

LETTRES FRANÇAISES

LETTRES
FRANÇAISES

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ Estadual Paulista, Campus Araraquara

Reitor: Sandro Roberto Valentini

Vice-reitor: Sergio Roberto Nobre

Diretor: Cláudio Cesar de Paiva

Vice-diretor: Rosa Fátima de Souza Chaloba

LETTRES FRANÇAISES

n. 20(2), 2019 – ISSN Eletrônico 2526-2955

Tema: Dossiê Guillaume Apollinaire (1918-2018)

Conselho de redação:

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente (UNESP-Araraquara)

Flávia Nascimento Falleiros (UNESP- São José do Rio Preto)

Karina Chianca (UFPB)

Conselho editorial:

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP - Araraquara)

Fulvia M.L. Moretto (UNESP-Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Luís Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar/ São Carlos)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

Versão do inglês:

Natasha Costa

Revisão de normalização e formatação:

Kedrini Domingos dos Santos

Projeto Gráfico:

Antônio Parreira Neto

Diagramação:

Eron Pedroso Januskeivictz

Departamento de Letras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários FCL/UNESP/CAR.

Rod. Araraquara-Jaú, km 1 – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil

Fone: (16) 3301-6226 – Fax: (16) 3301-6245

e-mail: lem@fclar.unesp.br – homepage: <http://www.fclar.unesp.br>

SUMÁRIO / CONTENTS

Apresentação

Guacira Marcondes Machado 227

Prefácio

“A verdade será sempre nova”

Márcio Venício Barbosa 231

Nota das organizadoras

Flávia Nascimento Falleiros e Karina Chianca Venâncio 239

A poesia visual apollinariana: da estética da sensação às dimensões cubistas

The visual poetry in Apollinaire: from the aesthetics of sensation to cubist dimensions

Karina Chianca 241

O endereçamento lírico

Lyrical address

Joëlle de Sermet, tradução de Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes 261

Pensamentos soltos sobre as *Meditações estéticas* de Apollinaire, seguidos por sua tradução (trecho escolhido)

Loose thoughts about Apollinaire's Aesthetic meditations, followed by its translation (selected fragment)

Flávia Nascimento Falleiros 281

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire

“Only in Europe, o Christianity, are you not outdated”: snippets about Guillaume Apollinaire

Pablo Simpson 299

Experiências de leitura: notas sobre os (des)caminhos da poesia visual (Apollinaire e Ana Hatherly)

Reading experiences: notes on the way(wardness) of the visual poetry (Apollinaire and Ana Hatherly)

Leila de Aguiar Costa..... 319

As mamas de Tirésias e os pressupostos teatrais de Apollinaire

"The breasts of tiresias" and the theatrical presuppositions of Apollinaire

Márcia Regina Rodrigues.....341

Na senda de Apollinaire: Manoel de Oliveira e a vanguarda cinematográfica em Portugal

Following Apollinaire's path: Manoel de Oliveira and the cinematographic vanguard in Portugal

Renata Soares Junqueira 355

Índice de Assuntos..... 367

Subject Index 369

Índice de Autores/*Authors Index* 371

APRESENTAÇÃO

O segundo volume de *Lettres Françaises* de 2019 apresenta, excepcionalmente, um dossiê que o Grupo de Estudos Interdisciplinares sobre a Modernidade (GREIMO) preparou para homenagear o poeta Guillaume Apollinaire no centenário de seu falecimento (1918-2018). Não tendo obtido o financiamento necessário para sua publicação em 2018, o grupo solicitou espaço à revista *Lettres Françaises* que acedeu em fazê-lo, mesmo com um pequeno atraso, permitindo com isso o registro dessa reflexão coletiva sobre a obra de Apollinaire, que teve como organizadoras Flávia Nascimento Falleiros (Ibilce, UNESP) e Karina Chianca (UFPB), ambas pesquisadoras do GREIMO.

A revista *Lettres Françaises* abriu esse espaço no sentido de ampliar as oportunidades de que poderá dispor a Unesp para a produção e divulgação de conhecimento produzido por seus pesquisadores, docentes e alunos.

Guacira Marcondes Machado

Dossiê em homenagem ao centenário de morte de
Guillaume Apollinaire (1880-1918)
Grupo de Estudos Interdisciplinares sobre a Modernidade (GREIMO)



Retrato de Apollinaire por Jean Metzinger, 1910

PREFÁCIO

“A VERDADE SERÁ SEMPRE NOVA”

Márcio Venício BARBOSA*

Há poetas que abrem um novo tempo e deixam uma marca indelével na expressão poética, que, ampliada em suas possibilidades, passa a matizar com novas cores os versos de novos poetas. Há aqueles, porém, poucos, que, além de introduzir o novo na poesia, continuam dialogando com as gerações que se seguem. Este é o caso do poeta francês, nascido em Roma, Guillaume Apollinaire.

Com sua figura simpática, até mesmo na foto em que um curativo esconde o ferimento causado na guerra, Apollinaire, apesar de uma infância conturbada, ao lado de sua mãe, sem uma referência paterna e exposto, com seu irmão mais novo, a uma vida de aventuras, foi uma presença marcante entre os intelectuais franceses do início do século XX, tendo se relacionado com boa parte daqueles que, nas artes e na literatura, estiveram à frente das vanguardas europeias.

Também vasta foi sua vida amorosa, com ligações sempre mal-sucedidas, justificando seu desabafo no poema *Le Mal aimée* [O mal-amado]. Essas experiências, porém, estão no alicerce de seu lirismo amoroso, em poemas que falam, com extrema sinceridade, das desilusões, do desespero e da dor dos amores fracassados, o que, talvez, justifique a atualidade do poeta nesse campo e seu sucesso nas livrarias, mesmo passados mais de cem anos de seu falecimento, vítima da gripe espanhola, em 1918.

* UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes - Departamento de línguas e literaturas estrangeiras modernas. Professor associado de Língua e Literatura Francesa. Secretário de Relações Internacionais da UFRN. Pesquisa a obra de Roland Barthes e coordena o Grupo de Pesquisa “Escritor Plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes”. Participou, como organizador, da publicação dos livros Maurice Blanchot (Annablume, 2004), Iterartes (EdUFMG, 2010), Roland Barthes Plural (Humanitas, 2017) e Novamente Roland Barthes (IFRN, 2019). Natal - RN - Brasil. 59072970 - mbarbosa.ufrn@gmail.com

Mas este não é o único campo em que se destaca a obra de Apollinaire. Não conseguindo fazer os exames para ingresso no ensino superior, ele desistiu dos estudos, o que não o impediu de atuar como jornalista e, sobretudo, não impediu tampouco que desenvolvesse de forma autodidata uma cultura invejável. Seus conhecimentos lhe permitiram, por exemplo, exercer uma crítica de arte considerável, expressa sobretudo no livro *Méditations esthétiques* [Meditações estéticas], de 1913, além de exercer também a crítica literária e escrever, inclusive, um manifesto: *L'Antitradition futuriste* [A anti-tradição futurista]. Seu interesse pelas artes, sobretudo as artes visuais, associado ao gosto pela modernidade, levam-no a escrever roteiros de cinema e a buscar essa visualidade na própria materialidade de seus poemas, o que resultou em seus *Caligramas*.

No Brasil, o interesse por Apollinaire se manifesta desde as primeiras horas do movimento Modernista. Desde Mário de Andrade e Oswald de Andrade até Manuel Bandeira, encontram-se menções a este poeta, falecido antes da semana que inauguraria o modernismo brasileiro. O lirismo, ao mesmo tempo simples e sofisticado, sincero e sonhador, além da expressão linguística inovadora, com a supressão da pontuação, presente em *Alcoóis*, por exemplo, chamam ao diálogo a primeira geração modernista brasileira, preocupada em estabelecer uma linguagem nova, liberando a poesia da expressão passadista vigente então. Mas também as gerações seguintes viriam a estabelecer um diálogo profundo com a lírica apollinariana, conforme mostra Karina Chianca (2007) ao comparar o mal-amado francês com nosso sempre amante Vinícius de Moraes.

Além dos modernistas, dialogam também com Apollinaire os poetas do Concretismo brasileiro, que mesclaram a expressão linguística de seus poemas com uma expressão visual marcante, ela mesma carregada de lirismo, levando a experiência dos *Caligramas*, ela mesma antecedida de outras poéticas, como a de Mallarmé, ao máximo da exploração da visualidade, que só poderia ser superada com o advento de novos suportes, como o vídeo e a internet.

Um dos poemas mais conhecidos de Apollinaire é aquele em que um eu-poético se debruça sobre o Rio Sena, na Ponte Mirabeau, e faz uma bela reflexão sobre o tempo que passa. Mário Laranjeira (APOLLINAIRE, 2013) traduz assim esse poema:

A PONTE MIRABEAU

Sob a ponte Mirabeau corre o Sena
Nossos amores
Devo lembrar a cena
Vinha a alegria sempre após a pena

Venha a noite soe a hora
Eu fico os dias vão-se embora

Mãos entre as mãos fiquemos face a face
Enquanto sob
A ponte dos braços passa
Dos eternos olhares a onda tão lassa

Venha a noite soe a hora
Eu fico os dias vão-se embora

O amor se vai como essa água é corrente
O amor se vai
Como a vida é lenta
E como a Esperança é violenta

Venha a noite soe a hora
Eu fico os dias vão-se embora

Passam os dias passam as semanas
Nem o tempo passado
Nem os amores voltam
Sob a ponte Mirabeau corre o Sena

Venha a noite soe a hora
Eu fico os dias vão-se embora

Vemos ali um eu-lírico que se põe a meditar vendo passarem as águas sob a ponte, entregando-se à inexorabilidade do tempo, que, como as águas, segue num contínuo ininterrupto. Como o rio e o tempo, escoam também os amores, cuja ausência quase faz o poeta esquecer que a dor sempre era sucedida pela alegria. Além de Mário Laranjeira, também traduziram esse poema Décio Pignatari, José Lino Grunewald, Ferreira Gullar e, mais recentemente, Nelson Ascher. Essas traduções, que não devem ser as únicas, certamente, atestam o valor do poema. O número de traduções brasileiras evidencia a preocupação em melhor acolher

o poema em língua portuguesa, o que só acontece quando o poema é passível de dizer algo ainda ao leitor de cada época. Há, entre essas traduções, como é de se esperar, pequenas diferenças, que às vezes provocam um distanciamento da ideia trazida pelo poema, na tentativa de projetar em nossa cultura o sentimento geral que o poema desperta. É interessante observar, por exemplo, o refrão nas diferentes traduções. Em francês, temos: *Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure*. Os diferentes autores trazem¹:

Mário Laranjeira:

Venha a noite soe a hora
Eu fico os dias vão-se embora

Décio Pignatari

Que venha a noite e soe a hora
Os dias se vão não vou embora

José Lino Grünewald

Vem a noite, soa a hora
Os dias vão, eu me demoro

Ferreira Gullar

A noite vem passo a passo
Os dias se vão eu não passo

Nelson Ascher

Venha a noite soe o sino
Vão-se os dias eu me obstino

Centrado na percepção do tempo que passa, o poema tem três significantes que funcionam como a materialização desse tema: a noite, a hora, os dias. É interessante notar o imperativo no primeiro verso, como se o poeta chamasse a si esse tempo, numa atitude tanto desafiadora como conformada, dada a impossibilidade de se evitar que venha a noite e que soe a hora. O resultado dessa revolta-entrega aparece no segundo verso, como uma conclusão, os dias passam e o poeta permanece. Ele permanece, contrariando a ideia de Heráclito de Éfeso, e não muda, como tudo o que corre com o Sena. Para utilizar ligeiramente uma ideia de Deleuze e Guattari, é como se ele estabelecesse aqui o seu “devir ponte”, ou como se ponte e poeta não passassem de um só, sentindo ambos sob si tanto as águas que correm, como os amores que escapam.

¹ Confira Apollinaire (2013, 2007, 2016, 2008, 1968).

Entre permanecer próximo da forma do poema em sua língua de partida e recriar uma musicalidade que soe familiar ao leitor da língua de chegada, os tradutores, alguns deles poetas renomados, parecem hesitar. Em geral, as sete sílabas dos versos desse dístico não são respeitadas, nas traduções, sobretudo no segundo verso. Mais grave, entretanto, na tradução de Grünewald, é o retorno da pontuação, que Apollinaire havia retirado não apenas deste, mas de todos os poemas de *Alcoóis*. O que mais interessa, nessas traduções, entretanto, é a tradução do verbo francês *demeurer* (*je demeure*), uma vez que este é o significante que vai se opor ao passar do tempo, causa do sofrimento do poeta, até que ela mesma, a permanência, também o faça sofrer. O significado de *demeurer*, na língua de partida, é “tardar”, o que o aproxima do verbo “demorar”, em português. Em francês, porém, o verbo é intransitivo, o que pode acontecer também em português, mas no mais comum das vezes, utiliza-se “demorar” em português de forma transitiva, buscando, quase sempre, expressar o atraso para que algo aconteça.

O efeito que Apollinaire alcança com esse verbo, porém, é o da permanência do eu-lírico, numa fixidez que é apenas aparente e da qual ele se ressentir diante da velocidade das águas que lhe carregam os amores. Essa sensação da celeridade do tempo, que parece ser exterior a nós mesmos a ponto de nos assustarmos com as mudanças, reflete, no plano pessoal da vida amorosa, o mesmo movimento que marca a modernidade, já intuído por Baudelaire ao observar uma passante nas ruas turbulentas da Paris do século XIX, e que se reflete na citação que aparece como título deste prefácio: “a verdade será sempre nova”, como afirma Apollinaire em suas *Méditations esthétiques*. As mesmas águas que levam os amores, trazem outros, portanto as águas terminam por tudo renovar, inclusive a ponte, que, para além da permanência em sua localização no espaço, não se manterá inalterada ao atravessar os tempos.

Também se renovam os olhares sobre a obra de Apollinaire e as gerações de leitores e críticos se sucedem, trazendo um novo vigor a essa obra que, mesmo centenária, não vê esmaecerem suas cores, mantendo-se sobre a ponte, apreciando e interagindo com o ímpeto das águas. Essa obra é a ponte que nos leva ao tempo do poeta Apollinaire e nos permite entender o homem Apollinaire, num movimento paradoxal que nos permite, buscando entendê-lo, entendermos a nós mesmos.

Esse é o movimento que fazem os autores deste dossiê, que buscam celebrar essa obra em seus vários aspectos e temas. Karina Chianca mostra a exaltação da modernidade na obra de Apollinaire e suas relações com as novas expressões

artísticas de seu tempo pela ótica do *nouveau lyrisme*, e Joëlle de Sermet retoma, em seu texto, o lirismo apollinariano para investigar se ali se manifesta uma enunciação essencialmente lírica, que permita falar em “poesia pessoal”.

Flávia Nascimento Falleiros apresenta a tradução de um trecho das *Méditations esthétiques*, precedida de comentários sobre algumas questões que se apresentam, para a tradutora, à leitura desse texto importante para a visão de modernidade em Apollinaire, visão esta investigada por Pablo Simpson em sua relação com o Cristianismo, como instituição antiquada, numa Europa que começava a se abrir à modernidade.

Leila de Aguiar Costa compara a poesia visual de Apollinaire com a obra da poeta portuguesa Ana Hatherly, enquanto as artes cênicas aparecem nos textos de Márcia Regina Rodrigues, que aborda as ideias apollinarianas de renovação do teatro através da análise do prólogo de *As mamas de Tirésias*; Renata Soares Junqueira, enfim, estabelece uma comparação entre o poeta francês e a obra vanguardista do cineasta português Manoel de Oliveira.

Os artigos deste livro permitirão ao leitor o acesso à obra Guillaume Apollinaire pelo viés da crítica contemporânea, pois para que as águas continuem correndo, não podemos nos ater aos instrumentos de leitura que estavam disponíveis à época da produção de uma obra apenas. É importante entender o momento de Apollinaire, mas esse momento nos dirá muito mais se trazido para os nossos dias, tendo a ponte como referência, mas fazendo-a interagir com novas águas, mostrando que, não importa para que mar as águas corram, esta obra permanece.

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. A ponte Mirabeau. Tradução de Nelson Ascher. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 jan. 2016. Ilustríssima, p. 8.

_____. **Alcoóis**: poemas (1898-1913). Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. A ponte Mirabeau. Tradução de Ferreira Gullar. 2008. Disponível em: <<https://lyricstranslate.com/pt-br/le-pont-mirabeau-ponte-mirabeau-ferreira-gullar.html>>. Acesso em: 29 set. 2019.

_____. A ponte Mirabeau. In: PIGNATARI, D. **31 Poetas 214 poemas – do Rigveda e Safo a Apollinaire**: Uma antologia pessoal de poemas traduzidos, com notas e comentários. Tradução de Décio Pignatari. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007. p. 235.

_____. A ponte Mirabeau. Tradução de José Lino Grunewald. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1968. O poema em foco, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1968_23186.pdf>. Acesso em: 29 set. 2019.

CHIANCA, K. **L'amour en échec**: lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinícius de Moraes. João Pessoa: Ideia, 2007.

NOTA DAS ORGANIZADORAS

No dia 9 de novembro de 2018, comemorou-se o centenário de morte de Guillaume Albert Wladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitsky, o grande poeta francês de origem polonesa, nascido em Roma em 1880. O autor de *Alcools* (1913), muito conhecido também por suas ideias originais sobre a arte e por sua poesia visual, foi além disso “inventor” de vocábulos de longa fortuna, como **caligrama** e **surrealismo**. Morreu em decorrência da gripe espanhola, mas seu atestado de óbito traz a declaração “Morto pela França”, pelo fato de Apollinaire ter se engajado junto ao exército francês e ter combatido no *front* por alguns meses, o que lhe valeu um grave ferimento na cabeça (1916) e uma trepanação.

A poesia de Apollinaire – e, mais amplamente, toda sua obra – é inovadora em diversos aspectos e pode ser vista como uma forte encarnação do modernismo na França, embora, em alguns aspectos, também deva algo a energias que já se encontravam em gestação no século anterior (retorno ao real, simplificação lírica, por exemplo, entre outras). Imprescindível dizer, contudo, que o modernismo apollinariano só pode ser compreendido no contexto das mudanças radicais ocorridas com a passagem do século XIX ao XX, fortemente marcadas pela experiência da Primeira guerra mundial, cujo término é apontado por muitos historiadores como o verdadeiro ponto final do Século XIX. Para os rumos da arte, sabe-se o quanto o impacto da guerra de 1914-1918 foi determinante, pois daquele terrível conflito bélico resultou um sentimento de niilismo indissociável do advento das vanguardas. Balizando a transição da *Belle Époque* aos “Anos loucos”, a 1ª Grande guerra mundial foi, também ela, tragicamente “moderna”, por ter sido a primeira em que todos os avanços da técnica e da tecnologia foram postos a serviço da carnificina, entre outros a aviação, que aumentou exponencialmente as possibilidades de matar. Paralelamente ao niilismo resultante da tragédia de uma guerra em que, pela primeira vez, passou-se a contar os “mortos por quilômetro quadrado”, as inovações daquele período estimularam o mundo das ideias e da arte, incitando muitos criadores (nas artes plásticas e na literatura, no cinema, teatro, na dança e na arquitetura) a pensar o mundo em sua modernidade – ou em sua dimensão mais propriamente modernista. Fruto

desse tempo histórico preciso, a obra poética e as ideias de Guillaume Apollinaire como teórico da arte tiveram um impacto que não se restringiu unicamente ao campo cultural e artístico francês seu contemporâneo. Os artigos reunidos neste dossiê foram a ocasião de examinar não apenas as múltiplas facetas da obra de Apollinaire e de sua poética mas, também, de refletir sobre um “pós-Apollinaire” de longo fôlego, como se verá.

O dossiê aqui apresentado é resultante de uma reflexão coletiva feita pelos pesquisadores do Grupo de Estudos Interdisciplinares sobre a Modernidade (GREIMO) e foi concebido como uma homenagem ao centenário de morte de Guillaume Apollinaire. Sua publicação estava portanto prevista para 2018. Infelizmente, por falta de financiamento, só agora pudemos concretizar este projeto, que só se tornou possível graças à acolhida da revista *Lettres Françaises*. Os pesquisadores do GREIMO expressam seus agradecimentos aos responsáveis pela revista, bem como a Márcio Venício Barbosa, que aceitou o convite para prefaciar o dossiê.

Que a obra de Apollinaire permaneça viva, como fonte de criação e de leitura prazenteira.

Boa leitura!

Flávia Nascimento Falleiros
Karina Chianca Venâncio
(Organizadoras e pesquisadoras do GREIMO)

A POESIA VISUAL APOLLINARIANA: DA ESTÉTICA DA SENSAÇÃO ÀS DIMENSÕES CUBISTAS

Karina CHIANCA*

RESUMO: Guillaume Apollinaire participa ativamente das pesquisas empreendidas pelos artistas das vanguardas em Paris. A sua coletânea *Alcools*, publicada em 1913, testemunha a evolução das técnicas modernas. A poesia quebra a linguagem, fragmenta o texto para modulá-lo e apresentá-lo através de uma nova realidade artística. Na Modernidade, a poesia vem dialogar com a pintura em um trabalho sobre a fragmentação e a justaposição, elaborando uma mesma busca de renovação.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Pintura. Fragmentação. Justaposição.

La littérature, et particulièrement la poésie, a été la matière de transformations telles dans ce qu'on a fait dire au langage que le rapport du visuel à l'oral en a été transformé, modifiant chacun des termes même. Modernité Modernité, Henri Meschonnic (1988, p. 18).

O banquete apollinariano

Um século escoou¹ desde que o meio artístico parisiense e mundial perdeu um marco da poesia moderna, do *nouveau lyrisme*. De fato, Guillaume Apollinaire (1882-1918) encontra-se no centro das discussões no começo do século XX, desenvolvendo uma absoluta necessidade de transformar o real para que fosse

* UFPB - Universidade Federal da Paraíba. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes – Campus I. Cidade Universitária Tambau. Joao Pessoa – PB – Brasil. 58051900 – karinachianca@hotmail.com. Professora-Colaboradora atuando junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN

¹ Verbo que remete ao poema “*Le Pont Mirabeau*”, sugerindo o escoamento da água que leva a figura feminina, os amores e o tempo que não volta. Confira Apollinaire (1965).

criada uma nova realidade artística. Poeta, crítico e teórico de arte, no que tange à escrita, esmerou-se em revolucionar a estética moderna, interessando-se pelo efeito pictural da imagem poética obtida através da simultaneidade, da fragmentação, da colagem e do efeito da luminosidade sob as cores. Neste trabalho, trataremos da poesia visual pintada por um poeta que procurava fazer dialogar sistemas semióticos distintos. Podemos perceber esse contato em obras como *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* (1911)² e *Calligrammes* (1918)³, mas essa imagem visual não está presente apenas nessas coletâneas, expandindo-se por toda a obra do poeta. Para a nossa análise, concentraremos-nos na coletânea *Alcools* (1913) e em escritos sobre a arte publicados pelo poeta, como *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (1913) e *L'esprit nouveau et les poètes* (1917)⁴.

Ao lermos *Alcools*, mergulhamos em um mundo ditado pelo movimento, no qual não somente encontramos elementos da vida moderna parisiense, como a Torre Eiffel, usinas, trens, aeroplanos, automóveis, mas também mulheres que dançam e seduzem ou um rio que passa e leva consigo os amores, em “*Le Pont Mirabeau*”. A mulher aquática, tantas vezes mencionada na referida coletânea, metamorfoseia-se em versos. Esfacelada pelas mãos do poeta “Mal-Amado”⁵, ela passa a ser recriada em uma outra realidade.

A escrita apollinariana apresenta um mundo dilacerado no qual os elementos se encontram multiplicados e passam a ocupar todo o espaço. Como podemos constatar em “*Poème lu au mariage d'André Salmon*”, “*L'amour [...] emplit ainsi que la lumière/Tout le solide espace entre les étoiles et les planètes*” (APOLLINAIRE, 1965, p.84)⁶. O amor e a figura feminina se expandem em uma tela pintada pelo poeta, que compõe a sua unidade respondendo a uma realidade interior na qual os contornos são definidos pela luz que penetra nos objetos, orientando a colocação das cores. No fim dessa experiência, passeando por essa aventura estética guiada por Apollinaire, passamos a absorver o universo⁷. Entre “*Zone*”

² Nessa coletânea, a primeira publicada por Apollinaire, o poeta associa texto e imagem, confrontando-os em uma mesma página. É Raoul Dufy (1877-1953) que realiza as gravuras de animais que dialogam com o poema. Confira Apollinaire (1997).

³ Confira Apollinaire (1958).

⁴ Confira Apollinaire (1965, 1991a, 1991b).

⁵ Conferir o poema “*La Chanson du Mal-Aimé*” (APOLLINAIRE, 1965).

⁶ “O amor [...] enche assim como a luz/ Todo o sólido espaço entre as estrelas e o planeta” (APOLLINAIRE, 2013, p.147). (Para as traduções dos poemas da coletânea *Alcools*, apoiaremos-nos em Mário Laranjeira. Confira Apollinaire (2013).

⁷ Conferir o poema “*Vendémiaire*”: “Mais je connus dès lors quelle saveur avait l'univers” (APOLLINAIRE, 1965, p. 153) / “Mas soube desde então o gosto do universo” (APOLLINAIRE, 2013, p. 347).

A poesia visual apollinariana: da estética da sensação às dimensões cubistas e “*Vendémiaire*”, poemas que abrem e fecham a coletânea, respectivamente, embriagamo-nos nessa poética do movimento que se expande tanto verticalmente quanto horizontalmente. *Alcools* contamina até o Reno em “*Nuit Rhénane*”. Assim, no começo da coletânea, “[...] *tu bois cet alcool brûlant comme ta vie*” (APOLLINAIRE, 1965, p.44)⁸, e, no final do processo, “*Je suis ivre d’avoir bu tout l’univers*” (APOLLINAIRE, 1965, p.154)⁹.

Após um século de inebriamento artístico, vamos brindar com o álcool que queima e entusiasmo¹⁰ à obra deixada pelo poeta e reconfigurada pelos autores contemporâneos, em estado de êxtase causado pelo contato com o lirismo apollinariano. Como bem o observa Blaise Cendrars (2017, p.190-191), Apollinaire não morreu. Ele está presente através da sua estética e sussurra ao ouvido daqueles que aprenderam a se comunicar através de uma linguagem poética sugerida pelo mesmo no começo do século XX. A expansão artística ultrapassou as fronteiras e o tempo, já que “*les temps passent/Les années s’écoulent comme des nuages*” (CENDRARS, 2017, p.190)¹¹. Esses versos dialogam com o poema “*Le Pont Mirabeau*” e remetem ao escoamento do tempo, à lembrança do efêmero e, nos versos do Apollinaire, à perda do amor: “*Passent les jours et passent les semaines/Ni temps passé/Ni les amours reviennent*” (APOLLINAIRE, 1965, p.45)¹². A disposição tipográfica do poema na página desenha o movimento da água e aproxima a poesia da pintura.

Essa troca intersemiótica proposta pelo poeta-pintor no começo do século XX propõe novos contornos do objeto poético e revoluciona a escrita apollinariana. Novas gerações vão poder continuar a expansão começada por Apollinaire. Retomando Cendrars, “[...] *voilà que se lève une nouvelle génération*” (CENDRARS, 2017, p.190)¹³. Nela, encontramos “[...] *des petits Français, moitié anglais, moitié nègre, moitié russe, un peu belge, italien, annamite, tchèque/L’un à l’accent canadien, l’autre les yeux hindoux.*” (CENDRARS, 2017, p.190)¹⁴. Todos têm em comum a linguagem do poeta-pintor do *nouveau lyrisme*: “*Et ils*

⁸ “[...] bebes esse álcool ardente qual tua vida” (APOLLINAIRE, 2013, p. 39).

⁹ “Estou ébrio de ter bebido todo o universo” (APOLLINAIRE, 2013, p. 347).

¹⁰ Ver os últimos versos do poema “*Zone*”.

¹¹ “Os tempos passam/Os anos escoam como nuvens” (CENDRARS, 2017, p.190, tradução nossa).

¹² “Passam os dias e passam as semanas/Nem o tempo passa/Nem os amores voltam” (APOLLINAIRE, 2013, p.43).

¹³ “[...] eis que surge uma nova geração” (CENDRARS, 2017, p.190, tradução nossa).

¹⁴ “jovens franceses, meio inglês, meio negro, meio russo, um pouco belga, italiano, anamita, tcheco/ Um tem sotaque canadense, outro os olhos hindus” (CENDRARS, 2017, p.190, tradução nossa).

parlent tous la langue d'Apollinaire" (CENDRARS, 2017, p.191)¹⁵. Escutemos Cendrars em "*Hommage à Guillaume Apollinaire*": "*La France/Paris/Toute une génération/Je m'adresse aux poètes qui étaient présents/Amis/Apollinaire n'est pas mort*" (CENDRARS, 2017, p.190)¹⁶. Em "*Cortège*", poema publicado em 1912, Apollinaire já procedia à formulação da unidade através da justaposição de elementos para a elaboração do objeto artístico. O "eu" lírico Guillaume é construído na própria coletânea *Alcools*. Como um pintor diante da tela, essa nova obra surge, já que "*Un jour je m'attendais moi-même/Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes*"¹⁷ (APOLLINAIRE, 1965, p. 74). E eis que os pedaços são colocados na tela, levados por um cortejo vindo de todas as direções, formando uma poética espacial, integrando à poesia elementos cubistas¹⁸:

*Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines* (APOLLINAIRE, 1965, p. 75-76)¹⁹.

A fim de experimentar essa poética do movimento, da expansão, da fragmentação em uma busca por unidade, todos estão convidados para um banquete Guillaume Apollinaire. O primeiro foi realizado em Paris, no ano de 1916 e reuniu os amigos do poeta e artistas. Nesse, vamos nos encontrar através dos versos e escritos sobre a arte e a literatura. O banquete é farto, repleto de diálogos intersemióticos, artísticos, literários, nos quais o mundo é repensado e a arte passa por transformações estéticas. O cardápio está pronto. Degustemos a estética apollinariana:

¹⁵ "E todos falam a língua de Apollinaire" (CENDRARS, 2017, p.191, tradução nossa).

¹⁶ "A França/Paris/Toda uma geração/Eu me dirijo aos poetas que estavam presentes/Amigos/Apollinaire não morreu" (CENDRARS, 2017, p.190, tradução nossa).

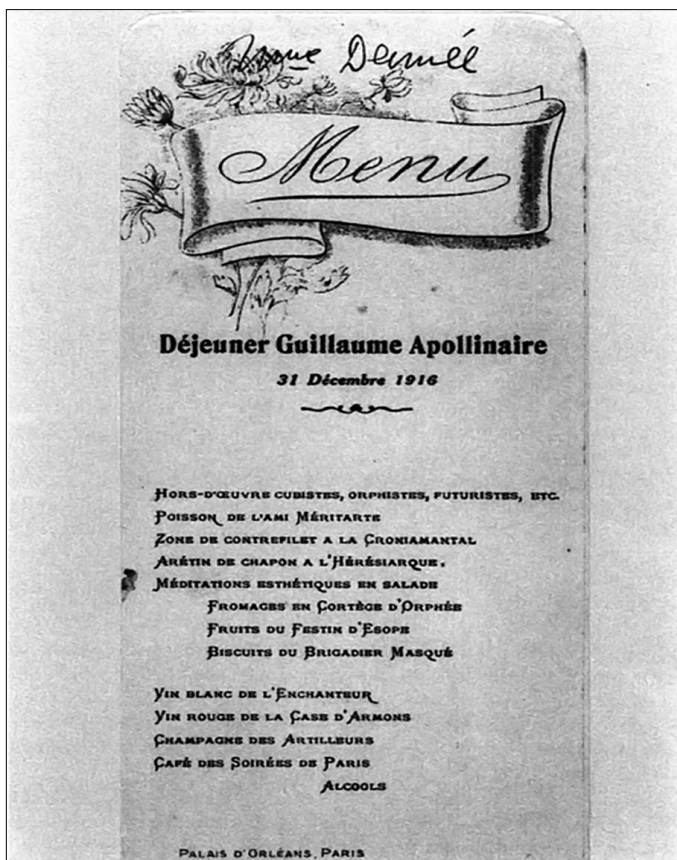
¹⁷ "Um dia eu próprio me esperava/Eu me dizia Guillaume é tempo que tu venhas" (APOLLINAIRE, 2013, p.119).

¹⁸ Desenvolveremos, mais adiante, a quarta dimensão cubista teorizada por Apollinaire.

¹⁹ "O cortejo passava eu buscava o meu corpo/Todos os que chegavam e não eram eu/Traziam cada um pedaços de mim/Construíam-me aos poucos como a uma torre/Os povos se juntavam e apareci eu mesmo/Que formaram todos os corpos e as coisas humanas" (APOLLINAIRE, 2013, p. 123).

A poesia visual apollinariana: da estética da sensação às dimensões cubistas

Figura 1: *Déjeuner Guillaume Apollinaire.*



Fonte: Read (2000, p.24).

Uma época de transição

O ano de 1913 é marcado na França por uma intensificação de publicações que assinalam uma renovação das artes, em uma interseção entre poesia e pintura. Dentre essas, duas em especial anunciam o caminho que será percorrido pelas expressões artísticas em busca de uma ruptura que assinala a arte moderna: o poema *La prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*²⁰, de Blaise Cendrars (1887-1961), e a coletânea *Alcools*, de Guillaume Apollinaire. Nesse

²⁰ Lembremos que o poema de Cendrars foi ilustrado pela pintora Sonia Delaunay (1885-1979). Texto e imagem respondem a uma técnica de simultaneidade e às pesquisas a respeito da relação entre a luz e as cores. Confira Cendrars (2017).

mesmo ano, Apollinaire também publica reflexões sobre o cubismo, sob o título de *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. O poema de Cendrars e a coletânea de Apollinaire revolucionam o corpo da escrita: a ausência de pontuação choca o mundo literário. Alguns acusam o desejo persistente de inovação, mas, segundo Michel Décaudin (1956, p.40), a resposta dada por Apollinaire é clara, já que o ritmo e a quebra dos versos tornam a pontuação desnecessária.

Os dois poetas elaboram, no campo poético, uma pesquisa a respeito da simultaneidade, do movimento e da fragmentação, elementos essenciais para compor o lirismo moderno. Através de seus escritos, Apollinaire propõe uma teorização da pintura cubista, em busca de uma nova arte espacial. Mas, para compreender a revolução estética instaurada no começo do século XX, vamos refazer o percurso apollinariano, percorrendo o período no qual o poeta se inscreve, seguindo os rastros deixados pela fragmentação poética. Ora, o próprio Guillaume Apollinaire nos guia através de suas escolhas estéticas, datando o início da elaboração da coletânea *Alcools* em 1898 (CHIANCA, 2013). A influência exercida pela revolução artística do fim do século XIX se faz sentir na obra apollinariana. Trataremos aqui, mais especificamente, do diálogo entre a literatura e a pintura.

Diderot, através dos seus *Salões*²¹, e Baudelaire²², o “pintor da vida moderna”, inauguraram uma via que conduz os autores a refletir e a teorizar a arte pictural. Nessa perspectiva, Apollinaire associa-se a estes e publica diferentes escritos sobre as artes para os catálogos dos salões de exposições: “*Ainsi, aux Etats-Unis, Apollinaire fut, d’abord, connu d’avantage comme critique d’art que comme poète, et c’est par son livre que les cercles d’avant-garde américains ont découvert la révolution esthétique qui avait eu lieu à Paris.*” (BOSCHETTI, 2001, p. 306)²³. Os escritores se encontram divididos entre a produção literária e a crítica de arte, refletindo eles mesmos sobre o processo de criação estética: “*La modernité est critique, et s’inverse en critique de la modernité.*” (MESCHONNIC, 1988, p.17)²⁴. Apollinaire desejava criar o que ele chamava de “arte total”, na qual todas as expressões artísticas estariam reunidas. Porém, é importante enfatizar que o poeta respeitava a diversidade de cada uma dessas expressões.

²¹ Confira Diderot (1970).

²² Confira Baudelaire (2010).

²³ “Assim, nos Estados Unidos, Apollinaire foi, antes de tudo, mais conhecido como crítico de arte que como poeta e foi por seu livro que os círculos de *avant-garde* americanos descobriram a revolução estética que acontecera em Paris” (BOSCHETTI, 2001, p. 306, tradução nossa).

²⁴ “A modernidade é crítica e se inverte em crítica da modernidade” (MESCHONNIC, 1988, p.17, tradução nossa).

A poesia visual apollinariana: da estética da sensação às dimensões cubistas

Para ele, estas não deveriam se anular, mas trabalhar em um esforço conjunto para surpreender:

Ainsi Apollinaire ne conçoit pas les rapports entre l'image, le mot, le son, le bruit, le mouvement sur le mode de l'homologie, mais comme une interaction, qui enrichie et multiplie les effets et les parcours de sens. Pour que ces objets hybrides soient efficaces, il faut que la diversité et la spécificité de chaque langage soient gardées, ou accentuées, par des rapprochements abrupts, qui engendrent la surprise. (BOSCHETTI, 2001, p.269)²⁵.

No momento em que surge a Modernidade, as fronteiras entre as artes parecem mover-se; doravante, parecem aflorar-se e, por vezes, frequentar-se. Sabemos que o diálogo entre a literatura e a pintura sempre se desenvolveu ao longo da história. No entanto, no fim do século XIX, essa relação vai se modificar, levando a mudanças estéticas. Como enfatiza Daniel Bergez (2004), a pintura ficou presa em uma relação de dependência com os textos no que diz respeito às fontes de inspiração e até de teorização. Porém, a criação da *Academia real de pintura e de escultura* (1648) e, posteriormente, a organização dos *Salões de pintura e de escultura* impulsionaram o reconhecimento dos artistas, além de desenvolverem o gosto do povo pela arte. Como podemos perceber, há uma mudança no campo das artes que se desenvolve na França do século XVIII e que leva à consolidação da revolução estética no século XIX²⁶. Com a chegada da Modernidade, essa relação estabelecida entre as artes durante séculos vai ser definitivamente abalada. A partir desse momento, é difícil afirmar quem influenciou primeiro, se o escrito ou o pictórico:

Peintres et littérateurs partageant en effet les mêmes concepts cognitifs, les mêmes notions et les mêmes idéaux, il est tentant de ne considérer que la fonction d'illustration du texte ou réciproquement de la peinture et d'oublier combien

²⁵ "Assim, Apollinaire não concebe as relações entre a imagem, a palavra, o som, o barulho, o movimento como homólogos, mas como uma interação que enriquece e multiplica os efeitos e os percursos de sentidos. Para que estes objetos híbridos sejam eficazes, faz-se necessário que a diversidade e a especificidade de cada linguagem sejam mantidas, ou acentuadas, através de aproximações abruptas que provoquem a surpresa" (BOSCHETTI, 2001, p.269, tradução nossa).

²⁶ Os ensaios realizados durante os Salões por críticos de arte são também denominados *Salões*. Os *Salões* de Diderot constituem um espaço em que se experimenta, através da arte, a autonomia de uma reflexão crítica sobre diversos aspectos, como a própria arte, a sociedade, a política. Através dos seus *Salões*, Diderot se tornou o fundador de um gênero literário novo. Os exemplos mais conhecidos são os *Salões* de Diderot e os de Baudelaire. Para mais informações, consultar o trabalho realizado por Flávia Nascimento (2015).

toutes ces correspondances s'entrelacent et se mêlent sans que l'on puisse décider qui de la chose peinte ou de la chose écrite fut la première. (POUZET-DUZER, 2013, p. 20)²⁷.

Das discussões exaltadas nos cafés, nos salões, nas exposições, esses artistas rompem as fronteiras entre as artes para “[...] *conférer à l'écriture une puissance d'évocation visuelle et tactile* [...]”²⁸ (VOUILLOUX, 2011, p. 14). O fim do século XIX traz uma ruptura profunda de um mundo em mutação, marcado por grandes transformações não somente no que diz respeito à linguagem, mas também à maneira como representamos a realidade e a relação entre as artes. A nova geração do começo do século XX é influenciada por todas essas mudanças artísticas. Como já mencionamos, atravessaremos o caminho estético percorrido pelo poeta que se encontra inserido nesse período de transição e participa do surgimento das vanguardas europeias. O autor de *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* nos faz penetrar nas trocas entre literários e pintores e (re)descobrir o diálogo das artes presente na elaboração poética. Em um primeiro momento, abordaremos a construção do objeto artístico entre o fim do século XIX e o começo do século XX, para, em seguida, apreender a estética proposta por Guillaume Apollinaire.

Objeto e criação na Modernidade

Para compreender a transformação pela qual passou a representação do objeto artístico no fim do século XIX, trataremos de uma nova prática da arte: a estética da sensação. A representação do mundo realizada pelo artista redefine a maneira pela qual apreendemos o material artístico. Trata-se de transpor na obra uma sensação. Os pintores rompem com a tradição da pintura procurando fazer sentir uma sensibilidade por meio do objeto artístico. Essa sensibilidade é percebida tanto pelo artista quanto pelo público. De fato, eles exprimem uma outra realidade: a realidade sensorial. Nessa perspectiva, os artistas vão traduzir uma sensação visual que é provocada por elementos da natureza. Pela primeira vez, os pintores saem dos ateliês e pintam ao ar livre. Quando Monet constata a

²⁷ “Pintores e literários compartilham efetivamente os mesmos conceitos cognitivos, as mesmas noções e os mesmos ideais; é tentador considerar apenas a função de ilustração do texto ou, reciprocamente, da pintura, e esquecer o quanto todas essas correspondências se entrelaçam e se misturam sem que se possa decidir o que do objeto pintado ou do objeto escrito foi o primeiro” (POUZET-DUZER, 2013, p. 20, tradução nossa).

²⁸ “[...] conferir à escrita um poder de evocação visual e tátil [...]” (VOUILLOUX, 2011, p. 14, tradução nossa).

mudança de forma e de cor que a luz provoca nos objetos, ele recorre a uma nova técnica: a fragmentação da mancha cromática. Os aspectos fugidios da natureza e seu lado efêmero fazem parte integrante da nova realidade artística. O pincel vai captar a sensação ótica e transpô-la para a tela:

[...] ils ont renouvelé l'étude analytique de la lumière et de la couleur. Quand Monet place une toile dans un jardin de Ville-d'Avray afin de peindre en plein air, il découvre que les taches que la lumière jette sur les robes des femmes assises sous un arbre dessinent des formes qui enjambent les contours traditionnels de l'objet. Il découvre, en même temps, que les ombres portées sur le voisinage font voir bleues ou vertes des étoffes blanches. (FRANCASTEL, 1956, p. 150)²⁹.

A fim de restituir na tela a sensação visual sentida graças aos aspectos fugazes da natureza, o pintor justapõe as cores que são definidas pela luz. O contorno não é traçado com exatidão e os impressionistas trabalham o movimento, passando da forma-contorno para a forma-mancha (VOUILLOUX, 2000). Assim, um mesmo objeto pode ser pintado sob diferentes formas e cores, já que a natureza é efêmera e mutável. Os temas serão renovados e ligados ao movimento e à velocidade: “[...] ils vont conduire la peinture, art traditionnellement associé à l'immobilité, à relever le défi de la temporalité [...]” (BERGEZ, 2004, p.33)³⁰. As invenções e construções modernas vão ser introduzidas nas telas, como o trem, as pontes, a urbanização das cidades, entre outros, como lembra Apollinaire em *Méditations Esthétiques. Les Peintres Cubistes*: “Mais on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle.” (APOLLINAIRE, 1991b, p.8)³¹.

Na busca de uma redefinição do objeto artístico, passamos da mancha cromática para as dimensões cubistas. Assim, não se trata mais de registrar visualmente os espetáculos efêmeros da natureza na construção do objeto. Para esses artistas, deve-se explorar o objeto em questão e combinar as diferentes informações, privilegiando as formas geométricas na elaboração da obra de arte:

²⁹ “[...] eles renovaram o estudo analítico da luz e da cor. Quando Monet coloca uma tela em um jardim de Ville-d'Avray a fim de pintar na natureza, ele descobre que as marcas incidentes da luz refletida nos vestidos das mulheres sentadas sob uma árvore desenham formas que ignoram os contornos tradicionais do objeto. Ele descobre ao mesmo tempo que as sombras refletidas ao redor fazem ver azuis ou verdes os tecidos brancos.” (FRANCASTEL, 1956, p. 150, tradução nossa).

³⁰ “Eles vão levar a pintura, arte tradicionalmente associada à imobilidade, a desafiar a temporalidade.” (BERGEZ, 2004, p.33, tradução nossa).

³¹ “Mas não descobriremos jamais a realidade absoluta. A verdade será sempre nova.” (APOLLINAIRE, 1991b, p.8, tradução nossa).

“[...] *en juxtaposant et en superposant sur la surface plate du tableau des fragments d'un réel démonté, les Cubistes ont cru avoir introduit positivement un facteur nouveau qu'ils ont baptisé comme une dimension.*” (FRANCASTEL, 1956, p.180)³².

Os artistas rompem com o espaço-tempo remodelando o objeto. Para moldá-lo, o pintor se apoia na simultaneidade das visões que se sucedem lentamente, colocando em ênfase a perspectiva. A arte moderna não procura mais descrever a aparência de um objeto, mas expressar a sua essência: “*Picasso, Braque et leurs suiveurs rompaient en effet de façon éclatante avec le principe de l'unité du point de vue perspectif.*” (LAMBLIN, 1987, p.657)³³.

O mundo moderno

A vida moderna está inscrita nos versos da coletânea *Alcools*. O poema “*Zone*” inaugura um canto à modernidade. As inovações artísticas são influenciadas pela abertura à diversidade do mundo, enfatizada pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e de locomoção, em que a máquina ocupa um espaço cada vez mais importante. O mundo moderno entra no campo poético e tudo pode se transformar em poesia. A justaposição de substantivos possibilita a acumulação de elementos na formação de uma imagem mental: “*Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut/Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux.*” (APOLLINAIRE, 1965, p.39)³⁴. Nessa atmosfera, encontramos justapostos profissionais que representam o vai e vem dos centros urbanos: “*Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes.*”³⁵ (APOLLINAIRE, 1965, p. 39).

Esse mundo em efervescência, em constantes progressos técnicos, influencia consideravelmente as artes no começo do século XX. A vida moderna invade o espaço, já que “*A la fin tu es las de ce monde ancien*”³⁶ (APOLLINAIRE, 1965, p.39). Trata-se do primeiro verso do poema “*Zone*”³⁷ e da coletânea *Alcools*.

³² “Justapondo e sobrepondo na superfície plana do quadro fragmentos de um real desmontado, os Cubistas acreditaram ter introduzido positivamente um fator novo que batizaram como uma dimensão.” (FRANCASTEL, 1956, p.180, tradução nossa).

³³ “Picasso, Braque, e os seus seguidores rompiam de fato, de maneira brilhante, com o princípio da unidade do ponto de vista perspectivo” (LAMBLIN, 1987, p.657, tradução nossa).

³⁴ “Tu lês os prospectos os catálogos os cartazes que cantam bem alto/Ai está a poesia esta manhã e para a prosa há os jornais.” (APOLLINAIRE, 2013, p. 23-25).

³⁵ “Os diretores os operários e as belas esteno-datilógrafas” (APOLLINAIRE, 2013, p. 25).

³⁶ “No fim estás lasso deste mundo antigo” (APOLLINAIRE, 2013, p. 23).

³⁷ O poema “*Zone*”, que abre *Alcools*, foi o último a ser escrito por Guillaume Apollinaire antes da publicação da coletânea.

O poeta já anuncia o seu desejo de renovação. Os versos que seguem colocam em cena um dos símbolos da arte moderna: a Torre Eiffel. Ela se torna uma pastora que cuida de um rebanho formado pelas pontes parisienses: “*Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin*”³⁸ (APOLLINAIRE, 1965, p.39). Como podemos constatar, a revolução artística está presente na forma, na técnica e na temática deste poeta que é considerado como um dos iniciadores da poesia moderna.

[...] les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent. Qu'on ne s'étonne point si, avec les seuls moyens dont ils disposent encore, ils s'efforcent de se préparer à cet art nouveau (plus vaste que l'art simple des paroles) où, chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition: le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices [...] (APOLLINAIRE, 1991a, p. 944-945)³⁹.

No mundo moderno, diversas realidades coexistem levando as pessoas a experimentar a simultaneidade das sensações e relações sociais. As ondas sonoras facilitam a propagação das mensagens. O caligrama “*Lettre-Océan*” mostra um vínculo possível entre Apollinaire e o seu irmão Albert, que se encontra no México⁴⁰. O mundo urbano seria percebido como uma dispersão de elementos que se justapõem para formar uma nova unidade. Os poetas tentam compor com esses fenômenos modernos. Trata-se de criar um lirismo visual. De fato, como já dissemos anteriormente, tudo se torna material poético, é preciso apenas observar os detalhes e se deixar impregnar: “*Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières/Portraits de grands hommes et mille titres divers.*” (APOLLINAIRE, 1965, p.39)⁴¹. As cidades se desenvolvem, criando uma nova vida a ser descoberta, como em “*Zone*”: “*J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom/Neuve et propre du soleil elle était le clairon*” (APOLLINAIRE,

³⁸ “Pastora ó torre Eiffel o rebanho das pontes bale esta manhã” (APOLLINAIRE, 2013, p. 23).

³⁹ “[...] Os poetas terão uma liberdade desconhecida até então. Que não nos surpreendamos se, com os únicos meios dos quais ainda dispõem, se esforçam para se preparar para esta nova arte (mais vasta que a simples arte das palavras) em que, maestros de uma orquestra de uma extensão inaudível, terão à sua disposição: o mundo inteiro, seus rumores e suas aparências, o pensamento e a linguagem humana, o canto, a dança, todas as artes e todos os artificios.” (APOLLINAIRE, 1991a, p. 944-945, tradução nossa).

⁴⁰ O seu irmão Albert partiu para o México em 1913. “*Lettre-Océan*” foi publicada em *Les Soirées de Paris*, em junho de 1914.

⁴¹ “Há as entregas a 25 centavos cheias de aventuras policiais/Retratos dos grandes homens e mil títulos diversos” (APOLLINAIRE, 2013, p. 25).

1965, p.39)⁴². Tudo se transforma em poesia: “[l]es inscriptions des enseignes et des murailles” (APOLLINAIRE, 1965, p.39)⁴³. Apesar da constatação “[j]’aime la grâce de cette rue industrielle” (APOLLINAIRE, 1965, p.40)⁴⁴, é o que passa, que foge e desaparece que domina, acentuando o caráter efêmero da vida.

Essa poética apresenta uma expansão horizontal e vertical onde o trem, o avião e os meios de comunicação invadem os versos formando uma nova realidade. O transitório também se distingue por uma viagem no tempo e no espaço, em uma interseção entre o real e o imaginário. Em “Zone”, “Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane/Flottent autour du premier aéroplane”⁴⁵ (APOLLINAIRE, 1965, p. 40). Pássaros vindos de todos os continentes invadem o céu ao redor de um avião: da África os *ibis*, os flamengos e os marabus; da América, o beija-flor; da China, os *piis*; “Loiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes/Plane tenant dans les serres le crâne d’Adam la première tête” (APOLLINAIRE, 1965, p. 41)⁴⁶.

*Puis voici la colombe esprit immaculé
Qu’escortent l’oiseau-lyre et le paon ocellé
Le phénix ce bûcher qui soi-même s’engendre
Un instant voile tout de son ardente cendre
Les sirènes laissant les périlleux détroits
Arrivent en chantant bellement toutes trois
Et tous aigle phénix et pihis de la Chine
Fraternisent avec la volante machine* (APOLLINAIRE, 1965, p.40-41)⁴⁷.

Encontramo-nos introduzidos nessa nova construção do mundo onde a máquina se insere ao redor dos animais, formando um cortejo e participando desse novo lirismo. Então, o eu-lírico é tomado por uma inclinação que o leva a querer experimentar toda a complexidade do universo, acentuada pela

⁴² “Vi hoje de manhã uma bela rua de cujo nome me esqueci/Nova e limpa do sol ela era o clarim” (APOLLINAIRE, 2013, p. 25).

⁴³ “As inscrições dos letreiros e das muralhas” (APOLLINAIRE, 2013, p. 25).

⁴⁴ “Gosto da graça dessa rua industrial” (APOLLINAIRE, 2013, p. 25).

⁴⁵ “Ícaro Enoc Elias Apolônio de Tiana/Flutuam ao redor do primeiro aeroplano” (APOLLINAIRE, 2013, p.27).

⁴⁶ “O pássaro Rocha cantado por contistas e poetas/Plana tendo nas garras o crânio de Adão a cabeça primeira” (APOLLINAIRE, 2013, p. 29).

⁴⁷ “Depois eis a pomba espírito imaculado/A que escoltam a ave-lira e o pavão ocelado/A fênix fogueira que faz a própria sina/Num instante tudo vela com cinza abrasadora/As serias deixando estreitos perigosos/Chegam as três cantando cantos maviosos/E todos águia fênix e piis lá da China/Confraternizam com a máquina voadora” (APOLLINAIRE, 2013, p. 29).

A poesia visual apollinariana: da estética da sensação às dimensões cubistas impossibilidade de ter acesso à totalidade de experiências. Temos que lembrar que a unidade permanece inatingível.

Recherche paradoxale, comme l'est l'écriture fragmentaire: celle d'un corps d'avant le langage, à travers la fragmentation du langage, de l'homme, du moi, simulacres mimant ce qui jamais ne peut être atteint, la beauté essentielle (GARRIGUES, 1995, p. 15)⁴⁸.

O universo que é ocupado por esse mundo em mutação parece ultrapassar a página e invadir o espaço em todas as direções, criando assim uma nova espacialização. Mas essa poética também se expande através do “eu”.

A criação segundo Guillaume Apollinaire

Em *Méditations Esthétiques. Les Peintres Cubistes*, Apollinaire desenvolve a sua análise das técnicas cubistas. Segundo o autor, a arte é criação, elaboração de uma nova realidade despreendida da questão de finitude. O homem encontra-se então diante de uma nova representação do espaço e do tempo. O olhar pode ser confrontado à justaposição de elementos do mundo moderno e ser colocado em vários locais ao mesmo tempo, como o poeta nos faz sentir através do poema “Zone”: “*Te voici à Marseille au milieu des pastèques/Te voici à Coblença à l'hôtel du Géant/Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon/Te voici à Amsterdam [...]*” (APOLLINAIRE, 1965, p.42)⁴⁹. O “eu” lírico parece se expandir e ultrapassar as páginas da coletânea, tomado pelo embriagamento da vida: “*J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde/Venez toutes couler dans ma gorge profonde*” (APOLLINAIRE, 1965, p.149)⁵⁰.

Para construir essa nova realidade, é preciso romper, quebrar o objeto para dar-lhe o grau de plasticidade que o artista pretende atingir. Podemos constatar que essa ruptura está presente na própria estética, na escrita que se rompe para, em seguida, passar por um processo de reconstrução visando uma totalidade

⁴⁸ “Busca paradoxal, como o é a escrita fragmentária: aquela de um corpo anterior à linguagem, através da fragmentação da linguagem, do homem, do “eu”, simulacros imitando o que jamais poderá ser atingido, a beleza essencial.” (GARRIGUES, 1995, p. 15, tradução nossa).

⁴⁹ “Eis que estás em Marselha em meio às melancias/Eis que estás em Coblença no Hotel do Gigante/Eis que estás em Roma sentado sob uma ameixeira do Japão/Eis que estás em Amsterdam [...]” (APOLLINAIRE, 2013, p. 35).

⁵⁰ “Tenho sede cidades da França Europa e mundo/Vinde todas correr no esôfago profundo” (APOLLINAIRE, 2013, p. 333).

através da arte. Assim, em “*Nuit Rhénane*”, “*Mon verre s’est brisé comme un éclat de rire*”⁵¹ (APOLLINAIRE, 1965, p.111). Trata-se do *verre* (copo) de vinho que se quebra, de um *vers* (verso) do poema que realmente cai, ou da cor verde (vert) dos cachos das fadas que encantam o verão? O poeta parece brincar com a homonímia, além de quebrar a disposição tipográfica da página, sugerindo assim uma renovação estética. Como evidencia o autor em *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, “[...] *l’anatomie [...] n’existait plus dans l’art, il fallait la réinventer et exécuter son propre assassinat avec la science et la méthode d’un grand chirurgien.*” (APOLLINAIRE, 1991b, p.24)⁵². O artista concede ao objeto criado as proporções desejadas por ele. Para Apollinaire, trata-se da quarta dimensão:

Les peintres ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l’étendue que dans le langage des ateliers modernes on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de quatrième dimension. (APOLLINAIRE, 1991b, p. 11)⁵³.

Em *Alcools*, o “eu” lírico é tomado por um jogo de repetições que leva à construção estética que se coloca sob a influência do outono: “*Je suis soumis au Chef du Signe de l’Automne*” (APOLLINAIRE, 1965, p.125)⁵⁴. O começo de uma relação leva ao sofrimento de um solitário que vagueia em um mundo em decomposição. As folhas de outono caem, como a mulher que se espalha nas páginas da coletânea. Em “*Rhénane d’automne*”, pela analogia da forma, há uma confusão entre a folha do outono e a mão feminina, “*L’automne est plein de mains coupées/Non non ce sont des feuilles mortes/Ce sont les mains des chères mortes/Ce sont tes mains coupées*” (APOLLINAIRE, 1965, p.120)⁵⁵. Esses versos ecoam em “*Signe*”: “*Mon Automne éternelle ô ma saison mentale/Les mains des amantes d’antan jonchent ton sol*”⁵⁶ (APOLLINAIRE, 1965, p.125). Em “*Automne malade*”, o autor mais

⁵¹ “Como uma gargalhada a taça se partiu” (APOLLINAIRE, 2013, p. 233).

⁵² “[...] A anatomia [...] não existia mais na arte, era preciso reinventá-la e executar o seu próprio assassinato através da ciência e do método de um grande cirurgião.” (APOLLINAIRE, 1991b, p.24, tradução nossa).

⁵³ “Os pintores foram levados naturalmente e, por assim dizer, por intuição, a se preocupar pelas novas medidas possíveis de extensão que na linguagem dos ateliês modernos designávamos todas juntas e brevemente pelo termo de quarta dimensão.” (APOLLINAIRE, 1991b, p.11, tradução nossa).

⁵⁴ “Estou submisso ao Chefe do Signo do Outono” (APOLLINAIRE, 2013, p. 277).

⁵⁵ “É cheio o outono de mãos cortadas/Não não são mesmo folhas mortas/São as mãos das queridas mortas/São tuas mãos cortadas” (APOLLINAIRE, 2013, p. 263).

⁵⁶ “Meu outono eternal minha estação mental/Juncam teu solo as mãos das amantes de outrora” (APOLLINAIRE, 2013, p. 277).

A poesia visual apollinariana: da estética da sensação às dimensões cubistas
uma vez brinca com a composição do poema. Os versos são contaminados pelo
escoamento do tempo e pela decomposição do mundo:

*Et que j'aime ô saison que j'aime tes rumeurs
Les fruits tombant sans qu'on les cueille
Le vent et la forêt qui pleurent
Toutes leurs larmes en automne feuille à feuille
Les feuilles
Qu'on foule
Un train
Qui roule
La vie
S'écoule* (APOLLINAIRE, 1965, p. 146)⁵⁷.

O poeta-pintor rompe o corpo feminino para reconstituí-lo em uma nova realidade artística. Para isso, ele o modela e utiliza a quarta dimensão cubista na escrita poética. É preciso ter acesso ao conjunto da obra para conseguir reconstituir a unidade. Em *Alcools*, o objeto feminino ocupa toda a coletânea e “*Les différentes parties du corps féminin qui ont été découpées par le poète-peintre pendant les moments de douleur sont alors rassemblées pour former une nouvelle unité.*” (CHIANCA, 2013, p.112)⁵⁸. Após a observação e a análise detalhada do objeto em seu estado bruto, o poeta-pintor procede à sua fragmentação, à sua dispersão, para enfim escultá-lo de acordo com a sua concepção e idealização. O objeto toma a forma que o seu criador deseja dar-lhe. Em Apollinaire, essa quarta dimensão é formada pela simultaneidade das sensações, do movimento, da fragmentação, da justaposição dos elementos e, enfim, da colagem dos diferentes pedaços para compor a harmonia estética. Ela é caracterizada por uma nova realidade desenhada pelo artista: “*Le tableau existera inéluctablement. La vision sera entière, complète et son infini, au lieu de marquer une imperfection, fera seulement ressortir le rapport d'une nouvelle créature à un nouveau créateur et rien d'autre.*” (APOLLINAIRE, 1991b, p.7)⁵⁹.

⁵⁷ “E como amo ó estação teu doce farfarhar/Frutas caindo sem que as colha/O vento e a mata a chorar/Todas as lágrimas do outono folha a folha/As folhas/Pisadas/Um trem/Que vai/A vida/Se esvai” (APOLLINAIRE, 2013, p. 323).

⁵⁸ “As diferentes partes do corpo feminino que foram recortadas pelo próprio poeta-pintor, durante os momentos de dor, são reunidas para formar uma nova unidade” (CHIANCA, 2013, p.112, tradução nossa).

⁵⁹ “O quadro existirá inevitavelmente. A visão será inteira, completa e seu infinito, ao invés de marcar sua imperfeição, realçará a relação de uma nova criatura com um novo criador e nada mais”

Através da linguagem que sempre se renova, o poeta reconstrói o mundo e se reconstrói. Essa estética reata o que havia sido rompido colocando em paralelo o fragmento e a linguagem. É verdade que o fragmento sugere uma destruição, mas a poesia permite criar e assim atingir uma outra realidade, ativada pelo artista: “*Le poète se remet sans cesse au monde par le langage, et, tout aussi bien, met le langage au monde et renouvelle le monde dans le langage.*” (MAULPOIX, 2000, p.15)⁶⁰. O escritor coloca em cena o mundo que o cerca na obra, redesenha os seus contornos para fazer surgir o novo lirismo. É nesse espaço que o sujeito vagueia, atormentado, sozinho, tentando encontrar o seu lugar e construindo uma unidade perdida no caos de um período de transição:

Rêveur des nouvelles formes, des fragments créés d'un coup de marteau pour rompre, compliquer, enrichir l'univers par le passage d'une symétrie pesante à une dissymétrie éphémère... Le fragment n'est-il pas le fruit d'une asymétrie éternellement différée et d'une dissymétrie vouée à être elle aussi éternellement créée ou subie? (GARRIGUES, 1995, p. 18)⁶¹.

Na elaboração do objeto artístico, o poeta projeta a imagem que ele vê, exprimindo na tela da coletânea a maneira como ele a idealiza e deseja construí-la. Assim, Apollinaire trabalha com o conceito de percepção, misturando, para isso, as diferentes sensações suscitadas pelo objeto. O poeta-pintor não procura somente descrever a aparência do objeto, mas também expressar a essência sentida e vista. Trata-se de uma realidade de concepção.

Considerações finais

Como vimos, a estética apollinariana propõe uma justaposição de diferentes elementos que constituem o mundo moderno. A espacialização foi modificada, os poemas parecem escorrer, espalhar-se ao longo das páginas. A progressão se faz horizontalmente e verticalmente, para atingir o infinito. Na quarta dimensão, o tempo é rompido, quebrado. No entanto, o poeta persiste no espetáculo do

(APOLLINAIRE, 1991b, p.7, tradução nossa).

⁶⁰ “O poeta se recoloca incessantemente no mundo pela linguagem e, da mesma forma, coloca a linguagem no mundo e renova o mundo na linguagem” (MAULPOIX, 2000, p.15, tradução nossa).

⁶¹ “Sonhador de novas formas, fragmentos criados por um golpe de martelo para romper, complicar, enriquecer o universo pela passagem de uma simetria pesada para uma dissimetria efêmera... O fragmento não seria o fruto de uma assimetria eternamente protelada e de uma dissimetria destinada a ser, ela também, eternamente criada ou imposta?” (GARRIGUES, 1995, p. 18, tradução nossa).

movimento, do tempo que passa, como nos versos do “*Le Pont Mirabeau*”: “*Vienne la nuit sonne l’heure/Les jours s’en vont je demeure*” (APOLLINAIRE, 1965, p. 45)⁶².

O lirismo conquista o espaço e, na construção dessa nova dimensão apollinariana, o poeta rompe o corpo feminino conferindo-lhe uma dimensão própria. Esta responde às dores de um Mal-Amado que vagueia no mundo. Assim, em “*La Chanson du Mal-Aimé*”, Apollinaire constata “*C’était son regard d’inhumaine*” (APOLLINAIRE, 1965, p. 47)⁶³. Esse olhar é retomado em “*Les Colchiques*”, com o objetivo de pintar a lentidão do veneno destilado pela mulher, já que o cólquico “*Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là/Violâtres comme leur cerne et comme cet automne/Et ma vie pour tes yeux lentement s’empoisonne*” (APOLLINAIRE, 1965, p.60)⁶⁴.

Em *Alcools*, Apollinaire trabalha o movimento moderno em oposição à lentidão da dor causada pelo sofrimento. É esta paisagem que é pintada na tela da coletânea. As influências do fim do século XIX e do começo do século XX estão presentes nessa obra que foi construída e escrita entre 1898 e 1913. Expressando uma realidade sensorial, ele modifica a percepção do objeto, procedendo em seguida ao seu esfacelamento. Após essa etapa, o poeta-pintor junta os diferentes pedaços e os justapõe, seguindo uma ordem guiada pelo seu olhar. A quarta dimensão apollinariana seria assim marcada pelo eterno movimento do mundo, obedecendo a uma sensação visual e lírica, compondo um novo objeto artístico modelado por uma espacialização geométrica. A elaboração da coletânea sofre esse processo já que o poeta-pintor não escolheu uma ordem nem cronológica e nem temática (CHIANCA, 2013). Ele justapôs poemas seguindo uma ordem interna que responde a um caráter cíclico dos sentimentos, colocando-se sob o signo do outono.

Como já evocamos neste trabalho, o poema “*Zone*”, que abre a coletânea *Alcools*, pode ser considerado como uma homenagem ao mundo moderno. A composição foi de fato a última escrita por Apollinaire antes da publicação da referida coletânea poética. Trata-se então do que mais se aproxima de *Méditations Esthétiques. Les peintres Cubistes* e das influências recíprocas entre literários e pintores durante as vanguardas.

⁶² “Venha a noite soe a hora/Eu fico os dias vão-se embora” (APOLLINAIRE, 2013, p. 43).

⁶³ “Era o olhar dela um esgar” (APOLLINAIRE, 2013, p. 47).

⁶⁴ “Floresce ali teus olhos são como essa flor/Violáceos como suas órbitas e como esse outono/E a minha vida se envenena lenta por teu olhar” (APOLLINAIRE, 2013, p. 79).

Nessa *art nouveau* da qual Apollinaire participa ativamente, o movimento, a fragmentação, a justaposição e a colagem de elementos formam uma unidade artística em uma nova dimensão do espaço e do tempo. Como o poeta o propõe e teoriza:

Telle qu'elle s'offre à l'esprit, du point de vue plastique, la quatrième dimension serait engendrée par les trois mesures connues: elle figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé. Elle est l'espace même, la dimension de l'infini; c'est elle qui doue de plasticité les objets. Elle leur donne les proportions qu'ils méritent dans l'œuvre [...] L'art des peintres nouveaux prend l'univers infini comme idéal et c'est à cet idéal que l'on doit une nouvelle mesure de la perfection qui permet à l'artiste-peintre de donner à l'objet des proportions conformes au degré de plasticité où il souhaite l'amener. (APOLLINAIRE, 1991b, p.944-945)⁶⁵.

THE VISUAL POETRY IN APOLLINAIRE: FROM THE AESTHETICS OF SENSATION TO CUBIST DIMENSIONS

ABSTRACT: *Guillaume Apollinaire participates actively in the research undertaken by the avant-garde artists in Paris. His collection of poems "Alcools" (1913) testifies to the evolution of modern techniques. Modern poetry breaks language, fragments the text to mold it and presents it through a new artistic reality. In modernity, poetry dialogues with painting through a work of fragmentation and juxtaposition, elaborating a search for an aesthetic renewal.*

KEYWORDS: *Poetry. Painting. Fragmentation. Juxtaposition.*

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. **Alcoóis**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Hedra, 2013.
_____. **Le bestiaire ou Cortège d'Orphée**. Ill. par Raoul Dufy. Paris : Bibliothèque de l'image, 1997.

⁶⁵ "Tal qual 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 imortalizando em um dado momento em todas as direções. Ela é o próprio espaço, a dimensão do infinito; é ela quem dota de plasticidade os objetos. Ela lhes dá as proporções que eles merecem na obra [...]. A arte dos novos pintores toma o universo infinito como ideal e é a este ideal que se deve uma nova medida da perfeição que permite ao artista-pintor dar ao objeto proporções consoantes ao grau de plasticidade que ele deseja atingir" (APOLLINAIRE, 1991b, p.944-945, tradução nossa).

A poesia visual apollinariana: da estética da sensação às dimensões cubistas

_____. L'Esprit nouveau et les Poètes. In: CAIZERGUES, P.; DECAUDIN, M. (Org.). **Œuvres en prose complètes II**. Paris: Gallimard, 1991a. p. 941-954. Bibliothèque de la Pléiade.

_____. Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes. In: CAIZERGUES, P.; DECAUDIN, M. (Org.). **Œuvres en prose complètes II**. Paris: Gallimard, 1991b. p.5-52. Bibliothèque de la Pléiade.

_____. Alcools. In: ADEMA, M.; DECAUDIN, M. (Org.). **Œuvres poétiques**. Paris: Gallimard, 1965. p. 37-154. Bibliothèque de la Pléiade.

_____. **Calligrammes**. Paris: Gallimard, 1958.

BAUDELARE, C. **Ecrits sur l'art**, éd. sous la direction de Michel Simonin. Paris: Librairie Générale Française, 2010.

BERGEZ, D. **Littérature et peinture**. Paris: A. Colin, 2004.

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

CENDRARS, B. Poèmes divers. In: LEROY, C. (Dir.). **Œuvres romanesques I précédées des Poésies Complètes**. Paris : Gallimard, 2017. p.190-191. Bibliothèque de la Pléiade.

CHIANCA, K. **Guillaume Apollinaire**: un renouvellement artistique. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013.

DECAUDIN, M. **La crise des valeurs symbolistes**: vingt ans de poésie française, 1895-1914. Paris: H. Champion, 2013.

DIDEROT, D. **Œuvres complètes** : Les Salons de Diderot, le philosophe critique d'art. Paris: le Club français du livre, 1970. v.7.

FRANCASTEL, P. **Art et technique aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles**. Paris: Les Editions de Minuit, 1956.

GARRIGUES, P. **Poétiques du fragment**. Paris: Klincksieck, 1995.

LAMBLIN, B. **Peinture et temps**. Paris: Klincksieck, 1987.

MAULPOIX, J-M. **Du lyrisme**: en lisant et en écrivant. Paris: J. Corti, 2000.

MESCHONNIC, H. **Modernité, modernité**. Paris : Gallimard, 1988.

NASCIMENTO, F.; FREITAS, V. Sobre a crítica literária dos Salões: Diderot e Baudelaire. In: FREITAS, V. et al. (Org.). **Gosto, interpretação e crítica**. Belo Horizonte: ABRE, 2015. v. 2., p.94-109.

POUZET-DUZER, V. **L'impressionnisme littéraire**. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2013.

Karina Chianca

READ, P. L'avant-garde de l'arrière. In : _____. **Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias** : Le revanche d'Éros. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2000. p. 23-37. (Collection: Interférences). Disponível em: < <https://books.openedition.org/pur/35298?lang=fr> >. Acesso em: 14 ago. 2018.

VOUILLLOUX, B. **Le tournant "artiste" de la littérature française**: écrire avec la peinture au XIXème siècle. Paris: Hermann Editeurs, 2011.

_____. L'impressionnisme littéraire: une révision. In: CHARLES, M. (Org.) **Poétique**: revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris: Seuil, 2000. p. 61-92.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

DECAUDIN, M. **La crise des valeurs symbolistes**: vingt ans de poésie française, 1895-1914. Paris: H. Champion, 2013.

FRANCASTEL, P. **L'impressionnisme**: les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin. Paris: Librairie Les Belles Lettres, 1937.

RODRIGUEZ, A. **Modernité et paradoxe lyrique**. Paris: J. Michel Place, 2006.



O ENDEREÇAMENTO LÍRICO¹

Joëlle DE SERMET*

Tradução:
Francine Fernandes Weiss RICIERI**
Maria Lúcia Dias MENDES***

RESUMO: O texto prioriza o destinatário, essencial na economia lírica. Partindo das aproximações de Kate Hamburger entre lírica e autobiografia, Sermet propõe uma releitura de Apollinaire a partir das questões de endereçamento que sua poesia suscita, para explorar um ponto em que lirismo e autobiografia se dissociam irremediavelmente: sua experiência do tempo e da memória. A enunciação lírica possibilita a permutação da totalidade dos papéis discursivos: aquele que fala e aquele a quem se fala não são jamais exatamente aqueles que identificamos de saída, por serem antes figuras do movimento que os compele um em direção ao outro.

PALAVRAS-CHAVE: Endereçamento lírico. Apollinaire. Lirismo. Destinatário.

Falar da poesia lírica – aquela em que o locutor se exprime na primeira pessoa, para partir de uma definição mais rudimentar – corresponde a se colocar no centro de um debate cujo tema essencial consiste em saber se ao sujeito lírico pode ser atribuído um estatuto biográfico ou se, pelo contrário, ele deve ser

* *Maitre de Conférences*, na Université Bordeaux Montaigne. O texto traduzido para esse livro apareceu, originalmente, no livro *Figures du sujet lyrique*. Confira Rabaté (1996).

** UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras. Credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma universidade, na linha de pesquisa “Literatura e autonomia”. Guarulhos - SP - Brasil. 07252312 - francinericieri@gmail.com

*** UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras. Credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma universidade, na linha de pesquisa “Literatura e autonomia”. Guarulhos - SP - Brasil. 07112000 - mldm@uol.com.br

¹ Nesta tradução, foi mantida a estrutura do texto original.

considerado ficcional. A opção, embora estimulante teoricamente, malogra, no entanto, em elucidar a experiência do leitor de poesia, experiência inquietante em que se mesclam distância e proximidade, indiscrição e participação, estranheza e cumplicidade.

É preciso então se perguntar se existe uma enunciação especificamente lírica que ao mesmo tempo seria distinta da ficção e da autobiografia, isso que de bom grado nós passamos a chamar de “poesia pessoal” e na qual ocorreriam os ambíguos efeitos de leitura que magnetizam a escrita poética. Dito de outro modo: começar por compreender **a quem** se fala talvez permita melhor perceber **quem** fala. Nesse sentido, a releitura das obras de Apollinaire do ponto de vista das questões de endereçamento que elas suscitam delimitará uma travessia necessariamente muito esquemática pelo lirismo no século XX.

E é ao poeta Emmanuel Hocquard, dentre as vozes contemporâneas, que deixo a precaução, entre ímpeto e ironia, de indicar o destino dessa travessia:

Não se insistirá nunca demasiado a respeito do destinatário. Está tudo lá.
Em meu fim está o meu começo, caro Thomas Stearns. Cara Senhorita Lynx.
E o outro maluco que lia Kierkegaard às suas galinhas. *Lobo que faz a corte por alimento*, caro Ezra. Minha intenção é meu destinatário. Mais ninguém.
(HOCQUARD, 1995, p.225).

Formas do poeta

Käte Hamburger (1975), em *A lógica da criação literária*, postula uma identidade lógica entre o sujeito da enunciação lírica e o poeta, afirmando ao mesmo tempo que o conteúdo do enunciado não corresponde obrigatoriamente a uma realidade. Lembranças, sonhos, fantasmas ou mentiras, as experiências assumidas pelo locutor lírico podem ser fictícias, ainda que o sujeito da experiência não seja menos real por isso, embora variável e indeterminado: é por aí que passaria o limite – agora fenomenológico – entre gênero lírico e gênero ficcional. Essa argumentação, que assimila de modo discutível o sujeito real da experiência e o sujeito lírico, leva, como foi demonstrado de modo muito justo por Dominique Combe (1989), à inclusão do lirismo no gênero autobiográfico.

Ora, se adotarmos, em um primeiro momento, a perspectiva fenomenológica reivindicada por Kate Hamburger (1986), existe um ponto em que autobiografia e lirismo se separam irremediavelmente: é em suas respectivas experiências do

tempo e em sua relação com a memória. A autobiografia investe no modo da narração retrospectiva a memória de um narrador-autor para conferir um sentido pleno à vida lembrada a partir do ponto de vista que seria aquele de uma morte antecipada. O lirismo, ao contrário, constrói uma memória do sujeito no ponto preciso em que convergem, no interior do presente, os contornos de uma memória formal: memória sedimentada em tradição e cujos componentes coletivos foram interiorizados para gerar a singular figura do poeta, em relação à norma anterior do Poeta-arquétipo.

Esse processo temporal fornece o tema do poema de Apollinaire “Cortejo”, em *Álcoois*. À preocupação de um locutor à espera de sua identidade (“Um dia eu próprio esperava / Eu me dizia Guillaume é tempo que tu venhas” (APOLLINAIRE, 2013, p.119)² responde a gênese de um novo ente oriundo da reunião dos recursos linguísticos de uma comunidade literária:

E com lírico passo avançavam os que eu amo
[...]
Todos os que chegavam e não eram eu
Traziam cada um pedaços de mim. (APOLLINAIRE, 2013, p.121-123)³.

Devido à anamnese, o sujeito não recupera os fios de sua aventura individual, mas sim o passado do lirismo que, fazendo-se assim, substitui-se à sua própria história. A memória poética é ao mesmo tempo interpessoal e pessoal na medida em que, intertextual, ela é também e necessariamente intratextual. Ela é a memória da invenção: é o que alega uma coletânea muito híbrida *Autobiographie chapitre X*, de Jacques Roubaud (1977), em que a textura das lembranças se tece na meada de citações tomadas em vários poemas escritos entre 1914 e 1932, ou seja, os dezoito anos que precedem o nascimento do autor.

Nesse sentido, a poesia efetua a eliminação do campo de referência de que se nutre a autobiografia. Bastaria lembrar aqui como Rimbaud “**debiografisa**” o vivido infantil espelhando sobre ele a figura do poeta manipulador de códigos (“Infância”, “Os poetas de sete anos”). No lirismo, aos antípodas da suposta unidade de um pacto biográfico entre autor, narrador e personagem, o percurso retrospectivo é subvertido pela dissociação entre leitor do poema e eu biográfico.

² Texto original: “Un jour je m’attendais moi-même/ Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes”.

³ “Et d’un pas lyrique s’avançaient ceux que j’aime

[...]

Tous ceux qui survenaient et n’étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même.”

Matando mais uma vez aquilo que já estava morto para recriar uma identidade lírica em concordância com a relação de intimidade que une o poeta à língua, esse percurso conduz ao encontro de uma “sombra hesitante”, como no prelúdio ao *Roman inachevé* de Aragon (1956):

*Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Semblance d'avant que je naisse
Cet enfant toujours effaré
Le fantôme de ma jeunesse
[...]*

*Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Ce spectre de moi qui commence
[...]*

*Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Mon double ignorant et crédule
Et je suis longtemps demeuré
Dans ma propre ombre qui recule. (APOLLINAIRE)^{4 5}.*

O que aí está dito é a deserção do passado, amplificada por uma voz cortada de qualquer anterioridade determinável. As lembranças pertencem a todos e são de todo tempo; a anedota pessoal não pertence propriamente a ninguém. Todo poeta é antes de tudo um despossuído: a fórmula é seu único lugar. Porque, à diferença da narrativa autobiográfica, o poema reconstitui a emergência não só de **uma** subjetividade, porém **da** subjetividade, fenômeno para o qual concorre a função de “indeterminação” dos determinantes⁶. Assim ocorre na quinta estrofe de “A Beleza do diabo”, segundo texto do *Roman Inachevé*, em que a nitidez de conteúdo da reminiscência contrasta vivamente com uma imprecisão referencial ainda acrescida do deslocamento do passado ao presente e o emprego da segunda pessoa do plural:

⁴ No ensaio original, as citações de Apollinaire estão todas sem indicação de referência. Manteremos esse critério.

⁵ Tradução semântica: “Na Pont Neuf eu me deparei / Com a feição de antes de eu nascer / Essa criança sempre perturbada / O fantasma de minha juventude / [...] // Na Pont Neuf eu me deparei / Com esse espectro de mim que começa / [...] // Na Pont Neuf eu me deparei / Com meu duplo ignorante e crédulo / E fiquei por muito tempo / Em minha própria sombra hesitante.”

⁶ Função primeira observada por Michel Collot (1989, p. 194-200) em Rimbaud.

*Enfance Un beau soir vous avez poussé la porte du jardin
Du seuil voici que vous suivez le paraphe noir des arondes
Vous sentez dans vos bras tout à coup la dimension du monde
Et votre force et que tout est possible soudain. (APOLLINAIRE)⁷.*

O poema lírico progride, portanto, na contracorrente da biografia. Quando essa última evolui do singular para o universal (lembramos as palavras colocadas na abertura das *Confessions* de Rousseau: “Somente eu. Eu sinto meu coração e conheço os homens”), o lirismo exprime por sua vez a generalidade da lembrança no que ele não obstante tem de mais violentamente singularizante.

Essa ambígua relação com o tempo implica, para o lirismo, opções enunciativas totalmente heterogêneas em relação àquelas que regem a autobiografia. Também importa menos determinar se a identidade efêmera de um sujeito que simultaneamente se dissolve e se erige é de natureza autobiográfica ou ficcional, que compreender como ela consegue se articular no interior de uma situação discursiva.

Voz do coro

Simetricamente à distensão identitária do sujeito, produz-se uma pluralização do endereçamento que também se encontra atingida pela incerteza. A questão que se coloca então é de saber a quem se destina ao certo o poema lírico. Ele é da ordem do puro monólogo? Ou é dirigido de maneira unívoca a uma instância cuja identidade é ora atestada pelo título ou pela dedicatória, ora tematizada no interior do texto? Ou ainda constitui uma maneira de apelar ao leitor tomado como ouvinte e convidado a se integrar em uma configuração enunciativa aberta?

As análises genéricas propostas por Northrop Frye em *Anatomia da crítica* oferecem um ponto de partida útil. Segundo ele, com efeito, a especificidade dos gêneros está em relação com a suas “formas de apresentação”, isto é, com o tipo de relação que instauram com o público. O termo inglês “*audience*” (auditório) utilizado para designar o público remete às formas originais de apresentação, pois, como sabemos, os poemas líricos eram de início, entre os gregos, poemas cantados. A evolução do canto em direção à literatura escrita não basta, para este autor, para modificar a definição do gênero. Apesar das reservas que podemos

⁷ Tradução semântica: “Infância Uma bela noite empurraste a porta do jardim / Aqui do limiar seguis a rubrica negra das andorinhas / Tu sentes em teus braços de repente a dimensão do mundo / E tua força é que tudo é possível de repente.”

ter a respeito dessa última afirmação, a classificação que ela opera tem o mérito, por delimitar o lirismo, de desviar a ênfase do sujeito em direção a um complexo sistema de endereçamento:

[...] a ocultação da audiência do poeta do próprio poeta, é apresentada no gênero lírico. Não há, como de costume, uma palavra para audiência na lírica: o que se busca é algo análogo ao “coro”, que não sugere presença simultânea ou contexto dramático. A lírica é, [...], antes de tudo, o que é ouvido por alto. O poeta lírico finge estar falando consigo mesmo ou com outra pessoa: um espírito da natureza, uma Musa (observe-se a diferença com o *epos*, onde a Musa fala *por intermédio* do poeta), um amigo pessoal, um amante, um deus, uma abstração personificada, ou um objeto natural. (FRYE, 2014, p.396-397).

O leitor – avatar moderno do ouvinte – somente seria, pois, testemunha de uma palavra dirigida a um outro, quer se trate da estrutura dual de um direcionamento explícito ou da estrutura ao mesmo tempo unitária e desdobrada de um auto-endereçamento. A alusão ao coro da tragédia antiga, no entanto, indica que essa testemunha, assistindo excluída à proliferação de uma palavra que não lhe é dirigida, tem apesar de tudo um papel mais determinante do que parece a desempenhar na situação de enunciação lírica. Bakhtin mostrou de modo sugestivo as implicações de uma tal situação. Em *Estética da criação verbal*, ele analisa a função do coro lírico enquanto suporte da autoridade do autor. É sua presença que, segundo ele, torna possível “a objetivação lírica” de si mesmo: “O lirismo proporciona uma visão e uma audição de si mesmo, de seu interior, através do olhar emocional e da voz emocional do outro: ouço-me no outro, com os outros e para os outros.” (BAKHTIN, 1997, p.183-184).

O coro faz eco à subjetividade e a dilata para lhe conferir uma ressonância coletiva. Ele lhe devolve, do exterior, sua voz e seu reflexo repercutidos pela alteridade. O sujeito lírico se determina dessa forma não em uma relação autocentrada a si mesmo, mas na relação que sua própria voz estabelece com uma comunidade humana simbolizada pelo coro. O “nós”, onipresente na poesia lírica como correlativo necessário à emergência da primeira pessoa, talvez seja o lugar enunciativo deixado àquilo que antes era o coro lírico: é por sua mediação que a aventura pessoal e o dado existencial imediato tornam-se solidários dos valores de outrem. A voz do “eu” sempre suscetível de se difratar em uma multiplicidade de vozes potenciais contidas no “nós”, despersonaliza-se sem se

dissociar completamente de sua origem no momento em que se eleva e sustenta o canto.

Poderíamos assim estudar como Apollinaire manipula a primeira pessoa do plural e como essas ocorrências e variações de uso delimitam as duas estratégias líricas que são ao mesmo tempo opostas e complementares em *Álcoois e Caligramas*.

Através de cada uma das duas “Via Láctea” de “A Canção do Mal Amado”, distribuídas nas duas partes de “Sete espadas”, a dicção do amor infeliz passa por um trajeto do “nós” exprimindo a humanidade mais geral (“Os demônios das ilusões/ Pelo canto do céu nos trazem / A sons perdidos seus violões / A raça humana dançar fazem / Pela descida aos trambolhões”) (APOLLINAIRE, 2013, p.73⁸), ao “eu” melancólico em seguida ao “tu”, o referente desse último pronome sendo aliás distinto de um texto para outro. Na primeira “Via Láctea”, é uma figura abstrata, pertencendo ao repertório dos mitos poéticos indefinidamente presentes e disponíveis para um reinvestimento *hic et nunc*:

Tenebrosa esposa a quem amo
 Tu és minha e és também nada
 Ó sombra de mim enlutada (APOLLINAIRE, 2013, p.65)⁹.

Enquanto na segunda “Via Láctea” o “tu” ganha finalmente uma densidade histórico-biográfica, confirmada pela colocação do verbo no passado:

Os cafés de fumo lotados
 Gritam o amor de seus ciganos
 [...]
 Por ti que tenho tanto amado (APOLLINAIRE, 2013, p.77)¹⁰.

Assim se desenha uma reciprocidade lírica que de algum modo resgata o fracasso amoroso vivido pelo sujeito empírico: a totalidade cósmica da exterioridade passou pelo filtro da lembrança pessoal que por sua vez ela transcende e faz ressoar em intensidade atemporal, a de todo destino inscrito na

⁸ Texto original: “*Les démons du hasard selon/ Le chant du firmament nous mènent/ A sons perdus leurs violons/ Font danser notre race humaine/ Sur la descente à reculons*”.

⁹ Texto original: “*Ténébreuse épouse que j’aime /Tu es à moi en étant rien /Ó mon ombre en deuil de moi même*”.

¹⁰ Texto original: “*Les cafés gonflés de fumée / Crient tout l’amour de leurs tziganes /[...] /Vers toi toi qui j’ai tant aimée*”.

finitude. O “eu” só pode ser concebido enquanto mensageiro ou porta-voz do mundo e de um “todos nós” em si, como testemunha o rascunho isolado de uma primeira versão do final de “A Canção do Mal Amado”¹¹:

*Monde souffrant de mon orgueil
Vous n'avez une vie qu'en moi.
Je pleure la chute des feuilles
E comme moi, de mois en mois,
Vous pleurez l'amour qui m'endeuille.* (APOLLINAIRE)¹².

É somente pagando esse preço que a primeira pessoa pode alcançar – e com ela o “tu” da destinação perdida – uma progressiva encarnação cujo simbolismo medieval e cristão de “Sete Espadas” oferece uma chave de leitura analógica.

A coletânea *Caligramas* mostra o itinerário do “eu” em sentido inverso, do “eu” ao “nous”, em uma despersonalização. O mais das vezes, seus poemas põem em cena um “eu” já constituído em sua estatura poética, consciente do poder de sua palavra e como que desvencilhado de seu contexto estritamente biográfico:

*Sache que je parle aujourd'hui
Pour annoncer au monde entier
Qu'enfin est né l'art de prédire* (“*Les Collines*”) (APOLLINAIRE)¹³.

*J'ai enfin le droit de saluer les êtres que je ne connais pas
[...]
Je chante tous les possibilités de moi-même hors de ce monde et des astres*
 (“*Le musicien de Saint-Merry*”) (APOLLINAIRE)¹⁴.

Este último opera agora em prol da expansão de seus contornos, alcançando as dimensões da legenda da História (“O músico de Saint Merry”, “Canto da honra”, “Da Bateria de tiro”), de uma comunidade linguística (“A Vitória”) ou de um messianismo modernista (“A Colinas”). Orquestração ou feixe de vozes múltiplas, ele tende a se abolir no “nós” de uma coletividade humana frente à dupla responsabilidade de sua memória e de seu futuro:

¹¹ Citado por Michel Décaudin (1971, p. 106) em *Dossier d'Alcools*.

¹² Tradução semântica: “Mundo doente de meu orgulho / Só tens vida em mim / Eu choro a queda das folhas / E como eu, de mês em mês / Chorais o amor que me enluta.”

¹³ Tradução semântica: “Sabe que falo hoje/ Para anunciar ao mundo inteiro/ Que enfim nasceu a arte de predizer” (“As Colinas”)

¹⁴ Tradução semântica: “Tenho enfim o direito de saudar os seres que não conheço/ [...] / Canto todas as possibilidades de mim mesmo fora desse mundo e dos astros”. (“O músico de Saint-Merry”)

*Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition de l'invention
De l'Ordre et de l'aventure
("La jolie rousse") (APOLLINAIRE)¹⁵.*

O que tu foste

Porém, o que é que ocorre quando no poema o “nós” não é mencionado e principalmente no momento em que o poeta mimetiza o solilóquio? A primeira solução evocada por Frye (“O poeta lírico fala a si mesmo”) não pode ser deixada de lado, com a condição, todavia, de que não conduza a uma teoria exclusiva do poema lírico como monólogo. Teoria que desenvolve, por exemplo, Dorrit Cohn para quem a linha de demarcação entre poesia lírica e monólogo interior romanesco passa somente pela oposição entre verso e prosa. “Quando no poema em prosa a expressão lírica se libera das restrições da versificação, o locutor do poema põe-se a falar como aquele do monólogo interior” (COHN, 1981, p.295). O monólogo dramático (poema cujo locutor é personagem claramente distinta do poeta, como *La jeune Parque* de Valéry) outra coisa não seria senão um monólogo de ficção em versos, ao passo que o poema em prosa seria um monólogo autobiográfico marcado por sua “expressividade”, isto é, sua capacidade de manifestar a “textura íntima da consciência”. Essa aproximação entre poema lírico e monólogo não é lá muito viável. Na realidade, ela se fundamenta somente em um critério formal e um critério relativo a um tempo psicológico, e a junção deles é mais que insuficiente para definir um gênero. Negando *a priori* a possibilidade de um modo de enunciação especificamente lírico, essa aproximação leva poema lírico e monólogo a tomarem de empréstimo alternativamente suas configurações da ficção e da autobiografia.

No entanto existem poemas líricos em que o locutor dirige-se a si mesmo, tratando-se por “tu”. Um dos exemplos mais patentes está em “*Zone*” (“No fim estás lasso desse mundo antigo”) (APOLLINAIRE, 2013, p.23)¹⁶, inteiramente construído sobre a alternância do “eu” e do “tu”. Esse entrelaçamento permite fazer desfilar fragmentos de lembranças não interiormente habitadas, mas retomadas do exterior por uma voz *off*, o “eu” se mantendo à distância daquilo que ele foi como se fosse um outro que não ele (“Aí está a jovem rua e tu ainda não és

¹⁵ Tradução semântica: “Entre nós e por nós, meus amigos/ Eu julgo essa longa disputa entre tradição e invenção / Entre Ordem e Aventura” (“A ruiva bonita”).

¹⁶ Texto original: “A la fin, tu es las de ce monde ancien”.

É de morte e de ressurreição, claro, que se trata. Mas no momento em que o eu se nega para se criar, se perde para se reencontrar, reorganizado em uma representação – ágatas de Saint-Vit ou o túmulo vazio do monumento literário – isso que não encontra hospedagem no oco rítmico de nenhuma dicção, isso que se perde na demiurgia do eu cujo autorretrato poético reúne os restos é a substância do espanto. A repetição do termo insiste nisso, no momento em que, nos limites do verso, o “tu” e o “eu” se reencontram:

*Tu n'oses plus regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter
Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'as épouvanté.* (APOLLINAIRE)²⁰.

O nivelamento da primeira e da segunda pessoa acontece precisamente no ponto de junção de duas impossibilidades: impossibilidade presente do passado e impossibilidade passada do presente. Enredado em um transmutar-forma, tomado no espaço tempo lírico da comemoração²¹, o “tu” já sempre foi um “eu” em potencial, sem que no entanto o “eu” possa reconhecer-se nele, como o testemunha o emprego do condicional (“à tout moment je voudrais sangloter”). E, ao mesmo tempo, o “tu” é signo do indescritível, inenarrável experiência da maior banalidade e da sufocação para sempre ligada a ela. “Éternel humilié dont le désir ulule”²², diz Leiris em um de seus mais belos textos, do início dos anos 1930, retornando a um gênero de lirismo à la Apollinaire: o “tu” é o indício enunciativo que se encarrega, por procuração, dessa sombra eternamente desejanste, inaudível e crucificada em seu desejo. É um dom em pura perda que não encontrou, no final das contas, destinatário algum.

Entre memória e eclipse, mas sem se equiparar nem a um nem a outro, o poema só pode guardar os rastros de um esquecimento. Tudo se passa, então, como se ele extraísse o fundamento da enunciação de uma instância situada a igual distância do “eu” e do “tu” e cujas marcas – e aí está todo o problema – aparecem somente em sobreimpressão, indissociáveis daquelas da primeira pessoa como fica em evidência na quarta seção do *Récitatif* de Jacques Réda (1970):

²⁰ Sublinha a autora. Tradução semântica: “Não ousas mais olhar tuas mãos e a toda hora eu queria soluçar / Por ti por aquela que amo e por tudo que tu aterrorizaste”.

²¹ “Eu acredito nunca ter imitado, pois cada um dos meus poemas é a comemoração de um acontecimento da minha vida, e mais frequentemente trata-se de tristeza, mas eu também tenho alegrias que eu canto” Apollinaire, carta à Henri Martineau, publicada em *Le Divan*, citada por Michel Décaudin (1971, p.46).

²² Tradução semântica: “Eterno humilhado cujo desejo ulula”.

*quelqu'un doucement en chemin vers plus personne dit
je. (APOLLINAIRE)*²³.

Essa instância precisaria de algo assim como uma quarta pessoa do singular para ser adequadamente teorizada. Nem primeira pessoa designando a figura mítica, ou fictícia, de um poeta de palavra soberana, nem segunda pessoa do eu biográfico, mas um meio termo refugiado em um ténue desfiladeiro, seria a intermediária da passagem de uma a outra e poderia ser pensada como um incoativo afetando as marcas da pessoa.

À luz dessas observações, eu gostaria de acrescentar ao “arqui-enunciador” que Jean-Marie Gleize (1983, p.51) detecta em Hugo e que mantém unidos o eu e o não eu, que o transcende, um “infra enunciador” que mantém unidos o “eu” e o “tu”, o eu que encontrou ou conquistou direito à palavra e essa região obscura longínqua que perpetuamente o mantém abaixo de si mesmo. Região meio apagada, humilhada e lacônica que não pode tomar voz e sobre a qual se deve tomar a resolução de não mais chorar, e da qual se torna impossível fazer o luto, pois foi eliminada e, ao mesmo tempo, está presente.

Podemos avaliar a transformação desse “infra enunciador” na poesia contemporânea selecionando obras nas quais o lirismo integra as descobertas a respeito do funcionamento do inconsciente. Assim, em Leiris, no interior de poemas mais tardios da coletânea *Failles* (1924-1934), como “Bestial”, a obsessão de uma “cena de origem”²⁴ tanto mais alucinante por ser revivida como se fosse a partir do interior do aparelho genital maternal, impõe a intervenção de um “tu” assinalando a incapacidade do locutor em assumir diretamente o escândalo do cenário fantasmático. É também tendo como fundo uma cena cuja origem foi escamoteada e reinventada e cuja natureza psicanalítica está claramente estabelecida pela segunda seção de *Chêne et chien* de Queneau (1937) que se estabelece um modo diálogo polifônico no poema “Há tantos sonhos...”:

²³ Tradução semântica: “Alguém suavemente no caminho de mais ninguém diz / Eu.”

²⁴ [No original, *scène originare*: sinônimo de *scène primitive*, é quando o sujeito testemunha, como uma cena fantasma ou real, o momento do coito de seus pais. N.T.]

*[...] La poésie est morte, le mystère est râlant,
Dis-je.
Il faut le revenir en arrière,
Où qui tu ailles tu te heurtes le nez
Tu viens de passer le sevrage,
et tu crois voir la nuit l'autre réalité:
ce ne sont que parents au temps de ton jeune âge. (APOLLINAIRE)²⁵.*

O “eu” se afasta de si mesmo para remontar, através dos meandros do inconsciente e seus sucessivos estratos de sonhos infantis, até o momento primeiro de uma noite em que ressoam indistintamente mescladas a voz da mãe, a voz impessoal do sonho, a voz do psicanalista e aquela fantasmática e oblativa desse “tu” fugidio, que vem oferecer uma infância na qual a realidade foi vivida como um sonho; infância que falta e que por sua vez só pode ser dita pela voz poética no modo de uma narrativa lacunar de sonho.

Pode parecer nesses exemplos que o “eu” fala menos ao “tu” que ele fala **do** “tu”, que, por sua vez, não fala, não pode falar. A enálage de pessoa, figura que consiste em utilizar pronomes pessoais em últimos versos com um valor desviante (dizer “tu” por “ele” ou “ele” por “eu”)²⁶, vai além de sua função de simples tropo para diferenciar a enunciação textual lírica dos fenômenos observados por Benveniste quanto à comunicação oral efetiva (“Eu somente utilizo **eu** ao me dirigir a alguém que estará na minha fala, um **tu** [...]. Eles são complementares, mas segundo uma oposição ‘interior/exterior’, e ao mesmo tempo eles são reversíveis”) (BENVENISTE, 1988, p.254). Acrescento que se o “eu” fala do “tu” como um “ele”, referindo-se a um “objeto fora da locução”, retomando os termos de Benveniste, só pode ser a um parceiro ausente ou não mencionado: o leitor ouvinte que, de previamente excluído, passa a ser integrante da situação de enunciação, seu lugar no poema estando-lhe reservado de maneira subjacente em cruz ou em negativo.

O terceiro incluso

O segundo caso evocado por Frye (2014) (o poeta fala a um “ouvinte” especialmente escolhido) é mais frequentemente encontrado, especialmente na

²⁵ Tradução semântica: “A poesia está morta, o mistério é exasperador,/ digo./ Devemos retroceder,/ onde quer que vás ferer o nariz/ Acabaste de ser desmamado/ e acreditas ver à noite outra realidade: / Eles são apenas pais no momento de tua juventude.”

²⁶ Sobre esse ponto ver Kerbrath-Orecchionne (1980, p.63-66).

poesia amorosa. No caso, o leitor parece estar de fato na posição de terceiro excluído. Aparentemente, ele é um “ouvinte” indiscreto em relação a uma palavra que não o visa diretamente. Mas nesse caso, mais uma vez não seria ele ao mesmo tempo testemunha do endereçamento e destinatário em segundo grau? O estudo do sistema de destinações a que obedece “*Dans l’abri caverne*”²⁷, poema dos *Caligramas* inicialmente enviado a Madeleine Pagés em outubro 1915, conduz a fazermos a proposta de uma resposta. O primeiro verso em que a destinatária estava claramente designada foi eliminado quando da publicação na companhia de duas outras menções ao nome, que figuravam originalmente no corpo do texto. A “contradição” presente na abertura (“*Je me jette vers toi et il me semble aussi que tu te jettes vers moi / [...] Et puis il y a aussi une contradiction qui fait que nous ne pouvons nous apercevoir*”)²⁸ não está somente ligada às circunstâncias da redação e ao isolamento de um apaixonado no campo de batalha. Os dois últimos versos revelam que ela é inerente ao processo de endereçamento lírico, em essência destinado a fracassar, pois em vez de ancorar o desejo, estimula sua deriva:

*Existes-tu mon amour
Où est-tu une entité que j’ai créée sans le vouloir
Pour peupler la solitude.* (APOLLINAIRE)²⁹.

O endereçamento lírico é apenas, no máximo, a captação e a anexação da figura do outro: pura projeção metafórica do espaço subjetivo que se cinde em sujeito e objeto. A poesia amorosa aparece como uma tentativa desesperada para se extirpar da armadilha do solipsismo se libertando de um “tu” que não é um alter ego em direção ao qual nos lançamos, mas sim uma hipóstase do “eu”. Uma vez mais a segunda pessoa do singular é utilizada na interlocução de um modo que desrespeita sua utilização habitual e remete implicitamente à categoria linguística da não-pessoa, a partir da qual Benveniste (1988, p.265) fez o apanágio da forma “ele”, enquanto esta última “adquire seu valor por necessariamente fazer parte de um discurso enunciado pelo “eu”. O “tu” se define por sua posição auxiliar. Produto do discurso do “eu”, o “tu” é somente aquilo que no poema o “eu” trata por “tu” (ou “vós”) como é lembrado pelo locutor de “*Récitatif*” de Réda:

²⁷ Tradução semântica: “No abrigo-caverna”.

²⁸ Tradução semântica: “Eu me lanço em tua direção e me parece que tu também te lanças na minha/ [...] E também existe uma contradição que faz com que nós não possamos nos perceber”.

²⁹ Tradução semântica: “Existes, meu amor, / Ou és somente uma entidade que criei sem querer / Para povoar a solidão?”

*Il est possible
 [...] qu'ici vous
 Ce que je nommais vous en grand tremblement de tout l'être
 Soyez ce rien vapoureux à neuf mille mètres d'altitudes
 Qui est le ciel inexprimée de tout désir.*³⁰

O “tu” do tratamento lírico, afetado por uma dificuldade idêntica àquela que incidia sobre o duplo autobiográfico no poema “Zona”, é somente uma imagem, um frágil edifício significante. No entanto, ele é perfeitamente real como objeto inacessível da procura de um ouvinte, e provavelmente na proporção mesma dessa inacessibilidade. A destinação encontra sua verdade quando nada mais se pode dizer **ao** e **do** destinatário, somente a suspeita levantada a respeito de uma estrutura de endereçamento que retifica o outro em sinal poético no instante em que o elege como interlocutor privilegiado e o entroniza em transcendência. Coisa que, a meu ver, seria absolutamente autobiográfica no lirismo é a colocação em evidência da ficção representada pelo sistema linguístico de uma enunciação fundada sobre a utopia de uma co-presença. O poema lírico endereçado fala de um engano fundamental de endereço sobre o qual repousa.

Neste caso, o leitor-ouvinte é testemunha não mais de um endereçamento precisamente direcionado, porém de uma flutuação estrutural cujos vazios ele preenche com elementos circunstanciais tirados de sua própria experiência. Ali onde o diálogo se define com um destinatário explícito, ele volta a se enredar obliquamente a uma instância polivalente anônima, um “terceiro incluso”.

Podemos compreender aquilo que eu pretendo com essa derradeira fórmula examinando rapidamente uma terceira categoria deixada de lado por Frye, a dos poemas líricos onde o “eu” onipresente parece não se dirigir a ninguém em particular. Limito-me a convocar “Un fantôme de nuées”, poema que também consta de *Caligramas* de Apollinaire e que me parece representativo do conjunto dessa terceira categoria. O locutor empreende, no passado, a evocação de um espetáculo de saltimbancos a que teria assistido. A âncora temporal e geográfica do evento é explicitada com um luxo de detalhes: dia, hora, nome de ruas parisienses. Porém, na sexta estrofe aparece um “tu” (“*Vois-tu le personnage maigre et sauvage*”) (APOLLINAIRE)³¹ cuja identidade não estipulada, bruscamente dá um sinal ao

³⁰ Tradução semântica: “É possível/ [...] que aqui vós. / isso que eu denominei vós com grande tremor de todo o ser, / seja esse nada vaporoso a nove mil metros de altitude/ que é o céu não expresso de todo desejo.”

³¹ Tradução semântica: “Veja você o personagem magro e selvagem”

leitor. Trata-se simultaneamente de “ver” pelos olhos do “eu” uma cena invisível que o presente da enunciação reatualiza. O contexto de referência é a própria cena lírica, em que um ouvinte virtual é solicitado a compartilhar ou a retomar em seu nome a postura enunciativa do locutor e modular para si mesmo o conteúdo do enunciado, mas também em função dos destinatários, que por sua vez ele poderia visar. Fenômeno sublinhado pelo texto na forma de uma parábola cujas modalidades de leitura são retroativamente sugeridas pela cláusula:

*Le petit saltimbanque fait la roue
Avec tant d'harmonie
Que l'orgue cessa de jouer
[...]
Musique angélique des arbres
Disparition de l'enfant
Les saltimbanques soulevèrent les gros haltères à bout des bras
Ils jonglèrent avec les poids
Mais chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux
Siècle ô siècle des nuages.³²*

O leitor, tal como espectadores surpresos, se surpreende ao procurar em seu interior a criança miraculosa que o poema lhe permitiu vislumbrar. Podemos então falar em uma verdadeira “regra do jogo discursivo”, o destino do sujeito estando em jogo a cada partida, permutando os papéis desempenhados.

Esse simulacro, que funda a intersubjetividade do lirismo e garante seus efeitos de homofonia, possui a particularidade essencial de abrir o campo de uma cadeia de re-enunciações. Sobre este item remeto às excelentes análises de Katherine Stierle (1977) a respeito da posição problemática do destinatário lírico. Esse último não dispõe de estatuto prescrito e identificável de forma definitiva. Por isso ele pode somente assumir o papel do sujeito lírico para fazer a experiência virtual das flutuações de sua identidade. Trata-se menos, me parece, de se apropriar de um conteúdo de consciência que de retomar em seu nome o discurso do outro e as inflexões que lhe permitem modular ou construir sua experiência: usurpação de um vestígio vocal ou voz “pronta para uso”.³³

³² Tradução semântica: “O pequeno saltimbanco se empertigou/ Com tanta harmonia/ Que o órgão para de tocar/ [...] Música angélica das árvores/ Desaparecimento do pequeno/ Os saltimbanco levantaram os grossos halteres na ponta dos dedos / Fizeram malabarismos com os pesos // Mas cada espectador buscava em si a criança miraculosa/ Século ó século de nuvens.”

³³ [No original, *prêt-à-porter*.]

O discurso lírico consegue assim esquivar a contradição entre singularidade e **reprodutibilidade**, palavra que prefiro a “universalidade”. Ao mesmo tempo em que apresenta um sentimento ou uma lembrança como sendo única e inalienável em seu conteúdo, no plano enunciativo, ele oferece as regras paradoxais de sua capacidade de reiteração. Sua lei é dupla, faculta o “eu” e o outro a seguirem juntos, narcisismo e pulsão comunitária, apropriação singularizante do código e compartilhamento da palavra.

As observações acima conduzem a voltar, como faz Henri Meschonnic, sobre a oposição disposta por Bakhtine entre o monologismo do poema e o dialogismo do romance. O poema, ao implicar reciprocamente o sujeito da enunciação e o sujeito da leitura, organiza “um diálogo – o desnudamento do diálogo” (MESCHONNIC, 1982, p.156). Seria preciso acrescentar que o “desnudamento” se torna possível pelo recorte rítmico da experiência, em uma série de instantes, nos quais a cada vez se condensa a infinita potencialidade das reviravoltas da situação discursiva. O leitor sempre é, em graus de implicação variados, derradeiro destinatário, mas também co-destinatário e sujeito do enunciado ao mesmo tempo que sujeito da enunciação. Vem provavelmente daí aquilo que Shoshana Felman (1978, p.95) chama “o erro de leitura” do lirismo: na medida em que o texto lírico convida o leitor a desposar, a forjar a voz do locutor, parece estar oferecendo uma isca de fácil identificação. É a razão pela qual o lirismo, em uma hora ou outra faz uma reviravolta no sentido da ironia ou da derrisão. O canto desiludido mostra a necessidade crítica de romper a ilusão especular engendrada de modo demasiado fácil pelo dialogismo lírico.

Aquilo que faz a essência do lirismo é também sua relativa fraqueza, da qual o formalismo contemporâneo, de modo mais radical e crítico que a ironia, seria a superação. No entanto, a despersonalização “elocutória” pode ser analisada como uma prova que a subjetividade moderna deve sofrer para poder continuar a se afirmar como subjetividade, parafraseando a palavra de John E. Jackson (1992, p.177) sobre o *spleen* baudelairiano. A partir daí, neutralidade, voz “branca” e a iniciativa deixada às palavras não seriam (mais do que violentos desmentidos infligidos ao gênero) os indícios de um rearranjo interno ao dispositivo de enunciação que o caracteriza?

O discurso lírico tem a particularidade de pôr em questão não somente o estatuto do sujeito e, mais decisivamente ainda, a situação de interlocução como relação explícita de um “eu” com um “tu”. Ele se encontra em um sistema de enunciação original que se define menos em relação ao “eu” da enunciação que relativamente ao “tu” do ouvinte, o que pede para colocar nuances, ou até

mesmo inverter o esquema proposto por Benveniste para analisar o diálogo oral. Esse sistema está baseado em uma série de substituições das marcas da pessoa, manejando a instabilidade generalizada das referências dêiticas. O poema em primeira pessoa na realidade convoca seu leitor a tomar seu lugar em uma verdadeira ciranda de pronomes pessoais cujas ancoragens sempre estão deslocadas.

Para dar conta dos efeitos de um tal discurso, a noção de **endereçamento** permanece insuficiente. Pede para ser complementada com a de “homofonia”, o destinatário sendo, em última instância, o leitor-ouvinte virtual, “um terceiro incluso”, que não é uma inteira fabricação, assim como pode sê-lo o narrador da ficção, nem erigido como poder de sanção externa, como o leitor com quem se acorda o pacto autobiográfico, porém **chamado** ao interior da configuração enunciativa com a finalidade de aí assumir a posição dupla de destinador e destinatário.

A enunciação lírica joga assim com a ubiquidade e curtos-circuitos temporais: torna possível a simultânea permutação da totalidade dos papéis discursivos. Aquele que fala e aquele a quem se fala, “eu” e “tu”, nunca serão exatamente aqueles que seríamos tentados a identificar de imediato, por serem as figuras – tremidas, trêmulas – do movimento que as impele uma em direção à outra.

LYRIC ADDRESS

ABSTRACT: *The text prioritizes the recipient, essential in the lyrical economy. Starting from Kate Hamburger's approaches between lyricism and autobiography, Sermet offers a rereading of Apollinaire based on the questions of lyrical address to explore a point where lyricism and autobiography dissociate themselves irreparably: his experience of time and memory. The lyric utterance makes it possible to exchange all the discursive roles: the one who speaks and the one with whom we speak are never exactly those we identify initially, because they are, above all, figures of the movement that pushes them towards each other.*

KEYWORDS: *Lyric address. Apollinaire. Lyricism. Recipient.*

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. **Álcoois**. Tradução de Mário Laranjeira. Edição bilingue. São Paulo: Hedra, 2013.

ARAGON, L. **Le roman inachevé**. Paris: Gallimard, 1956.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução do francês Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: M. Fontes, 1997.

- BENVENISTE, E. **Problemas de Linguística Geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri Campinas: Ed.Unicamp, 1988. v.1.
- COHN, D. **La transparence intérieure**: Modes de représentations de la vie physique dans le roman. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris: Seuil, 1981. (Poétique).
- COLLOT, M. **La Poésie moderne et le structure d'horizon**. Paris: PUF, 1989.
- COMBE, D. **Poésie et récit**. Paris: J. Corti, 1989.
- DÉCAUDIN, M.. **Dossier d'Alcools**". Gêneve: Librairie Droz e Minard, 1971.
- FELMAN, S. **La folie et la chose littéraire**. Paris: Seuil, 1978.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martine, prefácio de João Cezar de Castro Rocha. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GLEIZE, J.-M. **Poésie et figuration**. Paris : Séuil, 1983.
- HAMBURGUER, K. **Logique des genres littéraires**. Traduction de l'allemand par Pierre Cadiot. Paris: Seuil, 1986. (Poétique).
- _____. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOCQUARD, E. Ma vie privée. **Mécanique lyrique, Revue de littérature générale**, Paris, n.1, 1995.
- JACKSON, J. E. **Mémoire et création poétique**. Paris: Mercure de France, 1992.
- KERBRATH-ORECCHIONNE, C. **L'Énonciation**: De la subjectivité dans le langage. Paris: A. Colin, 1980.
- MESCHONNIC, H. **Critique du rythme** : Anthropologie historique du langage. Lagrasse: Éd. Verdier, 1982.
- QUENEAU, R.**Chêne et chien**. Paris : Denoël, 1937.
- RABATE, D. **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. (Collection Perspectives littéraires, dirigée par Michel Dellonet Michel Zink).
- RÉDA, J. **Récitatif**. Paris: Gallimard, 1970. (Collection Le Chemin).
- ROUBAUD, J. **Autobiographie, chapitre dix**: Poèmes avec des moments de repos en prose. Paris: Gallimard, 1977. (Collection Blanche).
- STIERLE, K. Identité du discours et transgression lyrique. **Poétique**, n. 32, p.422-441, nov. 1977.



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 lazes.

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.



“SÓ NA EUROPA VOCÊ NÃO É ANTIQUADO, Ó CRISTIANISMO”: RECORTES SOBRE GUILLAUME APOLLINAIRE

Pablo SIMPSON*

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo percorrer aspectos da relação entre a poesia de Guillaume Apollinaire e o catolicismo a partir da leitura de poemas publicados em *Alcools*, de textos coligidos e de sua crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Guillaume Apollinaire. Poesia francesa do século XX. Catolicismo.

1.

*Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen le plus moderne c'est vous pape Pie X*
(APOLLINAIRE, 1965, p.39).

[Só na Europa você não é antiquado ó Cristianismo
O Europeu mais moderno é o senhor papa Pio X]¹

Há um dístico aparentemente excêntrico em *Alcools*, coletânea fundamental da poesia moderna publicada por Guillaume Apollinaire em 1913. Está no poema de abertura, “Zone”. Em contraste com a Torre Eiffel e os automóveis do início do poema, representantes de um “mundo antigo” de que o eu afirmaria haver um

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – psimpson@ibilce.unesp.br

¹ Todas as traduções, algumas mais livres, outras um tanto literais, salvo menção, são minhas. Terminado este ensaio, encontro um de Murilo Mendes, intitulado “Poesia católica”, que também se detém brevemente nesse trecho do poema de Apollinaire. Está transcrito na dissertação de Raphael Velloso Macedo (2016).

cansaço – “à la fin tu es las de ce monde ancien” – surge nesse dístico uma menção à religião cristã. Ela não seria/estaria antiquada, *antique*, em francês, com certa nuance pejorativa que a tradução quis evocar². O dístico traz ainda a figura do Papa Pio X, apresentado de forma hiperbólica, “o mais moderno”, afirma o trecho, que opõe ainda o “tu” informal dirigido ao Cristianismo, em maiúsculas, no primeiro verso, ao “vous”/senhor, do segundo³. Excêntrico pelo que costumamos atribuir às vanguardas artísticas do início do século XX: uma predileção pela vida urbana, a rapidez, a máquina, como estará no poema “*Un soir*”, também de *Alcools*, com a cidade “metálica”, os *tramways* e as “luzes de gás” (APOLLINAIRE, 1965, p.126).

2.

Sabemos da ambivalência das artes do século XX com relação ao progresso. Trata-se de um Janus de duas faces, diz-nos Theodor Adorno (1993, p.129), capaz de desenvolver o “[...] potencial da liberdade ao mesmo tempo que a realidade efetiva da opressão.” Num trecho da famosa conferência “*L’esprit nouveau et les poètes*”, Apollinaire (1991, p.945) aponta para os “seres formidáveis que são as máquinas”. No poema “*Zone*”, há uma “jovem rua” de Paris, industrial, aberta em 1889 e situada entre a rua Aumont-Thiéville e a Avenue des Ternes. A dupla evocação, das máquinas tanto quanto da rua, deixa-se acompanhar, contudo, menos de uma dimensão positiva da representação urbana, espaço labiríntico para o *flaneur*⁴, do que de uma dimensão religiosa. Na segunda delas, é o momento em que o eu se lembra da infância: das “pompas da Igreja”, da oração “todas as noites na capela do colégio”, do Cristo que “sobe ao céu melhor do que os aviadores” e “detém o recorde do mundo de altura” – Cristo que também voaria no poema “*Le voyageur*” do mesmo livro: “*Dans le fond de la salle il s’envolait un Christ*” (APOLLINAIRE, 1965, p.78). A modernidade é rapidamente confrontada com uma nostalgia que é a da infância, lugar religioso, como estará também no poema “*Le brasier*”, em que o eu se pergunta pelo Deus da juventude – “*où est le Dieu*

² O tradutor americano de Apollinaire, David Lehman (2013), também assim o faz: “*Alone in Europe you are not antiquated O Christianity*”.

³ Na primeira versão do poema, que se intitulava “*Cri*” nas provas de *Alcools*, a palavra “religião”, do quinto verso, também estava em maiúsculas. Confira notas de Marcel Adéma et Michel Décaudin em Apollinaire (1965, p.1042). Em contrapartida, no verso citado acima, tratava-se de “*toi Pape Pie X*” em vez de “*vous*”.

⁴ Sobre o modo como os temas da cidade e da multidão estão entre Apollinaire, em perspectiva comparada com Baudelaire e Breton, confira o ensaio de Caroline Andriot-Saillant (2005).

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire *de ma jeunesse*” (APOLLINAIRE, 1965, p.108) – numa espécie de atualização da tópica do *ubi sunt*, que tem origem bíblica no livro de Baruc (Br 3,16)⁵. Tal contraste, como na menção a Pio X, produz “surpresa”, que assinalo entre aspas para indicar a centralidade desse termo na reflexão poética de Apollinaire (1991, p.949): “*la surprise est le grand ressort nouveau*”! “a surpresa é a nova grande mola”. Surpresa que é um dos componentes que fundaria o “espírito novo”: “o espírito novo é aquele do tempo em que vivemos [...] tempo fértil em surpresas (1991, p.954)⁶. E que representaria uma recusa ao sentido, de forma geral, como caracterizou Peter Burger (1993) em sua *Teoria da vanguarda*:

O receptor não se pode resignar simplesmente a descrever o sentido de uma parte da obra; tentará alargar o próprio carácter enigmático da obra de vanguarda, e para isso tem que se situar noutra nível da interpretação. Em vez de pretender captar um sentido mediante as relações entre o todo e as partes da obra, procurará encontrar os princípios constitutivos desta, a fim de neles encontrar a chave do carácter enigmático da criação. (BURGER, 1993, p.132).

3.

Na conferência, as máquinas abririam à possibilidade de explorar o ínfimo e o “infinitamente grande”. Lembra-nos do conhecido poema “Máquina do mundo” de Carlos Drummond de Andrade⁷. Porém, igualmente, de um fragmento das *Pensées* de Pascal (1976) sobre o duplo infinito e o lugar do homem: um nada em relação ao infinito, um tudo em relação ao nada. Corresponde, no filósofo, a uma oposição entre um excesso de sensibilidade do homem para as menores coisas da vida, na direção de uma natureza que corrompe, e uma “estranha insensibilidade para as maiores” (PASCAL, 1976, p.105). Nesse momento, o que está em jogo em Apollinaire (1991, p.945) é o confronto imediato com a profecia – uma das atividades da imaginação, afirmaria –, como se estivesse atento a outro movimento

⁵ Confira Bíblia (Baruc, 3,16).

⁶ Para André Billy, haveria em Apollinaire sempre “[...] uma necessidade de desconcertar, de surpreender, de quebrar o ritmo, de romper com o desenvolvimento de um sentimento ou de um pensamento.” (APOLLINAIRE, 1965, p.XXX). Há um estudo recente de Antonio Rodriguez (2017) sobre a noção de surpresa, que evidencia o quanto essa noção, presente também em Reverdy, Cocteau, Jacob, dentre outros, é frágil ou ampla demais para conter todas as inovações estéticas das vanguardas.

⁷ Confira Andrade (1983).

do texto de Pascal, que diz respeito à dificuldade do homem, distante dos dois extremos, de compreender o segredo de cada um deles: “[...] incapaz de ver o nada de onde saiu, e o infinito onde está engolido.” (APOLLINAIRE, 1991, p.66). Com a máquina, como a máquina – palavra que faz parte do vocabulário pascalino, na “*Lettre qui marque l'utilité des preuves par la machine*” (PASCAL, 1976, p.122) – os poetas seriam capazes desse desvendamento. É o que faz deles “poetas de uma verdade sempre nova”, afirma Apollinaire (1991, p.951). Tornam-se “criadores, inventores e profetas” (APOLLINAIRE, 1991, p.952). Caberia a eles “*dompter la prophétie*”: domar, subjugar a profecia. Dominação que se inscreve no futuro com menção a esse vocabulário do *machiner*, que é também o fonógrafo e o cinema:

Ils veulent, enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma. [Eles querem, enfim, um dia, maquinar a poesia como se maquinou o mundo. Querem ser os primeiros a fornecer um lirismo a esses novos modos de expressão que acrescentaram à arte o movimento e que são o fonógrafo e o cinema.] (APOLLINAIRE, 1991, p.954).

4.

Trata-se de pensar o movimento da máquina na perspectiva da profecia. De uma profecia conforme indicada por Paul Bénichou (2004, p.91) em seus estudos sobre o Romantismo, quando a poesia cristã, limitada até então pela geografia literária do classicismo como um “anexo da religião”, readquiriria a sua dignidade perdida. Com essa “poesia regenerada” (BÉNICHOU, 2004, p.89), promove-se a literatura a um poder espiritual: sacerdócio laico e otimismo ontológico. Faz-se da profissão de fé na perfectibilidade humana um corolário da liberdade individual, que seria fruto, no pensamento liberal de Benjamin Constant, Guizot e Jouffroy, citados pelo crítico, de um movimento que nos levaria “[...] a uma região de existência superior onde cessa a escravidão do instinto.” (BÉNICHOU, 2004, p.457). Diferentemente de uma liberdade “liberal” implicada nessa lógica da transcendência, e que Bénichou chamou de um “espiritualismo liberal” fora das vias do dogmatismo cristão⁸, tal transcendência parece estar duplamente

⁸ Ainda que mais contundente do ponto de vista religioso do que o deísmo do século anterior, afirmamos, aceitando, além disso, que o cristianismo possa ocupar o lugar de uma educação do gênero

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire relacionada em Apollinaire, por um lado, com um retorno à religião da infância – e que nos faz pensar no cinema e no fonógrafo também como máquinas da memória –, por outro, com a criação artística, como se esta cumprisse o anúncio positivo de regeneração terrestre⁹ ou representasse um discurso que é enigma e possibilidade de revelação. No poema “*Un soir*”, acena-se para um momento presente, da palavra – mas também da visão –, diante de um céu “branco de arcanjos”.

*Des cloches aux sons clairs annonçaient ta naissance
Vois
Les chemins sont fleuris et les palmes s'avancent
Vers toi*

[Sinos de sons claros anunciavam teu nascimento
Vê
Os caminhos estão floridos e as palmeiras avançam
Para ti] (APOLLINAIRE, 1965, p.126).

Essa regeneração se dá, contudo, na luta com a profecia “indomável”, comparada com uma “ardente cavale” (APOLLINAIRE, 1991, p.954), como se os signos da providência, manifestos pela própria linguagem crítica de Apollinaire – “os prodígios falarão deles mesmos” (APOLLINAIRE, 1991, p.954) – fossem substituídos por um relativo progresso espiritual. O apelo à máquina torna-se um caminho para pensar na “sutileza do poeta”, que deve ser a mesma dos “artesãos que aperfeiçoam uma máquina” (APOLLINAIRE, 1991, p.954).

5.

São dois lugares que se instituem, da infância e do futuro – “a manhã vai chegar”, em “*Zone*” (APOLLINAIRE, 1965, p.43) – frente a outros recusados. Pierre Brunel (1997) os percorreu em *Apollinaire entre deux mondes: le contrepoint mythique dans “Alcools”*. No poema, o eu se diz “cansado do mundo antigo” e “de viver na antiguidade grega e romana”. Do mesmo modo, os automóveis parecem antigos, como se à antiguidade viesse somar-se esse “passado recente” ou como

humano (BÉNICHOU, 2004, p.457).

⁹ Estou pensando em oposição a uma dimensão escatológica da profecia do reino divino, que é o centro da predicação de Jesus. Confira Lacoste (1998).

se o mundo moderno nunca o fosse suficientemente (BRUNEL, 1997, p.3). Trata-se de uma recusa que supõe a modernidade, porém não sem que o poeta institua uma mitologia capaz, a cada momento, de unir esses tempos de forma surpreendente numa espécie de poética das simultaneidades¹⁰. Com ela, reencena uma variedade de temas que já estavam presentes na poesia romântica: o sonho, a viagem, o oriente. O eu de *Alcools* vê Canaan, viaja ao Texas, visita um cemitério em Munique, num momento em que a memória “subitamente, rápida” faz do céu um apocalipse “coberto de mil mitologias imóveis” (APOLLINAIRE, 1965, p.67).

Em meio a esses lugares, como se correspondesse a um ponto de fuga, frágil, inscrevendo-se precariamente numa composição fragmentária, surge a novidade que é a religião: novidade, mas também simplicidade. Ela seria simples como os “hangares de porta-aviões”: “*la religion/ est restée simple comme les hangars de Port-Aviation*” (APOLLINAIRE, 1965, p.39). Estaria expressa nas figuras do Cristo, “*pupille Christ de l’oeil*”, de Nossa Senhora, cujo sangue do Sagrado Coração teria “inundado” o eu, e no Papa Pio X. Faz-nos pensar no quanto a experiência profética, que está no poema “*Sur les prophéties*” de *Calligrammes*, é ambígua em Apollinaire, como observaram Marcel Adéma et Michel Décaudin: irônica mas ao mesmo tempo essencial para a sua poesia (APOLLINAIRE, 1965, p.1082). Em “*Zone*”, o sentido religioso é um dos lugares que parecem vir suprimir “as barreiras nas quais está fechada a existência histórica dos homens”, para pensar com o auxílio de Romano Guardini (1945, p.9). Na parte final do poema, a promessa da viagem – “*tes fétiches d’Océanie et de Guinée*” (APOLLINAIRE, 1965, p.44) – rapidamente desloca-se para um “eles” que recupera esses mesmos “fétiches”, transformando-os em Cristos “inferiores das esperanças obscuras”/ “*Ce sont les Christs inférieurs des obscures espérances*” (APOLLINAIRE, 1965, p.44).

6.

Pio X foi mencionado por Apollinaire num artigo de sua coluna “*Échos sur les lettres et les arts*” no *Mercure de France*, em 1918, dedicado a uma “querela teológica” entre Francisco Suarez e São Tomás de Aquino, no momento de celebração do centenário do teólogo espanhol. Tal querela opunha a recomendação do estudo da teologia de São Tomás de Aquino, que Pio X tornaria exclusivo no

¹⁰ Pierre Brunel (1997) serve-se de figuras e imagens importantes para entender alguns dos movimentos dos poemas de *Alcools*, como as da fuga e do contraponto musical como modelos de uma parte da literatura do século XX, figuras composicionais que exprimiriam essa simultaneidade.

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire

ensino de escolas católicas, a uma carta de Bento XV de 1917, que teria autorizado contraditoriamente o ensino das doutrinas de Suarez (APOLLINAIRE, 1991, p.1361). Num artigo de *L'Intransigeant*, de 1913, dedicado a uma exposição de mulheres artistas, Apollinaire também mencionaria Pio X, esculpido “de maneira expressiva” por Ernesta Robert-Mérignac¹¹.

Pio X, como se sabe, foi autor de um decreto intitulado *Lamentabili sane exitu*¹² que condenou os “erros modernistas”, decreto elaborado pela Santa Inquisição e publicado em 1907. Multiplicam-se os equívocos: o “europeu mais moderno”, na acepção positiva de que o poema “*Zone*” parece revestir a figura do Papa, teria sido aquele que condenou um conjunto de “erros”. Tais erros, por sua vez, têm menos a ver com a modernidade artística, do que com práticas historiográficas relacionadas com a interpretação de textos religiosos. A condenação expressa no decreto retomou 65 proposições “modernistas”, a maior parte delas de Alfred Loisy, autor de *L'Évangile et l'Église*¹³, para contestá-las e proscrevê-las integralmente.

São condenações que se exprimiram também na encíclica *Pascendi Dominici gregis/Aspicient o rebanho do Senhor*¹⁴, de 1907, que assume um debate contra o “modernismo”. Nela há capítulos sobre o filósofo modernista, sobre o teólogo modernista, e uma reflexão tanto sobre as causas do que se identificou como “modernismo” – uma delas, o orgulho – quanto os remédios para isso: a recomendação aos bispos “para que os livros dos modernistas já publicados não sejam lidos”, a instituição de um censor para publicações, a suspensão dos congressos de sacerdotes, senão em “raríssimas exceções”. Num trecho importante do documento, vê-se que a questão é também a possibilidade de entender historicamente dogmas e doutrinas da Igreja.

Ousadamente afirmam os modernistas, e isto mesmo se conclui das suas doutrinas, que os dogmas não somente podem, mas positivamente devem evoluir e mudar-se. De fato, entre os pontos principais da sua doutrina, contam também este, que deduzem da imanência vital: as fórmulas religiosas, para que realmente sejam tais e não só meras especulações da inteligência,

¹¹ Sirvo-me do acervo digital HyperApollinaire (2018) organizado por Didier Alexandre, Michel Murat e Laurence Campa.

¹² Confira Pio X (1907b).

¹³ Confira Loisy (2015).

¹⁴ Todos os trechos abaixo provêm da tradução para o português realizada pela equipe da Libreria Editrice Vaticana. Confira Pio X (1907a).

precisam ser vitais e viver da mesma vida do sentimento religioso. (PIO X, 1907)¹⁵.

Trata-se, de algum modo, de um debate que está no centro do poema de Apollinaire. Ele supõe a passagem no tempo, ainda que não diga respeito à história interpretativa. A “religião”, como afirmaria o eu de “*Zone*”, torna-se nova. Ela é nova, contudo, por oposição a uma modernidade “antiga” e em virtude de uma capacidade de fazer nova a crença. Para alcançar esse resultado não é necessário, paradoxalmente, reatualizar-se ou “evoluir e mudar-se”. O antigo pode ser o novo, como afirmou para a própria noção de “novidade” em “*L’Esprit nouveau et les poètes*”: “o novo existe, sem ser um progresso [...] ele está na surpresa” (APOLLINAIRE, 1991, p.949).

7.

Si tu vivais dans l’ancien temps tu entrerais dans un monastère
Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière
Tu te moques de toi et comme le feu de l’Enfer ton rire pétille
Les étincelles de ton rire dorent le fond de la vie
C’est un tableau pendu dans un sombre musée (APOLLINAIRE, 1965, p.41).

[Se vivesses no tempo antigo entrarias num monastério
Vocês têm vergonha quando se surpreendem rezando
Tu zombas de ti e o fogo do Inferno teu riso crepita
As fagulhas de teu riso douram o fundo da vida
É um quadro pendurado num museu escuro.]

Nestes versos de “*Zone*”, vemos um monastério surgir como possibilidade para alguém que viveria num “tempo antigo”. O verso seguinte salta ao presente para afirmar a vergonha de um “vous” – o próprio eu ou eventual leitor do poema? – que se flagra rezando. Em seguida, ressurgue o “tu” rindo de si mesmo junto ao fogo do inferno. Por fim, o último verso do trecho figura toda a ação anterior como um “quadro pendurado num museu escuro”. Parece fazer da própria alternância entre passado e presente, monastério e inferno, prece e riso, apenas uma imagem fixa numa moldura, como se correspondesse a certa distância

¹⁵ Pierre Hadot (2001, p.39), em depoimento recente, assinalou o seu desconforto com o juramento antimodernista: “[...] eu devia declarar, entre outras coisas, que considerava que a doutrina da fé transmitida pelos Apóstolos e pelos Pais havia permanecido absolutamente imutável desde as origens e que a ideia de uma evolução dos dogmas seria herética.”

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire com relação às vozes assumidas no trecho, o tu e o vós/vocês, tanto quanto aos diversos tempos aí manifestos.

Esse não-lugar temporal, como se vê, problematiza a compreensão do “moderno”, do Papa Pio X “moderno”. Porque recoloca noutra âmbito a reflexão sobre a modernidade formulada por Baudelaire (1968, p.553) em *O pintor da vida moderna*: “a modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte; a outra metade é o eterno e o imutável.” Trata-se, em Baudelaire tanto quanto em Apollinaire, de uma relação entre dois tempos que vem desde a patrística. Em Agostinho (1999, p.414), está na interpretação do texto do *Gênesis*, na predestinação do Cristo “anterior a todos os tempos, sem manhã nem tarde”, em oposição ao tempo, ou na própria dificuldade de conceber um discurso a Deus, no tempo, frente à sua eternidade: “Sendo vossa a eternidade, ignorais porventura, Senhor, o que eu Vos digo, ou não vedes no tempo o que se passa no tempo?” (AGOSTINHO, 1999, p.310).

Corresponde menos a uma oposição entre esses dois tempos do que a uma tensão que é constitutiva também da teologia cristã, sobretudo em sua dimensão litúrgica: é na existência de cada dia que recebemos a graça, afirma o Missal Romano¹⁶. A modernidade estaria nesses mesmos dois lugares, dividida entre eles. No texto de Baudelaire, os exemplos provêm da pintura: do necessário estudo dos grandes mestres, mas também de uma “memória do presente” que se deve conservar: o gesto, o olhar, o sorriso de um tempo que formam um “todo de uma completa vitalidade” (BAUDELAIRE, 1968, p.554). Em Apollinaire, é o quadro que está no museu escuro em oposição à luminosidade de um sorriso, às fagulhas, como se o movimento de construção do poema tivesse de ir, a cada momento, a essas duas direções: a uma experiência do tempo efêmero, porém igualmente a um tempo alargado. Como se o tempo mortal não deixasse de figurar uma permanência, porém fosse do âmbito dessa permanência a representação do que é menor, histórico, contingente – o cálice da “nova e eterna” aliança da celebração eucarística. Em ambos, além disso, um vetor temporal cujo vocabulário não é só, ambigualmente, o progresso. Baudelaire, no prefácio que escreveu Apollinaire a suas obras, seria um “espírito profético”¹⁷.

¹⁶ Na teologia há outros modos de compreensão da noção da eternidade, como uma espécie de duração imensa, por exemplo, ou com especial atenção à temporalização da figura do Cristo, como modo de participação de Deus no tempo e do homem em sua eternidade. Confira verbete “*Éternité divine*” no *Dictionnaire critique de théologie* (LACOSTE, 1999, p.497-498).

¹⁷ A expressão está na página 23 de *L'œuvre poétique de Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal*. Confira Baudelaire (1917). Marcos Siscar (2010, p.42, grifo do autor) observou como essa força profética em

8.

Em Paris, há poucos anos atrás, um colóquio intitulado *Apollinaire, le religieux et le sacré*¹⁸, percorreu alguns desses caminhos. Elena Fernández-Miranda apontou para o gosto de Apollinaire pela provocação dirigida ao divino. Está, como se sabe, num poema como “*L’Ermite*”, que cito e traduzo:

*Ó Seigneur flagellez les nuées du coucher
Qui vous tendent le ciel de si jolis culs roses* (APOLLINAIRE, 1965, p.100).

[O Senhor açoitai as nuvens do poente
Que no céu rósea bela bunda estende]

Daniel Delbreil caracterizou certa heresia nas narrativas de Guillaume Apollinaire. Étienne-Alain Hubert apontou, por sua vez, para a relação entre o religioso e o sexual. Tal relação faz-nos lembrar da transferência do tema apocalíptico das portas que se abrem ao céu, portas que serão também as da Jerusalém celeste, no texto bíblico (Ap 21, 12)¹⁹, para “As nove portas de teu corpo”, poema erótico enviado a Madeleine Pagès numa carta de 1915, e que reelabora texto semelhante escrito a Louise de Coligny-Châtillon e publicado em *Poèmes à Lou*. Cito um trecho:

*Et toi neuvième porte plus mystérieuse encore
Qui t’ouvres entre deux montagnes de perles
Toi plus mystérieuse encore que les autres
Porte des sacrilèges dont on n’ose point parler* (APOLLINAIRE, 1965, p.619).

[E tu nona porta mais misteriosa ainda
Que te abres entre duas montanhas de pérolas
Tu mais misteriosa ainda que as outras
Porta dos sacrilégios de que não se ousa falar]

Victor Martin-Schmet indicou o diálogo epistolar de Apollinaire com padres e religiosos, como foi o caso de Max Jacob, um dos melhores amigos de Apollinaire, desde 1904 (COUFFIGNAL, 1966) e Pierre Reverdy, ambos

Baudelaire está menos na confiança romântica do que “[...] na capacidade de revelar, em perspectiva histórica [...], a crise, o colapso ou o naufrágio como sentido da experiência presente.”

¹⁸ Confira *Colloque Apollinaire...* (2016).

¹⁹ Confira Bíblia (Apocalipse, 21, 12).

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire

moradores da abadia de Saint-Benoît-sur-Loire, ou Jean Cocteau, que se converteu por um breve período ao catolicismo por influência de Jacques Maritain. Pierre Caizergues, por sua vez, lastreou a presença do tema religioso em *Un album de jeunesse* (1893-1895). Neste caso, trata-se de um livro do período em que Apollinaire ainda assinava como Wilhem de Kostrowitzky. Nele há poemas como “*Noël*”, de 1894, no qual dialogam texto e gravuras, uma delas, uma imagem da cruz com a menção “*Inri*” (CAIZERGUES, 2003, p.701).

Frente a esses caminhos, que relacionam crença e descrença, conversão e distância, infância religiosa e ironia, há o poema abaixo, “*Prière*”, publicado na parte de poemas diversos do livro *Le Guetteur mélancolique*, coletânea póstuma, de 1952, organizada por Bernard Poissonnier e Robert Mallet. Trata-se de um poema complexo que retoma um verso do poema “*Zone*”, transposto, no poema de *Alcools*, à segunda voz, tu, e ao tempo presente, “*ta mère ne t’habille que de bleu et de blanc*”. O poema está citado e traduzido na íntegra:

*Quand j'étais un petit enfant
Ma mère ne m'habillait que de bleu et de blanc
O Sainte Vierge
M'aimez-vous encore
Moi je sais bien que je vous aimerai
Jusqu'à ma mort
Et cependant c'est bien fini
Je ne crois plus au ciel ni à l'enfer
Je ne crois plus je ne crois plus
Le matelot qui fut sauvé
Pour n'avoir jamais oublié
De dire chaque jour un Ave
Me ressemblait me ressemblait* (APOLLINAIRE, 1965, p.576).

[Quando eu era pequenino
Minha mãe só me vestia
De azul e branco, ó Virgem Santa
Ainda me amas? Eu sei
Que te amarei até a morte
Mas tudo acabou não creio
Mas no céu nem no inferno
Não creio mais não creio mais
O marujo que foi salvo por nunca
Ter esquecido de dizer um Ave
Era como eu era como eu]

O poema, de algum modo, aponta para o que Pascal Pia (1969) evidenciou em sua leitura: certa impossibilidade de retornar a esse lugar da infância. É o mesmo movimento que está num dos momentos iniciais do poema “Zone”, recusa que diz respeito, neste caso, também a certa vergonha.

*Et toi que les fenêtres observent la honte qui retient
D'entrer dans une église et d'y confesser ce matin.* (APOLLINAIRE, 1965, p.39).

[E você que as janelas vêem a vergonha que o impede
De entrar numa igreja e confessar esta manhã.]

9.

Trata-se de caminho semelhante ao que percorreu Robert Couffignal (1966) no estudo *L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*. Para além dessa trajetória de “desconversão” do poeta, o crítico observou, contudo, o trânsito de certa textualidade bíblica e personagens em sua obra: a expressão “vinha eterna”, por exemplo, proveniente de São Mateus (COUFFIGNAL, 1966, p.141). São episódios do texto religioso reelaborados pelo poeta, como estarão também em outros livros das vanguardas, como *Saint Matorel* de Max Jacob, publicado em 1911. Antonio Rodriguez, em prefácio à edição recente do poeta de *Le Cornet à dés*, afirmou o interesse de ambos nesse momento por uma “revelação mágica do mundo, próxima da tradição órfica” (JACOB, 2012, p.179) – sabendo que “Zone” é um dos textos tardios incluídos em *Alcools*, lido pelo poeta em 1912 num bar da Place Pigale²⁰. No *Bestiário* de Apollinaire, Orfeu torna-se o Cristo:

*Que ton coeur soit l'appât et le ciel, la piscine!
Car, pêcheur, quel poisson d'eau douce ou bien marine
Egale-t-il, et par la forme et la saveur.
Ce beau poisson divin qu'est JÉSUS, Mon Sauveur?* (APOLLINAIRE, 1965, p.20).

[Que teu coração seja a isca e o céu, a piscina!
Pois, pescador, qual peixe de água doce ou bem marinha
Iguala, tanto na forma quanto no sabor,
O bom peixe divino que é JESUS, Meu Salvador?]

²⁰ Confira Breunig (1952, p.919).

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire

Lázaro no poema “*À la santé*”, por sua vez, seria comparado com o próprio eu, num trecho que retomaria o episódio do encarceramento de Apollinaire na Santé (PIA, 1969, p.82)²¹. Segundo André Billy²², é o momento em que, em desespero, teria retomado a fé da infância e escrito o poema abaixo:

*Je viens de retrouver la foi
Comme aux beaux jours de mon enfance
Seigneur, agréez mes hommages
Je crois en vous, je crois, je crois
Et je viens de dire un rosaire
Avec mes doigts pour chapelet
O Vierge Sainte, écoutez-les
Écoutez mes pauvres prières* (APOLLINAIRE, 1965, p.XXVI).

[Acabo de reencontrar a fé
Como nos belos dias de minha infância
Senhor, acolhei minhas homenagens
Eu creio em vós, eu creio, eu creio
E acabo de rezar o rosário
Com meus dedos como contas
Ó Virgem Santa, escutai
Escutai as minhas pobres preces]

Outros personagens religiosos também surgiriam na poesia de Apollinaire. Em *Alcools*, no poema “*La Loreley*”, tradução livre do poema “*Die Lorelei*” de Clemens Brentano, há um bispo enfeitiçado por uma bruxa²³. Ele é o vetor possível da redenção da personagem feminina, que está sofrendo pela perda do amante.

*Je flambe dans ces flammes ô belle Loreley
Qu'un autre te condamne tu m'as ensorcelé* (APOLLINAIRE, 1965, p.115).

[Eu queimo nessas chamas ó linda Loreley
Que outro te condene você me enfeitiçou]

²¹ Embora não seja aqui o ressuscitado, mas aquele “que entra no túmulo/ em vez de sair”: “*Le Lazare entrant dans la tombe/ Au lieu d'en sortir comme il fit*” (APOLLINAIRE, 1965, p. 140).

²² Confirma Apollinaire (1965, p.XXVI).

²³ O poema retoma uma lenda que está presente em dois escritores alemães, Clemens Brentano e Heinrich Heine. Silvana Amorim observou nela o tema da impossibilidade do amor e apontou para a comparação entre Loreley e Jeanne d'Arc no verso “*Jetez jetez aux flammes cette sorcellerie*” (AMORIM, 2003, p.102). Há uma comparação dos poemas de Brentano e Apollinaire feita por Erika Tunner (1992).

Em vez de condená-la a pedidos dela própria, o bispo decide, entretanto, levá-la ao convento. É quando, em certo momento, ela pede para ver uma última vez o seu castelo, sobe ao alto da montanha e cai no Reno ofuscada pelo reflexo de seus “cabelos de sol”.

10.

Haveria outros caminhos a percorrer, como fez Robert Couffignal, que observou em “Zone” de *Alcools* um dos principais poemas da literatura cristã, atento igualmente à dimensão humana do Cristo em Apollinaire: “Deus encarnado, filho de mãe humana que morreu e ressuscitou” (COUFFIGNAL, 1966, p.151). Poderíamos pensar nos diálogos possíveis de Apollinaire com poetas que no início do século XX se converteram: Paul Claudel, Pierre Reverdy, Max Jacob, Pierre Jean Jouve. Um poema como “*Passion*”, publicado na revista *Le Festin d'Ésope: revue des belles lettres*, em 1904, com “*La Loreley*”, de 1901, lembram-nos de certa “poesia da natureza” de Francis Jammes, para retomar as palavras de Marcel Raymond (1997, p.62), mesclada com elementos da religião cristã que atualizariam – Jammes é autor do final do XIX, contemporâneo da primeira poesia de Apollinaire – a “existência de Deus provada pelas maravilhas da natureza” de Chateaubriand (1828, p.85) de *Génie du Christianisme*. Cito o poema de Apollinaire que parece exprimir esse diálogo:

*J'adore un Christ de bois qui pâtit sur la route
Une chèvre attachée à la croix noire broute
A la ronde les bourgs souffrent la passion
Du Christ dont la latrie aime la fiction
La chèvre a regardé les hameaux qui défaillent
A l'heure où fatigués les hommes qui travaillent
Au verger pâle au bois plaintif ou dans le champ
En rentrant tourneront leurs faces au couchant
Embaumé par les foins d'occidental cinnamome
Au couchant où sanglant et rond comme mon âme
Le grand soleil païen fait mourir en mourant
Avec les bourgs lointains le Christ indifférent* (APOLLINAIRE, 1965, p.532).

[Adoro um Cristo de madeira que padece na estrada
Uma cabra amarrada à cruz negra pasta
Na ronda os burgos sofrem a paixão
Do Cristo cuja latria ama a ficção

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire

A cabra viu casinhas que se apagam
Na hora em que cansados os homens que trabalham
Na relva pálida bosque choroso ou campo
Giram os rostos às casas retornando
Para o poente em que sangrando
E redondo como minha alma
Perfumado de fenos de ocidental cínamo
O grande sol pagão que morre e faz morrer
Com os burgos distantes o Cristo indiferente]

Lembram-nos, todos esses poemas, de um estudo de Hans Urs Von Balthasar (1990, p.436), que justificou uma apreensão dos sentidos, estética, como um lugar de acesso ao mundo e a Deus: “Jesus pretendia estar escondido ou visível?” E de uma dimensão de revelação, criadora, com a qual Deus se manifestaria “ele próprio a todos os seres” (BALTHASAR, 1990, p.79).

No caso de Apollinaire, esse Deus se tornaria o próprio poeta num poema como “*Dieu*”, texto também de juventude, incluído na edição de 1965 da *coleção Bibliothèque de la Pléiade*. Nele o eu se vê à imagem de Deus. O poema está citado e traduzido integralmente.

“*Dieu*”

*Je veux vivre inhumain, puissant et orgueilleux
Puisque je fus créé à l'image de Dieu
Mais comme un dieu je suis très soumis au destin
Qui me laisse un regret des antiques instincts
Et prédit dans ma race un dieu juste et certain.
Voyez de l'animal un homme vous est né
Et le dieu qui sera en moi s'est incarné* (APOLLINAIRE, 1965, p.838).

[Quero viver inumano, potente e orgulhoso
Pois à imagem de Deus fui criado
Porém como deus me submeto ao destino
Que um lamento me traz de antigos instintos
E prediz em minha raça um deus justo e certo.
Veja do animal um homem foi criado
E o deus que em mim será está encarnado]

São poemas que exploram a oposição entre o eu criador e o criado/submisso dos primeiros versos. Neste caso, com a dificuldade adicional de traduzir o

penúltimo verso: “*un homme vous est né*”. O homem/eu aí pode ser, de certo modo, o vós, porque está em sua proximidade, no texto sem vírgulas. Mas é também concebido por ele, dele nascido, como surge no versículo de Lucas (2,11)²⁴: “*Il vous est né un Sauveur qui est le Christ Seigneur*”/ “Pois, na Cidade de Davi, vos nasceu hoje o Salvador, que é Cristo, o Senhor”.

No poema há essa visibilidade de Deus que é a própria criação. Trata-se de um nascimento que é encarnação “à imagem de”. Com ele, por um lado, uma dimensão dos verbos no indicativo ou imperativo presente – “*voyez*” – que está em vários poemas de *Alcools*, em trechos como “*tu es debout*”, “*tu es la nuit*”, de “*Zone*” (APOLLINAIRE, 1965, p.43), ou na segunda parte de “*Le brasier*”: “*Je flambe dans le brasier*”, “*voici le paquebot et ma vie renouvelée*” (APOLLINAIRE, 1965, p.109). A ela se soma um lugar do recomeço, da renovação. Está na esperança do poema que se inicia em *Alcools* com o verso “*Pardonnez-moi mon ignorance*”: esperança de um tempo que venha multiplicar-se “realizando a diversidade formal de meu amor” (APOLLINAIRE, 1965, p.132), ou na imagem do poema final “*Vendémiaire*”: “As estrelas morriam o dia quase nascia” (APOLLINAIRE, 1965, p.154), que reproduz a oscilação tão bela do poema “*L’Adieu*”, abaixo, entre desaparecimento e espera:

*J’ai cueilli ce brin de bruyère
L’automne est mort souviens-t’en
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t’attends* (APOLLINAIRE, 1965, p.85).

Este ramo de urze colhi
Lembra o outono se foi
Não nos veremos mais aqui
Cheiro do tempo ramo de urze
Mas eu te espero atento

Surge, igualmente, num poema como “*Poème lu au mariage d’André Salmon*”. Este nos afirma uma renovação do mundo possível apenas àqueles “*qui sont fondés en poésie*”/ “fundados na poesia” e das palavras “*qui forment et défont l’Univers*”/ “que formam e desfazem o Universo” (APOLLINAIRE, 1965, p.83-84). Faz-nos lembrar do Deus de Romano Guardini: “potência insondável

²⁴ Confira Bíblia (Lucas, 2,11).

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire do recomeço”²⁵. Mas também daquilo que afirmou Apollinaire na conferência “*L’esprit nouveau et les poètes*”, de uma vida renovada na palavra, abundante – “*sans cesse*” – que é “a perpétua renovação de nós mesmos”:

Les poètes enfin seront chargés de donner par les téléologies lyriques et les alchimies archilyriques un sens toujours plus purs à l'idée divine, qui est en nous si vivante et si vraie, qui est ce perpétuel renouvellement de nous mêmes, cette création éternelle, cette poésie sans cesse renaissante dont nous vivons. [Os poetas estarão encarregados, enfim, de oferecer por meio das teleologias líricas e alquimias arquilíricas um sentido ainda mais puro à ideia divina, que é em nós tão viva e tão verdadeira, que é essa perpétua renovação de nós mesmos, essa criação eterna, essa poesia sempre renascente da qual vivemos.] (APOLLINAIRE, 1991, p.952).

Agradecimentos

Este artigo é um dos resultados da pesquisa Literatura e Catolicismo no século XX apoiada pela Fapesp (processo 2017/06254-5).

“ONLY IN EUROPE, O CHRISTIANITY, ARE YOU NOT OUTDATED”: SNIPPETS ABOUT GUILLAUME APOLLINAIRE

ABSTRACT: *This essay aims to cover aspects of the relationship between Guillaume Apollinaire's poetry and Catholicism, departing from the reading of poems published in *Alcools* [Alcohols], a collection of texts and critique.*

KEYWORDS: *Guillaume Apollinaire. 20th-century French poetry.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Minima moralia**. São Paulo: Ática, 1993.

AMORIM, S. V. S. **Guillaume Apollinaire**: fábula e lírica. São Paulo: Ed.UNESP, 2003.

ANDRADE, C. D. de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ANDRIOT-SAILLANT, C. Tu marches dans Paris tout seul parmi la foule: la poésie moderne en quête de soi (Baudelaire, Apollinaire, Breton). PAUL, J. -M. (dir.).

²⁵ “[...] *c'est que Dieu n'est pas seulement l'auteur du Bien et le gardien de la Justice, mais aussi la puissance insondable du recommencement.*” (GUARDINI, 1945, t.1, p. 64).

Pablo Simpson

La foule: mythes et figures: De la Révolution à aujourd'hui [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005. p.189-209. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/34637>>. Acesso em: 10 set. 2018.

APOLLINAIRE, G. **Œuvres en prose complètes**. t.II. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, 1991. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. **Œuvres poétiques**. Préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, 1965. (Bibliothèque de la Pléiade).

AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

BALTHASAR, H. U. V. **La Gloire et la croix, les aspects esthétiques de la révélation I**. Apparition, traduit de l'allemand para Robert Givord. Paris : Desclée de Brower, 1990.

BAUDELAIRE, C. **Œuvres complètes**. Bruges : Gallimard, 1968.

_____. **L'œuvre poétique de Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal**. Texte définitif avec les variantes de la première édition (1857) et les pièces ajoutées dans les éditions de 1861, 1866, 1868. Introduction et notes de Guillaume Apollinaire. Paris: Bibliothèque des curieux, 1917.

BÉNICHOU, P. **Romantismes français I**. Paris : Gallimard, 2004. (Quarto).

BÍBLIA. A. T. Apocalipse. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução da CNBB. São Paulo: Loyola, 2001a. p.1607-11626.

_____. Baruc. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução da CNBB. São Paulo: Loyola, 2001b. p.1108-1536.

_____. Lucas. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução da CNBB. São Paulo: Loyola, 2001c. p.1347-1390.

BREUNIG, L. C. The Chronology of Apollinaire's Alcools. **PMLA**, v.67, n.7, p.907-923, 1952, Disponível em: <www.jstor.org/stable/459948>. Acesso em: 12 mar. 2019.

BRUNEL, P. **Apollinaire entre deux mondes: le contrepoint mythique dans Alcools: Mythocritique II**. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

BURGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa : Vega, 1993.

CAIZERGUES, P. Guillaume Apollinaire's album (1893-1895). **Revue d'histoire littéraire de la France**, v.103, n.3, p. 699-706, 2003.

“Só na Europa você não é antiquado, ó Cristianismo”: recortes sobre Guillaume Apollinaire

CHATEAUBRIAND, F. -R. de. **Génie du christianisme**. Paris: Garnier Frères, 1828. Disponível em: <fr.wikisource.org/wiki/Génie_du_christianisme>. Acesso em: 14 mar. 2019.

COLLOQUE APOLLINAIRE, LE RELIGIEUX ET LE SACRE. XXIIIème. Stavelot, 2016.

COUFFIGNAL, R. **L’Inspiration biblique dans l’oeuvre de Guillaume Apollinaire**. Paris : Lettres Modernes, 1966.

GUARDINI, R. **Le Seigneur**. Paris : Alsatia, 1945. 2 t.

HADOT, P. **La Philosophie comme manière de vivre, entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold I. Davidson**. Paris : A. Michel, 2001.

HYPERAPOLLINAIRE. Organizado por Didier Alexandre, Michel Murat e Laurence Campa. Disponível em: <<http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/>>. Acesso em: 13 dez.2018.

JACOB, M. **Oeuvres**. Edition établie, présentée et annotée par Antonio Rodriguez, préface de Guy Goffette. Paris : Gallimard, 2012.

LACOSTE, J-Y. (Dir.). **Dictionnaire critique de théologie**. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

LEHMAN, D. Apollinaire’s “Zone”. **VQR**: a national journal of literature & discussion, v.89, spring 2013. Disponível em: <<https://www.vqronline.org/translations/apollinaires-zone>>. Acesso em:14 mar. 20019.

LOISY, A. **L’Évangile et l’Église**. Paris : FB Editions, 2015.

MACEDO, R. V. **Murilo Mendes nos periódicos Boletim de Ariel e Dom Casmurro**. 2016. 136 f. Dissertação (mestrado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2016.

PASCAL, B. **Pensées**. Texte établi par Léon Brunschvicg. Présentation par Dominique Descotes. Paris : Flammarion, 1976.

PIA, P. **Apollinaire par lui-même**. Paris : Seghers, 1969.

PIO X. **Carta encíclica Pascendi Dominici gregis**. 1907a. Disponível em: <w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html>. Acesso em: 10 set. 2018.

_____. **Decreto Lamentabili sane exitu**. 1907b. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/bra/documentos/decretos/lamentabili/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução de Fúlvia M. L Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

Pablo Simpson

RODRIGUEZ, A. Du nouveau dans la surprise? Une notion conventionnelle devenue emblématique de l'année 1917. **Littérature**, n.188, p. 28-38, déc. 2017. Modernités 1917.

SISCAR, M. **Poesia e crise**. Campinas: Ed.Unicamp, 2010.

TUNNER, E. La traduction, art second. **Germanica**, n.10, p. 199-206, 1992. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/germanica/2104>>. Acesso em: 04 fev. 2019.



EXPERIÊNCIAS DE LEITURA: NOTAS SOBRE OS (DES)CAMINHOS DA POESIA VISUAL (APOLLINAIRE E ANA HATHERLY)

Leila de Aguiar COSTA*

RESUMO: Tomando do pressuposto hermenêutico enunciado em 1981 pela poeta portuguesa Ana Hatherly – toda leitura deve ser uma *leitura criativa* –, o que aqui se proporá são algumas notas desembaraçadas do cânone analítico que, direta ou indiretamente, entende a poesia como uma textualidade a ser lida e interpretada. Por isso mesmo, procurar-se-á, mais do que ler, *ver e dar a ver* alguns materiais poético-visuais de início do século XX francês – os *Caligrammes* de Guillaume Apollinaire – e o texto poetográfico português – *A reinvenção da leitura* de Hatherly. O exercício é, então, aquele des-cobrir não a legibilidade do texto poético mas, antes, sua visualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia visual. Visualidade. Não-legibilidade. Texto. Imagem.

“*Et moi aussi je suis peintre*”

“*Et moi aussi je suis peintre*”¹. Assim exclama Apollinaire, à semelhança do que fizeram Correggio, Diderot... Está então dado o mote da poesia apollinairiana que, como se sabe, abre a modernidade poética com seus inovadores caligramas – neologismo, aliás, inventado pelo poeta para dar conta da dimensão visual de suas

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras. Guarulhos – SP – Brasil. 07252-312 – leila.aguiar@unifesp.br. É autora de *Antigos e Modernos: a cena literária na França do século XVII* (COSTA, 2010) e de *A italianidade em Stendhal: heroísmo, virtude e paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma* (COSTA, 2003), assim como de capítulos e de artigos publicados em revistas nacionais e estrangeiras sobre as literaturas francesa, portuguesa e brasileira. É igualmente tradutora no Brasil de *Madame de Lafayette*, de Stendhal, de Balzac, de Maupassant e do contemporâneo franco-afegão Atiq Rahimi.

¹ Importa assinalar que este é o título que Apollinaire escolhe para a primeira coletânea de seus caligramas que, aliás, deveriam ser publicados em cores. A frase é atribuída a Correggio, pintor italiano, diante de um quadro de Rafael.

produções². *Caligrammes*³ inaugura, neste início do século XX, em 1918, uma nova espacialidade tipográfica que provoca a derrocada da disposição métrica da poesia oitocentista, versificada e estrófica.

Não por acaso, não é incomum atribuir aos caligramas de Apollinaire certa visada anti-literária, no sentido em que a visualidade para que se abre o poema parece dialogar com outras formas visuais, dentre elas a pintura, o desenho, o cartaz, a colagem, etc. Donde, quiçá, o *motus* – no sentido primeiro de movimento – assumido por suas composições. Nesse sentido, com o naufrágio da estrofe, emergem a explosão da linha, o jorrar da palavra, a ressurreição da letra, a sofreguidão do traço. E a interferência, mais ativa, do leitor. Aquele *motus* interpela-o, pois que parece avançar em sua direção, solicitando sua leitura, por vezes, é verdade, desordenada. Dito de outra maneira, os caligramas são feitos de imagens, do mesmo modo que a frase faz imagem. O alcance visual da poesia de Apollinaire reside precisamente aí: em uma poesia que recupera todo objeto, toda materialidade da *res*, mesmo em sua ausência. E que muitas vezes coloca o leitor em posição de produtor ativo de sentidos, uma vez que dele se espera que reconstitua as imagens textuais, cujos traços são organizados pelo branco da página.

Eis porque o próprio Apollinaire (1912) afirma em *L'esprit nouveau et les poètes* que a nova poesia e os novos modos de se fazer poesia, e de ler poesia, permitem “[...] *les feux de joie des significations multiplex.*” Não por acaso Henri Meschonnic (1988, p.101), em seu *Modernité modernité*, reconhece em Apollinaire a

[...] transformation des rapports entre le visible et le lisible. L'introduction des "papiers collés", des publicités dans la peinture cubiste, la pratique moderne du collage, du montage et de la fragmentation dans la poésie d'Apollinaire sont des manifestations de cette modernité avant-gardiste, ce que Apollinaire nomme "l'esprit nouveau" qui a inventé la plupart des formes dans lesquelles nous vivons.

“*Espirit nouveau*” que, esclarece Apollinaire, colaborará com uma nova dimensão física, gráfica, tipográfica da página:

² Permita-se que se decline o termo, mesmo que já bastante conhecido: Cali (*Kallos*, isto é, belo)grafia + ideograma (*gramma*, isto é, letra).

³ Confira Apollinaire (1973).

Experiências de leitura: notas sobre os (des)caminhos da poesia visual ...

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature. (APOLLINAIRE, 1912).

Lirismo visual que não foi adequadamente apreciado por alguns dos contemporâneos de Apollinaire, espíritos antigos pouco afeitos à inovação tipográfica proposta pelo poeta defensor do Espírito novo. Como bem assinala Jean-Pierre Goldenstein (2000), é provável que muitos leitores de início do século XX tenham pensado como Fritz K. Vanderpyl em 1918:

J'ai vu les blagues mi-dessinées, mi-écrites de Guillaume Apollinaire. Tel un inventeur impuissant, dans le genre du père de Cros, ce pauvre homme propose des machines capables de détruire des armées entières, mais il ne serait pas capable d'assommer lui-même un lapin. (VANDERPYL apud GOLDENSTEIN, 2000, p.77)⁴.

Artifícios tipográficos renovados que, afinal, muitos poetas, poetas modernos, de início do século XX, consideraram como elementos incontornáveis da composição do próprio poema. Página e signo linguísticos são, por isso mesmo, entendidos como materialidade, plena de valor gráfico, plástico e poético. Cumpre então assinalar que a defesa de uma renovada *mise en page* – naquilo que ela apresenta de potencialidade expressiva e significativa – inscreve-se no registro de maior reflexão, de escritores e de artistas, sobre a renovação dos modos discursivos e plásticos (visuais, se se preferir) que, sobretudo, inquietam os paradigmas da mimesis e se entretêm com outros registros de visibilidade e legibilidade. Michel Butor (1973, p.7-8) esclarece, com lucidez, a contribuição de Apollinaire para as novas conquistas editoriais e, por conseguinte, poéticas:

⁴ Vale lembrar que tal incompreensão manifestava-se em geral contra a forma caligramática em geral e, em particular, contra aquela que pode ser considerada como a primeira experiência de Apollinaire no lirismo visual, seu primeiro poema espacializado, seu ideo-caligrama, o célebre *Lettre-Océan*. Ali, encontram-se já algumas daquelas marcas que se descobrirão nos caligramas: a visualidade advinda de certa metáfora da irradiação, o descontínuo do discurso poético descentrado, a ruptura com a linearidade da página poética, o advento do significante, o difuso e o aleatório da leitura, a presença de diversos registros culturais e artísticos, e, enfim, os renovados artifícios tipográficos advindos com o "*Esprit nouveau*", a revolução pois da *mise en page*. Assinale-se que esse poema deveria ter sido publicado na obra prevista por Apollinaire *Et moi aussi je suis peintre* – "*petit recueil d'idéogrammes lyriques*" que teria sido dedicado a seu irmão, Albert (figura relevante do poema), que deixara a França em 1913 para trabalhar no México e morrera em 1919. Ela aparece, afinal, em 15 de junho de 1914, no número 24 de *Les Soirées de Paris*.

Apollinaire a été un des premiers à comprendre poétiquement qu'une révolution culturelle était impliquée dans l'apparition de nouveaux moyens de reproduction et de transmission, que le phonographe, le téléphone, la radio et le cinéma [...], moyens de conserver et diffuser le langage ou l'histoire sans passer par l'intermédiaire de l'écriture, obligeait à poser sur celle-ci un regard nouveau, et en particulier à interroger d'une façon toute nouvelle cet objet fondamental de notre civilisation qu'est le livre [...] L'intérêt que, dès sa jeunesse, Apollinaire avait marqué pour les caractères cunéiformes et chinois, la sensibilité qu'il avait pour les vieux beaux livres du Moyen Age ou de la Renaissance, lui ont permis de sentir d'emblée ce qu'il y avait de décisif dans l'introduction flagrante de lettres et de mots dans leurs tableaux par les cubistes, et à l'interpréter dans le contexte de cette révolution culturelle en train de s'esquisser.

Aos caligramas⁵ de Apollinaire o papel de expandir, pois, o domínio da poesia, interpelando a partir de então o olho e, igualmente, o ouvido – é amplamente conhecida a relevância da música para a poesia apollinairiana, sem contar que ela lhe serve de comparação para anunciar o advento de uma nova poética⁶. É ainda Michel Butor quem nos esclarece:

Le recueil projeté d'idéogrammes lyriques mis en souscription en 1914 et qui devait comprendre tous les caligrammes figuratifs de la première section d' « Ondes » (terme que la « Lettre-Océan » nous oblige à interpréter comme désignant avant tout les ondes de la radio), était, comme en témoigne son titre « Et moi aussi je suis peintre », une réponse poétique à la prise de possession de la lettre et du mot par la peinture cubiste, mais dès le « Bestiaire ou Cortège d'Orphée » de 1911 on voit posé de la façon la plus franche le problème du rapport entre le poème, son illustration et la page. (BUTOR, 1973, p.8-9).

Ainda: a poesia de Apollinaire inscreve-se no novo registro de uma escritura cuja fragmentação desposa a diversidade e a complexidade do mundo

⁵ Apollinaire (apud BUTOR, 1973, p.7) assim se expressa sobre seus *Calligrammes*: "Quant aux Calligrammes, ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque, où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe" .

⁶ Lembra-se a passagem em que Apollinaire afirma, a respeito da prose de *La prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars e de sua ilustração pela pintura Sonia Delaunay, que "[...] des contrastes de couleurs habitaient l'œil à lire d'un seul regard l'ensemble [du] poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup superposées de la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche." (APOLLINAIRE, 1914).

contemporâneo – a se lembrar que ela seria a manifestação mais autêntica e mais vivaz dessa contemporaneidade. É como diz Apollinaire em carta enviada a André Breton (apud JONES, 1988, p.12): “*La forme rompue rend à mon sens ce que je puis rendre à la vie infiniment variée. Je la sens ainsi.*”. Essa nova poética, composta por uma escritura não-linear e não-discursiva – aquela, aliás, de seu primeiro volume intitulado *Alcools*⁷ –, escritura pois transgressiva, rejeita toda definição da poesia como arte das palavras e mergulha definitivamente em uma multidisciplinaridade que assume a união entre o visível, o legível e o audível. Poética que se transforma em plástica pura, obra poética que se revela graças à sua materialidade, que mobiliza formas geométricas, linhas e volumes como modos de expressão artísticos. A poesia passa, afinal, a ocupar um lugar entre as artes visuais.

Que seja uma vez mais lembrado o que todos conhecem: com *Calligrammes*, é o poema visual ou o poema gráfico que ganham, renovando-a e inovando-a, a cena literária. A essa renovação e novidade, faz referência Apollinaire que, em uma de suas recensões de livros publicados, assim enuncia – com o pudor de falar de si na terceira pessoa, vale assinalar –:

Le Mercure de France vient enfin de faire paraître Calligrammes de M. Guillaume Apollinaire. Ces poèmes “de la paix et de la guerre” 1913-1916 sont peut-être l’ouvrage le plus marquant qui ait paru durant la guerre. M. Guillaume Apollinaire ne prend pas d’attitudes, mais il part résolument à la découverte [...]” (APOLLINAIRE, 1918).

Com o caligrama, palavra e desenho não mais concorrem pelo protagonismo; oferecem-se, antes, como a nova face poética novecentista, onde os gestos manuais da escritura se ligam a um sistema de significações produzido por traços, traçados e, mesmo, rastros visuais. Trata-se, pois, a um tempo de ruptura da escritura e da página de escritura. Abrem-se, assim, as portas para o diálogo entre as artes: a poesia torna-se, repita-se, a um tempo desenho e imagem visual, literatura e som, literatura e música...

Seu *Calligrammes* pede uma página que se torna espaço por excelência; página-caligrama que pede, conseqüentemente, uma nova apreensão do poético. O ato da leitura solicitado pelo caligramas é ato que deve considerar dois sistemas de signos, o verbal e o icônico; ato de leitura duplo, que percorre em um vai e

⁷ Confira Apollinaire (1993).

vem indiscriminado palavra e desenho, desenho e palavra – que, em geral, sabe-se, estão separados: quando lemos um texto, não o vemos; quando vemos um quadro, não o lemos. Ato de leitura ativa que se apoia na imaginação do leitor, que deve de certa maneira reconstituir as imagens textuais que se depreendem, sobre o branco da página, de seus traços-traçados-rastros. Leitura que partiria de um registro metonímico – cujas significações são imediatas e referenciais; e vale lembrar que, *a contrario*, a referência em Apollinaire não é da ordem do mimético; é, antes, polissêmica e transdisciplinar, – para chegar àquele metafórico, que solicita atos mediatos e simbólicos.

Dito de modo breve, com o caligrama Apollinaire se exercita no registro consonante entre poesia, escritura e desenho, em uma busca que, sempre, colabora com a derrocada do espaço poético tradicional, fechado e homogêneo – por isso mesmo incapaz de se movimentar no mundo mutável de início do século XX. Com o caligrama, é toda uma poética que se reinventa e que prefigura práticas poéticas e, mesmo, picturais que proporão a explosão das fronteiras – sempre tênues – entre os gêneros e as artes. Relembre-se a este respeito que Apollinaire incluiu, no interior de seus caligramas, cartões postais, partituras de música, cartazes, mensagens heteróclitas, fragmentos de conversas emprestadas da realidade cotidiana. O poema, afinal, é texto e imagem que devem ser **vistos** de modo simultâneo. É como explicita Apollinaire:

[...] les rapports qu'il y a entre les figures juxtaposées d'un de mes poèmes sont tout aussi expressifs que les mots qui le composent. Et là, au moins, il y a, je crois, une nouveauté. (Paris-Midi, 20 de julho de 1914)⁸.

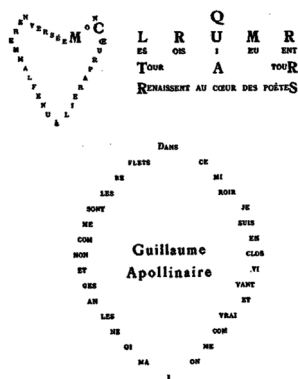
Dito de outra maneira, e segundo os termos precisos de Clémence Jacquot (2012), Apollinaire “[...] mistura a dimensão linguística e a dimensão icônica em um mesmo espaço: aquele do poema.”

Para afinal nos exercitarmos nesse duplo registro da visualidade e da legibilidade – como igualmente se proporá mais adiante, com a portuguesa Ana Hatherly –, que seja permitido um percurso por três caligramas, dispostos na mesma página⁹ – e, como se verá, três caligramas que parecem dialogar entre si. São eles os conhecidos “*Coeur couronne et miroir*”, emprestados de “*Ondes*”,

⁸ Confira Apollinaire (2006).

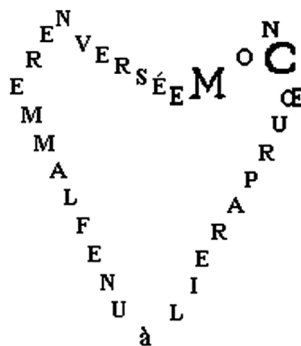
⁹ Esses três caligramas integraram a publicação pré-original *Les Soirées de Paris*, n.26-27, juillet-août 1914. Segundo o verbete da edição digital onde figuram esses caligramas, “*Coeur, couronne, miroir*” são “*un emblème du credo esthétique d'Apollinaire*”...

que figuram na primeira das seis seções de *Caligramme* – as seguintes são, respectivamente, “*Étendards*”, “*Case d’Armons*”, “*Lueurs de tirs*”, “*Obus couleurs de lune*” e, finalmente, “*La tête étoilée*”. Vejamos, então.



“*Coeur, couronne, miroir*”

Coeur



Logo à entrada, de modo quase explícito, reconhece-se o desenho de um coração. Desenho que se constitui igualmente de sinais alfabéticos conhecidos, dispostos segundo certa ordem e que convidam à leitura. Desenho e *gramma* que enunciam, lateralmente, uma interrogação: Por onde começar? Pela esquerda? Eis uma possível entrada do texto, pois que há ali duas maiúsculas de abertura, mais espessas, mais encorpadas que todas as demais, igualmente grafadas em maiúscula, mas mais finas. O movimento assumido pela leitura como que se acomoda ao movimento mesmo do desenho poemático, pois que, de súbito, à

primeira vista, não se reconhece nem sintagma, nem palavras, talvez nem mesmo sílabas. O que se impõem são *gramma*, letras que esposam a forma do objeto representado, *coeur* (coração). Primeira ruptura com a canônica: não mais leitura horizontal, mas leitura que acompanha o movimento do desenho, isto é, leitura que se faceta às linhas, às curvas, sim, sinuosas, ascendentes e descendentes. Ruptura que decompõe, que distorce e que, por conseguinte, transmuda a leitura cursiva. É o olhar que doravante se interpela. E que, na sequência, mentalmente alinhará linhas e descobrirá, afinal, o enunciado: “*Mon coeur pareil à une flamme renversée*”/Meu coração semelhante à uma chama derrubada/invertida. Importa igualmente assinalar que o efeito sígnico proposto por *Coeur* é, antes, efeito disfórico, pois que o olhar é interpelado pela inversão da chama – *Mon coeur* é protagonista da imagem, o que equivale a dizer que é o coração que provoca a chama, chama da inspiração e da invenção poéticas.

Couronne

Q
L R U M R
ES OIS I EU ENT
TOUR A TOUR
RENAISSENT AU CŒUR DES POÈTES

Em um mesmo exercício do olhar, olhar físico, descobre-se inicialmente um desenho, aquele que parece ser uma coroa – tanto mais em razão das maiúsculas que, de mesma etimologia, apontam para a majestade e para o poder real. Em seguida, olhar mental que, já nas sendas do sentido, envereda por uma hipótese de leitura, aquela que insinuaria que os reis morrem um depois do outro – *tour à tour* –, isto é, que são vulneráveis e passageiros. Reis vulneráveis e passageiros que devem sua eternidade aos poetas que, nesse sentido, são mais poderosos do que toda majestade. Do olhar físico ao olhar mental, ganha-se o registro da imagem metafórica que insinua que não eram os reis que deveriam ser coroados, mas o poeta. O poeta é Rei!

Mas esse Poeta é um **como se imagina**. Verdadeiro então no interior mesmo de um ato de fingir. Metaforicamente. *Speculum poesis...*

“*La page est imprononçable*”

A frase é de Pascal Quignard¹⁰, enunciada em *Petits Traités I*. E que serviria para compreender não apenas os primórdios modernos da poesia visual com Guillaume Apollinaire mas, igualmente, os engajamentos interdisciplinares da poesia da portuguesa Ana Hatherly. Com efeito, ao se percorrer as páginas teóricas de *A reinvenção da leitura*, verifica-se como o silêncio das palavras importa à sua poesia. Poesia feita de brancos, de lacunas, onde vozes vêm habitar; poesia feita de rastros da imagem, marcas indeléveis a serem tomadas como tal e *medium* por isso mesmo de um *caoscosmos* incontornável. A poesia é universal porque é imagem. É como ela observa:

O silêncio da escrita – a escrita é uma fala simbólica, muda – conduz o escritor à reflexão sobre o silêncio das palavras, implícito nelas [...] O poema visual – texto-visual, texto-imagem – é literal e literariamente silencioso. A legibilidade não literal que pode atingir permitiu a sua difusão à escala mundial: na confusão e na incomunicabilidade das línguas e, concomitantemente, das civilizações e culturas, a comunicação pela imagem, comunicação não-verbal, torna-se uma espécie de *lingua franca*, uma linguagem universal. (HATHERLY, 1975, p.24).

Insinua-se aí o diálogo entre poesia e pintura, uma das marcas mais relevantes da poesia moderna desde Apollinaire. Com Hatherly, não é diferente:

Assim, se quisermos estudar a origem da poesia como escrita dum texto, nunca a poderemos dissociar do seu aspecto pictórico. Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra [...] Desde a sua origem é sempre isso o que acontece, uma vez que toda escrita tem origem na pintura (a escrita é uma pintura de palavras) e uma vez que é possível pensar simplesmente em imagens, como é possível pensar simplesmente em palavras. (HATHERLY, 1975, p.5).

¹⁰ Confira Quignard (1997).

Está-se, assim, no registro do que Hatherly (1981, p.141) chama de “textos e objetos poemáticos”, isto é, todos aqueles que são “experiência de textos-imagens” – “hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, *rebus*, mandalas, amuletos, jóias, brinquedos, lápides.” Experiência de textos-imagens que confundir-se-iam igualmente com caligramas. Poema-visual, enfim. Hatherly empresta uma passagem da revista inglesa *Link* – mesmo que ali o que se esboça seja a definição da poesia concreta – para enunciar o jogo mesmo que se insinua entre poema e pintura ou, se se preferir, entre poema e desenho.

Se é pela primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com as letras e as palavras que há nela. (HATHERLY, 1981, p.146).

A passagem é relevante, pois indica novos modos de se ler poesia. Antes do sentido, seu desenho, sua disposição visual, seus traços gráficos – para não se dizer o rastro gráfico que a imagem deixa sobre a página. Como em Apollinaire, depois do percurso do olhar, o percurso da análise semântica. Se a página é impronunciável, como quer Quignard, é porque ela requer menos o intelecto e mais a visão; ou, se se quiser, mais a imagem e menos o sentido. Mesmo que no fazer falar a imagem poemática ou o poema imagético, rastro gráfico e *sema* acabem por dialogar. Mais do que isso: o texto interpela um leitor diverso daquele que se debruçava sobre a poesia em verso, pois que o poema não é mais “expressão lírico-literária” (HATHERLY, 1981, p.147). Ele é, doravante, “[...] pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajetória da palavra para o signo.” (HATHERLY, 1981, p.148).

Não por acaso, em entrevista concedida a Horácio Costa, Ana Hatherly observa que seu trabalho “[...]tem por sustentáculo o princípio de que a escrita é uma ‘pintura de signos’.” (HATHERLY, 2007, p.18). Isso equivale a dizer que a poética hatherliana move-se nos limites de uma “visualidade do texto” (HATHERLY, 2007, p.18) que, ao final, conduzem-na ao que se conhece como poesia visual – herança, vale lembrar, de sua relação com o movimento da PoEx/ Poesia Experimental Portuguesa.

Hatherly experimenta-se, por conseguinte, na exploração desse ponto onde poesia e imagem visual se “sobrepoem”. Configura-se por isso mesmo uma poética – fruto que é de “[...] um artífice que manipula e interroga a matéria

com que trabalha [...]” (HATHERLY, 2007, p. 21) – que é “[...] aventura física e mental que aspira a uma forma de conhecimento, ou uma aventura que tenta atingir uma forma de perceber, de sentir e comunicar através de signos, que podem ser palavras ou não.” (HATHERLY, 2007, p.19). De um artífice que entende, como se pode ler em seu poema-ensaio de 1998, intitulado *A idade da escrita*¹¹, que

A noção de ESCRITA alargou-se
a TUDO
a QUASE TUDO
porque a escrita é sinônimo de IMAGEM
imagem para se ver
para se ter
para se ser (HATHERLY, 2005, p.59).

De um “pintor que deriva para a literatura” (HATHERLY, 1992) e que percebe que

[...] seja qual for a linguagem – palavra, gesto, objecto – nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível – que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras. (HATHERLY; CASTRO, 1981).

De um poeta visual cujos poemas, de movimentos circulares e de linhas irregulares, convidam a uma nova interpretação, a uma leitura renovada da poesia. Diz Hatherly (1981, p.142) que “interpretar é transformar”, que “saber ler é como criar” – *leitura criativa* ou *metaleitura*. É como ela mesma diz em *Vozes da leitura*:

dada a origem mágica da escrita, um poema, do mesmo modo que um objeto mágico, exige da parte do leitor uma recepção criativa: uma suspensão

¹¹ Cujá capa, diga-se, é ilustrada por um caligrama de Hatherly que se repete na contra-capá, mas em fundo negro, quase à maneira de um negativo do primeiro. Caligrama que, importa ressaltar, e segundo os termos da própria autora, era “deliberadamente quase ilegível” (HATHERLY apud MARTINHO, 2017), caligrama a ser compreendido como signo visual e não linguístico.

Experiências de leitura: notas sobre os (des)caminhos da poesia visual ...

da descrença, ou seja, uma meta-leitura. Como em todas as formas de comunicação significativa, tem de se ler o texto sob o texto. O leitor tem de preencher as lacunas, os vazios, as omissões, tem de ver o invisível sob o visível, ouvir o som mudo, receber a mensagem não dita, atingir o significado sob o significado. (HATHERLY, 1995, p.196-197).

Ora, o olhar-leitor, diante de uma página que parece constituída de linhas que se emaranham, de pontos que evoluem até se apresentar como nós cegos, é interpelado mais a ver do que a ler, a adivinhar o sentido do que a circunscreverlo de modo seguro. O que aqui se esboça é um jogo hermenêutico que convida a ratificar aquela injunção de *ver* o poema como uma *imagem*. É o que Hatherly afirma de modo contundente em *Vozes da leitura*:

queria mostrar a escrita, não o escrito. Queria chamar a atenção para a escrita, de modo a apelar para uma nova forma de leitura. Compus textos praticamente (ou mesmo totalmente) ilegíveis para que não pudessem ser lidos apenas como puros objectos lingüísticos. Mais do que *caligramas*, esses textos deveriam ser entendidos, isto é, lidos, como *ícones* pluriformes. (HATHERLY, 1995, p.196).

Textos entendidos como poetográficos, em que o registro “[...] formalmente visual acaba por impor-se e até sobrepor-se ao aspecto literário [...]”, como diz Hatherly (1975, p.14). Recusa-se, por conseguinte, todo método de exegese literária tradicional. E aceita-se que toda poesia – mesmo aquela em que há ausência total de quaisquer traços gráficos – “[...] sempre tem a ver com o discurso criativo, mesmo quando deixa de ser verbal [...]” (HATHERLY, 1995, 113) – como acontecerá com seus *graffiti-spray* dos anos 2000¹².

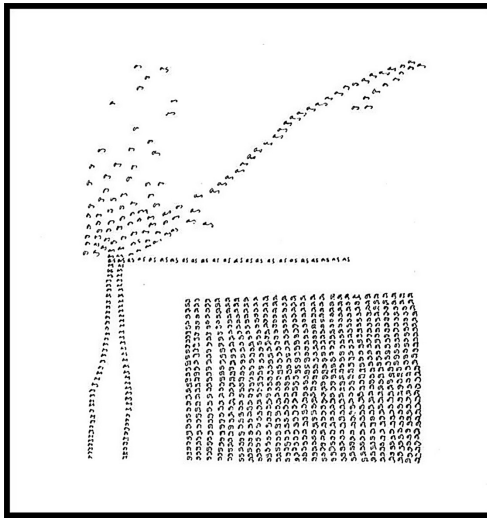
As observações de cunho teórico enunciadas em diversos textos e, em particular, em *A reinvenção da leitura* são seguidas, neste, de 19 “poemas visuais” ou “textos visuais” que evoluem caligraficamente ou, se preferirmos seguir o *déclic*-Apollinaire, caligramaticamente. Aceite-se, pois, o convite de, logo à entrada, **não ler** dois desses poemas visuais ou textos visuais, poemas que integram o volume de 1975 de *Reinvenção da leitura* – aceite-se, por isso mesmo, aquela

¹² É relevante assinalar que para esses *graffiti-spray* e para seus *neograffiti*, Ana Hatherly utilizou quase sempre papel e cartolinas de diversos tipos – reforçar-se-ia então a hipótese de que Hatherly era a um tempo escritora e artista visual. Espaços inventivos da visualidade e da escritura dialogam ali sem *état d'âme*, potencializando, por conseguinte, uma poética desembaraçada dos constrangimentos.

“não legibilidade” de que fala Hatherly, poeta que se define, vale lembrar, como calculadora das improbabilidades.

O primeiro intitula-se “Os, as” (p.32); o segundo, “É preciso compreender”.

“Os, as” são “os” e “as”?

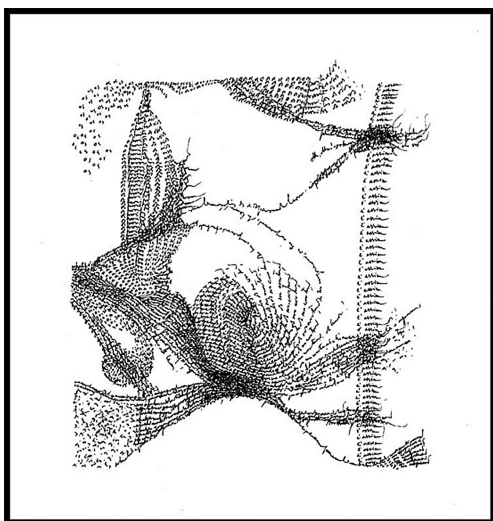


“Os, as”

A se aceitar a hipótese de que a tarefa não deve ser hermenêutica – a análise seria aqui traição –, o olhar deve errar pela página em branco, desposar os movimentos que parecem aleatórios das palavras-mancha que a ocupam. Em “Os, as”, haveria como atribuir sentido aos artigos definidos “os” e “as”? Por que, aliás, atribuir-lhes sentido? Há ali movimentos que desenham, quiçá, pássaros em revoada, pássaros a se tornarem árvore, pássaros a constituírem um ser quase acéfalo que se desmembra e se desfaz. Quiçá. Ou, simplesmente movimentos de “os” e de “as” sobre a página em branco... aliás, por onde começar a ver? Pelo alto à direita, ou, antes, pelo alto à esquerda? De baixo para cima? De cima para baixo? Como entender o quadrado de “os” e de “as”? Como espaço aquático em que “os” e “as” mergulham? Aliás, os “os” e os “as” que perdem seus contornos, são “os”, são “as”? Simplesmente como um quadrado de “os” e de “as”, se se o que ali se veem são “os” e “as”? Faça-se outra hipótese, graças à “leitura” de uma criança: o que ali se *vê* são “os” e “as”...

Talvez fosse apenas necessário dizer, juntamente com o poema seguinte proposto à visão, que “é assim” e apenas assim. Tanto mais porque aqueles “os” e aqueles “as” retornam à página de “É preciso compreender”: lá estão eles, no topo da página, que se disseminam pelo lado esquerdo, em direção de seus baixos, mas que logo se emaranham com outras palavras até deixarem de ser “os” e “as”. E o que são as outras palavras, aqueles borrões de palavras, aqueles novos-palavra, aqueles arames-palavras que parecem ferir o olhar em um turbilhão de movimentos que não tem centro nem periferia? Quiçá apenas movimentos ... de palavras, sim, mas essencialmente movimentos que se apresentam ao olhar e que borram um desenho sobre a página. Mais uma vez, não haveria tarefa hermenêutica? Talvez não, não haveria análise possível, a não ser aceitar que a única análise possível é aquela de ratificar o que se lê, em alguns momentos distintamente, à direita, “é assim”, “é assim”, “é assim”... Entretanto, “é assim” que implode em certos espaços do canto direito, confundindo-se com a confusão mesma das palavras emaranhadas que convidam a uma decifração de seu próprio desenho. O que elas são, afinal? Que palavras são? Será mesmo necessário propor para elas legibilidade? Talvez permanecer na visibilidade seja o que importa... E compreender que o texto se faz ver graças à linguagem visual da imagem – que é a um tempo visível e gráfica.

É realmente preciso compreender?



“É preciso compreender”

E “É preciso compreender”? Compreender o que? Tanto mais porque na coluna à direita, em letras bastante visíveis aliás em quase todas as linhas, lê-se: “é assim”. Entretanto, nessa mesma coluna, esse “é assim” confunde-se em três momentos com um emaranhado de linhas que apontam para um ruído na compreensão e, por isso mesmo, na interpretação. Linhas, pois, de escrita que se enovelam com outras linhas de escrita, tornadas borrões que jogam com o legível e o ilegível. Legível e ilegível trabalhados pelo movimento mesmo da mão, que desenha e que escreve – que desenha ao escrever e que escreve ao desenhá-lo. Convém observar que, para Ana Hatherly, a escritura é uma espécie de pintura – não surpreende então que suas obras visuais sejam compostas igualmente com textos. Plasticidade da escrita. Poematográfico, isto é, poesia na qual o “aspecto formalmente visual parece impor-se e, mesmo, sobrepor-se ao aspecto literário” (HATHERLY, 1975, p.14). Ou, como quer Fernando Aguiar, “é uma escrita que se metamorfoseia em desenho e se transforma em imagem” (AGUIAR, 2018, p.125).

Afinal: o que ver? o que ler? Haveria mesmo que atribuir sentido? O “é assim” não seria pura liberdade que permite a todo leitor reinventar o que vê e o que lê? Registro, por isso mesmo, do que Hatherly chama leitura criadora.

Que seja dito: não parece haver determinação hermenêutica possível, pois que o legível e o ilegível caminham lado a lado, em um jogo que interpela a mediação leitora, mesmo que o leitor não se decida por essa ou aquela leitura. Ele pode apenas reinventá-la, em meio a uma página que é imagem e texto, e, mesmo, poema-desenho, poema-visual feito de traços caligráficos e caligramáticos que obliteram a compreensão, deixam em suspense todo sentido e, por conseguinte, propõem ressignificações indefiníveis.

Ver ...

Je veux montrer le graphisme de l'écriture occidentale, en contrepoint de l'écriture orientale. Pour montrer ses modulations, j'ai dû la rendre illisible. L'écriture occidentale repose sur des éléments géométriques – j'ai voulu démonter les éléments de notre écriture et disposer ainsi d'un ensemble d'icônes. Ce que je fais avec sur le plan de la créativité, c'est de les transformer en outils. Mes travaux visuels sur l'écriture ne sont donc pas des œuvres pour lire, ce sont des œuvres pour voir. Ce n'est pas le mot qui importe, c'est l'écriture.^{13 14}

¹³ Confira Sena-Lino (2017).

¹⁴ “Não quero mostrar o que está escrito, quero mostrar a escritura. Se eu quisesse mostrar a palavra, eu faria um texto linguístico. Quero mostrar o grafismo da escritura ocidental, em contraponto

Embora enunciada por Ana Hatherly em entrevista concedida a Pedro Sena-Lino na revista *Plural Pluriel* – e que de certo modo se confunde com o que ela escreveu em *Vozes da leitura* –, a perspectiva poética parece ser válida, não apenas para a poeta portuguesa mas, igualmente, para Apollinaire. Em ambos, a mesma busca pela visibilidade da escritura poética; a mesma inquietação em fazer da palavra um desenho; o mesmo engajamento em tornar a *poesis* uma *imago*, em detrimento mesmo da legibilidade. Em ambos, ainda, a(s) palavra(s) viaja(m) solta(s) pela superfície, sua *dispositio* é diversa daquela da página poética canônica – neles, essa nova disposição rompe com os contornos e com os volumes, pois que nova é a gestualidade do poeta, cuja mão se movimenta de modo a tornar visível, e visual, a própria escritura, e, lateralmente, tornar legível o desenho, ou se se quiser, a imagem. Visualismo textual ou Lirismo visual, como dizem alguns teóricos do poético, que abre o poema para a polissemia. Não apenas isso. Visualismo textual, nos termos de Hatherly, lirismo visual naqueles de Apollinaire, que, graças à relação que ali entretêm imagem e texto, *ikon e logos*, propõem em última instância a encenação do significante, que em sua dimensão gráfica é considerado igualmente como um objeto verbal. Visualismo textual e Lirismo visual que, no interior mesmo dessa encenação, e de certa reflexão de ordem meta-artística¹⁵ sobre o poético, acabam por perturbar a linearidade da leitura e solicitar do leitor que assuma um novo papel: a ele se pede uma leitura ativa que procure reconstituir as imagens, visuais e escriturais, que deixam seu(s) traço(s) sobre o branco da página e que dela parecem se desprender. O jogo que se esboça é, afinal, aquele de uma arte combinatória...

In limene, para concluir nos (des)caminhos

Apollinaire e Hatherly... mas nas margens, aqui, poder-se-ia concluir falando brevemente de Leonilson¹⁶, pintor, mas pintor-poeta, que embaralha as fronteiras

da escritura oriental. Para mostrar suas modulações, foi-me preciso torna-la ilegível. A escritura ocidental repousa sobre elementos geométricos – eu quis desmontar os elementos de nossa escritura e dispor assim de um conjunto de ícones. O que faço no plano da criatividade é transformar esses ícones em instrumentos. Meus trabalhos visuais sobre a escritura não são, pois, obras para ler, são obras para ver. Não é a palavra que interessa, é a escritura.” (SENA-LINO, 2017, tradução nossa).

¹⁵ Talvez seja mesmo possível dizer que a poesia visual é uma metalinguagem... pois que pensa a própria linguagem ao propor uma associação inédita entre texto e imagem.

¹⁶ José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993), pintor, escultor, desenhista brasileiro, desembaraçado de pensamentos estéticos em particular, de toda pertença a gêneros impostos pela história e historiografia da arte e desvinculado de toda pertença a grupos de artistas visuais.

e se movimenta com desenvoltura nos registros desta arte combinatória¹⁷. Sua obra parece jogar com o hibridismo de materiais propagados pelos caligramas apollinairianos e pelos poematoográficos hatherlyanos. Nela, palavra e imagem visível propõem composições poético-visuais que apostam no diálogo entre artes plásticas e literatura – vale lembrar que muitos dos títulos das obras de Leonilson carregam forte marca discursiva ou, se se preferir, narrativa. Nesse sentido, sua obra deambula entre escrita – desembaraçada de todo constrangimento gramatical, empregada unicamente em razão da sonoridade das palavras – e imagem visual – lavrada em suportes diversos, lona, tela, bordados ou, simplesmente, papel. Aliás, em uma de suas telas, uma lona em grande formato, sem chassi, intitulada *São tantas as verdades*, palavras e figuras interpelam a um tempo espectador e leitor, convidados que são a perceber nessa pintura a derrocada da disputa entre as artes. Palavras que estão além de seus valores semânticos e sintáticos, figuras que vão além de suas faces plásticas. Palavras e figuras que, como em Apollinare e Hatherly, logram mutuamente visualidade e (i)legibilidade ...

Figura 1: “São tantas as verdades”



Fonte: Leonilson (1988).

¹⁷ Leonilson, assinala-se, dizia-se “ambíguo”, assim como considerava todos os seus trabalhos “ambíguos”. Não por acaso, descrevia-se mais como “um curioso que artista”. Curioso à maneira, como ele mesmo diz, daqueles “andarilhos vagabundos [...] que correm o mundo” (LEONILSON apud LAGNADO, 1996, p.128) – aliás, talvez pudéssemos aproximar essa figura do andarilho daquela do saltimbanco, tão cara, por exemplo, a Apollinaire em seu gosto pelo movimento, pela errância e pela liberdade – leia-se, nesse sentido, “*Saltimbanques*”, um dos poemas de *Alcools*.

READING EXPERIENCES: NOTES ON THE WAY(WARDNESS) OF THE VISUAL POETRY (APOLLINAIRE AND ANA HATHERLY)

ABSTRACT: *Starting from the hermeneutic assumption that every reading should be creative – formulated by the Portuguese poet Ana Hatherly in 1981 – this study presents some notes taken from the analytic canon, which directly or indirectly sees poetry as a text that needs to be read and interpreted. As such, the Caligrammes by Guillaume Apollinaire – a French visual-poetic material from the beginning of the 20th century – as well as the Portuguese poetographic text A reinvenção da leitura de Hartherly will not only be read, but also seen and shown. Thus, the task proposed here is to unveil not the legibility of the poetic text, but its visuality.*

KEYWORDS: *Visual poetry. Visuality. Illegibility. Text. Image.*

REFERÊNCIAS

COSTA, L. A. **Antigos e modernos:** a cena literária na França do século XVII. São Paulo: Edusp/Nankim Editorial, 2010.

_____. **A italianidade em Stendhal:** heroísmo, virtude e paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma. São Paulo: Ed.UNESP, 2003.

AGUIAR, F. A visualidade na escrita de Ana Hatherly. **Arquivo digital da PO.EX**, 2018. Disponível em: <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografafas/fernando-aguiar-a-visualidade-na-escrita-de-ana-hatherly/>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

APOLLINAIRE, G. **Apollinaire et moi aussi je suis peintre.** Cognac : Les Temps qu'il fait, 2006.

_____. **Alcools.** Paris: Gallimard, 1993.

_____. **Caligrammes.** Paris: Gallimard, 1973.

_____. Simultanisme – Librettisme. **Les Soirées de Paris**, n.25, p. 322-325, 15 juin 1914. Disponível em: <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1914_apollinaire2.html>. Acesso em: 10 fev. 2018.

_____. **Conférence sur l'esprit nouveau.** 1912. Disponível em <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1918_apollinaire.html>. Acesso em: 13 ago. 2018.

_____. Chroniques des livres. Articles divers. **Les Arts à Paris: actualités critiques et littéraires des arts et de la curiosité**, n.1, p.2-5, 15 mars 1918. Disponível em: <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/apollinaire_articles-divers>. Acesso em : 13 ago. 2018.

BUTOR, M. Préface. In : APOLLINAIRE, G. **Caligrammes.** Paris: Gallimard, 1973. p.7-17.

Leila de Aguiar Costa

GOLDENSTEIN, J.-P. Anomo / Anora : Tu connaitras un peu mieux les mayas – « Lettre-Océan » : mise au point et hypothèses. **Que Vlo-Ve ?**, série 4, n.11 pp.77-100, juil.-sept 2000.

HATHERLY, A. Entrevista com Ana Hatherly. **Via Atlântica**, n. 11, p.17-22, jun. 2007.

_____. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Editora Escrituras, 2005.

_____. Perspectivas para a poesia visual: reinventar o futuro. In: **A Casa das Musas: Uma Releitura Crítica da Tradição**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p.13-27.

_____. **Obra Visual 1960 -1990**. Centro de Arte Moderna. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

_____. **A reinvenção da leitura**. Lisboa: Editorial Futura, 1975.

HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. de. **Po.Ex**: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

JACQUOT, C. **Continu et discontinu dans l'œuvre poétique d'Apollinaire** : la phrase apollinarienne au croisement de l'analyse stylistique et des statistiques textuelles. SHS Web of Conferences 1 (2012). Disponível em: <https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2012/01/shsconf_cmlf12_000131.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2018.

JONES, G. Paysage et la notion du calligramme apollinarien. **Que Vlo-ve**, n.26, p.3-16, 1988.

LAGNADO, L. **Leonilson**: São tantas as verdades. São Paulo: DBA Artes Gráficas/ Companhia Melhoramentos, 1996.

LEONILSON, R. São tantas as verdades. Tinta acrílica, lápis de cor, pedras semipreciosas e fio de cobre sobre lona, 213 x 106 x 2 cm, 1988. Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/palavra.php>>. Acesso em: 22 de ago. 2018.

MARTINHO, F. Caminhos da modernidade na poesia de Ana Hatherly. **Plural Pluriel**, n.16, printemps-été 2017. Disponível em: <<https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/75>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MESCHONNIC, H. **Modernité Modernité**. Paris : Verdier, 1988.

QUIGNARD, P. **Petits traités I**. Paris: Gallimard, 1997. (Collection Folio, 2976).

SENA-LINO, P. Hatherliana: étayer la réssurrection – Entretien avec Ana Hatherly. **Plural Pluriel**, n. 16, printemps-été 2017. Disponível em: <<https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/89/75>>. Acesso em: 07 ago. 2018.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

JONES, G. **Apollinaire, la poésie de guerre** : voyage d'aventure pour poète et lecteur. Genève: Slatkine, 1990.



AS MAMAS DE TIRÉSIAS E OS PRESSUPOSTOS TEATRAIS DE APOLLINAIRE

Márcia Regina RODRIGUES*

RESUMO: O presente texto trata de *As mamãs de Tirésias* (1903), considerando especialmente o prefácio e o prólogo da peça, ambos escritos em 1916, nos quais Apollinaire reitera a crítica que se fazia ao modelo teatral vigente e defende pressupostos teatrais de fundamental importância para a dramaturgia que se desenvolveu no decorrer do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Apollinaire. Estética Teatral. Dramaturgia do Século XX. Teatro de Vanguarda. Teatro Moderno.

Introdução

Pensando bem, é-me impossível decidir se este drama é ou não sério. Seu objetivo é despertar interesse e divertir. É aliás o objetivo de toda obra teatral. (APOLLINAIRE, 1985, p. 18).

No Livro III das *Metamorfoses*, Ovídio (2010) conta que Tirésias, ao golpear com o seu bastão duas serpentes que copulavam, foi imediatamente convertido em mulher, passando, então, sete outonos na forma feminina; noutra ocasião, reencontrando as serpentes no mesmo ato, golpeou-as novamente e assim voltou a ser homem¹. É justamente essa mudança de sexo que vai compor o trecho de

* Pós-Doutoranda em Artes Cênicas. USP - Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Artes Cênicas. São Paulo - SP -Brasil. 05508-020 - marregna@gmail.com

¹ Esses fatos ocorrem antes de Tirésias ficar cego e ter o poder dos oráculos. De acordo ainda com a narrativa de Ovídio, Júpiter e Juno, depois dos jogos amorosos, discutiam se o prazer sexual era distinto para os homens e mulheres. Júpiter defendia que o prazer sexual das mulheres é muito superior ao dos homens, mas Juno discordava dele, então os dois resolveram saber a opinião de Tirésias a respeito, já que ele conhecia os dois lados do sexo. Acontece que “o mediador nomeado para esse litígio brincalhão” (OVÍDIO, 2010, v.325-326) deu razão a Júpiter; Juno ficou enfurecida e, como castigo, cegou Tirésias. Como um deus não pode desfazer o feito de outro, Júpiter outorgou a Tirésias o privilégio de saber o futuro “em compensação pela perda de visão” (OVÍDIO, 2010, v.336-338).

As mamas de Tirésias, porém numa espécie de inversão do mito, pois, na peça de Apollinaire, a personagem Teresa converte-se em homem por vontade própria e inclinação feminista, automeando-se Tirésias, e o seu marido, a partir disso, passa a se vestir de mulher.

Estruturada em prólogo e dois atos, *As mamas de Tirésias* é constituída por personagens essencialmente cômicos – alguns, como Presto e Lacouf, muito semelhantes às duplas que vemos no teatro popular ou nas comédias mudas do cinema; há também o Povo de Zanzibar, segundo a rubrica, um “personagem coletivo e mudo”, representado por um único ator, que permanece o tempo todo no palco, sentado num banco ao fundo, tendo à mão instrumentos e objetos com os quais fará determinados ruídos em momentos indicados (APOLLINAIRE, 1985, p.49). A ação se passa em Zanzibar – uma representação alegórica de Paris – e começa com a personagem Teresa que, afirmando ser feminista, pretende exercer funções como a de soldado, deputado, advogado, senador, presidente da República etc., cargos que eram comumente ocupados apenas por homens; com isso ela quer “[...] como médico do físico ou do psíquico / Perambular à vontade pela Europa e a Martinica / Pois ter filhos cozinhar é uma coisa impudica” (APOLLINAIRE, 1985, p.52). Assim, Teresa transforma-se em homem por simplesmente desejar sê-lo: “Mas creio que a minha barba está crescendo / Meus seios se desprendem” – segundo a indicação cênica, os seios são “balões, um vermelho outro azul, presos por fios” (APOLLINAIRE, 1985, p.53) – e, depois de abrir a blusa de onde saem voando os seios, ela declama:

Voai pássaros da minha fraqueza
Et Caetera
Como são lindas as iscas femininas
Que lindos
Tão cheios
Tão apetitosos (*Faz dançar os balões, puxando-os pelos fios*)
Mas chega de tolices [...]
Livrêmo-nos de nossas mamas
(*Acende um isqueiro e fá-las explodir; faz uma careta aos espectadores e atira-lhes as bolas que traz no sutiã*)
(APOLLINAIRE, 1985, p. 53, grifo do autor).

Teresa, agora Tirésias, muda-se de casa, e o Marido, tão logo se vê sozinho, anuncia: “Já que minha mulher é homem / é justo que eu seja mulher”

(APOLLINAIRE, 1985, p.67-68). Dos bastidores chegam vozes de homens que dão vivas a Tirésias e vozes de mulheres que proclamam: “Chega de filhos”. No segundo ato, o Marido, num só dia, concebe sozinho 40.049 crianças e diz que ficará cada vez mais rico quanto mais filhos tiver. A certa altura, Teresa volta disfarçada de cartomante e quando ela se revela, tirando o disfarce, informa ao Marido que “Tirésias encontra-se oficialmente / À frente do exército da Câmara na Prefeitura”. Na última cena, enquanto solta balões, Teresa declama: “Voai pássaros da minha fraqueza / Ide alimentar todas as crianças / Do repovoamento”; em seguida, ela atira bolas aos espectadores e a peça termina com um coro e o Povo de Zanzibar a dançar.

De acordo com o próprio Apollinaire, *As mamas de Tirésias* é “uma obra de juventude”, foi escrita em 1903 e teve apenas o prólogo e uma cena do segundo ato redigidos em 1916; foi encenada em 1917, no modesto Teatro Renée Maubel, em Montmartre, sob a direção de Pierre Albert-Birot, poeta e editor da Revista SIC (*Sons, Idées, Couleurs, Formes*) que também produziu o espetáculo (LIMA, 2012), com música de Germaine Albert-Birot e cenografia de Serge Férat. A questão do repovoamento da França depois da Primeira Guerra é o tema da peça que, nas palavras de Apollinaire, foi escrita para os franceses: “Fiz-lhes notar o grave perigo – por todos reconhecido – que corre em não ter filhos, uma nação que deseja ser próspera e poderosa.” (APOLLINAIRE, 1985, p. 19). A questão temática, no entanto, fica em segundo plano se considerarmos que *As mamas de Tirésias* foi escrita pelo menos uma década antes da Primeira Guerra e o que nela de fato se destaca é uma proposta ou ideia de teatro que já estava na origem da escrita e que se refletirá nos pré-textos da peça.

Assim, no prefácio e no prólogo da peça encontramos a defesa de um posicionamento que reitera a crítica que se fazia ao modelo teatral vigente e a definição das ideias teatrais de Apollinaire que, em certa medida, serão assimiladas pela dramaturgia produzida ao longo do século XX. Nesse sentido, a contribuição de Apollinaire para o desenvolvimento do teatro moderno é de grande valia, mesmo porque, para o autor, o teatro, acima de tudo, tem a função divertir; é, pois, com esse objetivo que o poeta dramaturgo expõe seus pressupostos teatrais: a negação do teatro como fotografia da realidade e a peça como um **universo completo**, participando, pois, do “[...] amplo movimento de pesquisa teatral contemporânea que [estava] particularmente interessado na relação entre o palco e o público.” (READ, 2000, p. 69)².

² Tradução livre do original francês: “Apollinaire participe à un mouvement contemporain de recherche théâtrale très large qui s’intéresse tout particulièrement à l’agencement des rapports entre la scène et la salle.”

A negação do teatro como fotografia da realidade

Não são por acaso infinitos os recursos da arte dramática?
(APOLLINAIRE, 1985, p. 22).

No prefácio de *As mamãs de Tirésias*, Apollinaire desenvolve de forma bastante clara as suas ideias teatrais, “forjando o adjetivo surrealista” para caracterizar o seu *drama em dois atos e um prólogo*. Para Apollinaire (1985, p. 18), *surrealista* não significa simbólico e defende não exatamente uma renovação do teatro, mas “um esforço pessoal” em voltar à natureza, “sem, no entanto, imitá-la à maneira dos fotógrafos”; a partir disso, postula: “Quando o homem quis imitar o andar, inventou a roda, que nem por isso se parece com uma perna. Assim foi, sem o saber, com o surrealismo”. Como bem observa Esslin (1968, p. 312), a concepção de surrealismo de Apollinaire implica uma “arte mais real do que a realidade”, expressa mais “essências do que aparências”; e no teatro, ou pelo menos em *As mamãs de Tirésias*, o objetivo do autor era chocar e indignar, mas também atrair e divertir o espectador.

Evidenciam-se no texto do prefácio a negação do teatro naturalista e uma severa crítica ao “idealismo vulgar” de certos dramaturgos que primavam pela “verossimilhança numa cor local de convenção”, pois Apollinaire tinha em mente um teatro universal. O poeta propõe um drama cuja mensagem política advoga tanto o repovoamento da França do pós-guerra quanto a emancipação das mulheres (ESSLIN, 1968), ao mesmo tempo propõe um espetáculo que possa entreter; por isso a recusa de “[...] uma peça coerente com tom sarcástico-melodramático lançado pelos fazedores de ‘peças de tese’.” (APOLLINAIRE, 1985, p.18); sua dramaturgia surge de sua liberdade criativa, como ele mesmo faz notar:

Preferi dar livre curso a essa fantasia, que é minha maneira de interpretar a natureza, e que se manifesta com maior ou menor dose de melancolia, sátira e lirismo, segundo o momento, mas que tem sempre, na medida do possível, um bom senso impregnado às vezes de novidade suficiente para poder chocar e indignar, embora capaz de transparecer para as pessoas de boa fé (APOLLINAIRE, 1985, p.18).

(READ, 2000, p. 69), cujas referências completas se encontram no final deste trabalho.

Choque e indignação se tornaram objetivos a serem alcançados pelo teatro que se seguiu à estreia da famosa peça de Alfred Jarry (1873-1907), *Ubu Rei*³, em 1896, espetáculo que scandalizou o público logo que o ator que interpretava o personagem do título pronunciou a fala inicial da peça: “*Merdre!*”⁴. Foi o começo de um teatro que se propunha antinaturalista e totalmente contra as formas consagradas pelo teatro burguês; desse ideário também participa Apollinaire (1985, p.21), porém sem intenções de criar um movimento: “[...] não pretendo de modo algum fundar uma escola, mas apenas protestar contra esse teatro ilusório, que constitui o mais óbvio da arte teatral de hoje [...]” e, como era natural naquela altura, o autor prossegue afirmando que a ilusão convém mais ao cinema, que seria, na sua opinião, “o que há de mais contrário à arte dramática”⁵.

Cumprir lembrar que a recusa de um teatro ilusório não significa a negação da tradição teatral – até mesmo a ideia de antiteatro, cuja principal característica é a rejeição da ilusão, em alguma medida “[...] regenera a forma teatral tradicional que o absurdo e as vanguardas históricas pensavam estar liquidando [...]” (PAVIS, 2007, p. 16) –; para Apollinaire (1985, p.22), a arte dramática, com seus infinitos recursos, “dá largas à imaginação do dramaturgo”, podendo ele “reatar às vezes com uma tradição negligenciada”.

De fato, em *As mamas de Tirésias* há recursos muito comuns da tradição teatral ou da comédia popular – assimilados tão bem pelo cinema silencioso – como a comicidade resultante de ações conjuntas de duplas de personagens, caracterizadas como opostos complementares, que, durante brigas ou disputas, caem, tropeçam, derrubam objetos etc., numa pantomima agitada e engraçada. Como exemplo, temos as personagens Presto e Lacouf que, armados com metralhadoras de papelão, “saem de sob o palco e avançam para a plateia”, e quando falam divergem o tempo todo – Lacouf diz que Presto está em Paris, mas este diz que está em Zanzibar –, por isso eles resolvem se bater em duelo. Estando os dois na plateia sobem, então, no palco, colocam-se ao fundo, um diante do outro e se preparam:

³ Confirma Jarry (1977).

⁴ É com a palavra *merde* (merda), “acrescida de um R (*Merdre!*), desabando como uma bofetada no gosto do público na noite de 10 de dezembro de 1896 em Paris, no *Théâtre de l’Oeuvre* (Teatro da Obra), que se abria a cena para o teatro moderno com a peça intitulada *UBU ROI = Ubu Rei*” (LIMA, 2012, p. 355), de Alfred Jarry.

⁵ Para os futuristas, dadaístas, expressionistas e surrealistas, o cinema era capaz de produzir uma fotografia da realidade, portanto libertava o teatro dessa função.

LACOUF

Com armas iguais

PRESTO

Como quiser

Há de tudo na natureza

(Apontam, o Povo de Zanzibar dá dois tiros de revólver e eles caem)

(APOLLINAIRE, 1985, p.60-61, grifo do autor).

Enquanto ocorre essa cena de Presto e Lacouf, Tirésias domina o Marido, tira-lhe as roupas, amarra-o com uma corda, veste as calças dele, corta o próprio cabelo, coloca em si um chapéu coco; diz a rubrica que “[...] esse jogo de cena dura até o primeiro tiro de revólver” (APOLLINAIRE, 1985, p.59). Vemos, então, duas duplas de personagens que se agitam (Tirésias e Marido) e/ou se movimentam em amplo espaço (Presto e Lacouf contracenam sob o palco, depois na plateia e, a seguir, no palco propriamente dito), tudo isso de forma simultânea, em ritmo acelerado como acontece nas tradicionais comédias. O mais divertido é a continuação da cena, depois dos dois tiros dados pelo Povo de Zanzibar:

TIRÉSIAS *(que está perto, estremece com os tiros e exclama)*

– Ah cara liberdade eis-te enfim conquistada

Mas compremos primeiro o jornal

Para saber o que aconteceu.

(Compra o jornal e lê; enquanto isso, o Povo de Zanzibar coloca um cartaz de cada lado do palco)

CARTAZ PARA PRESTO

Como estava perdendo em Zanzibar

O senhor Presto perde a sua aposta

Porque estamos em Paris a passear

CARTAZ PARA LACOUF

O senhor Lacouf nada pôde ganhar

Já que a cena se passa em Zanzibar

Tal como o Sena passa em Paris

(Assim que o Povo de Zanzibar voltou a seu lugar, Presto e Lacouf se levantam; o Povo de Zanzibar dá um tiro de revólver e os duelistas tornam a cair. Tirésias, espantado, joga fora o jornal)

TIRÉSIAS *(ao megafone)*

Agora o universo é meu

Vamos às mulheres e à administração

Vou me tornar conselheiro municipal

Mas ouço um ruído

Talvez seja melhor dar o fora (*sai cacarejando enquanto o Marido imita o ruído da locomotiva em marcha*).

(APOLLINAIRE, 1985, p.61-62, grifo do autor).

Como se vê nesse exemplo, a quarta parede cai por terra; a encenação não se limita apenas ao espaço do palco e nela se evidencia a teatralização: o teatro mostra-se teatro. Além disso, Apollinaire “literaliza” a cena – recurso, aliás, bastante empregado por Brecht, no desenvolvimento do seu teatro épico – ao indicar a utilização de cartazes que se configuram como um **elemento estático** (ROSENFELD, 2006) no palco em oposição à movimentação agitada das referidas personagens; dessa junção de contrastes resulta o efeito cômico.

Voltando ao prefácio, Apollinaire reverencia a arte popular, mas procura explicar que sua peça não só é fruto da sua imaginação como põe em cena um tema nunca antes tratado; ora, as suas palavras se assentam na ideia de ineditismo muito característico de uma proposta vanguardista:

[...] a arte popular é um excelente celeiro, e eu me orgulharia de nele me ter alimentado, se minhas cenas não se encadeassem naturalmente de acordo com a fábula que imaginei, e cuja situação principal, a de um homem que dá à luz, não fosse nova no teatro e nas letras em geral. (APOLLINAIRE, 1985, p.19).

Essa afirmação constitui uma justificativa da escolha estética de Apollinaire, sendo “naturalmente” guiada pela fábula por ele imaginada, o que nos remete às reflexões de Peter Szondi (2001) acerca da dissolução da forma dramática *absoluta*, dada pela tensão entre conteúdo e forma, operada pelo teatro na passagem do século XIX para o seguinte. Como se sabe, para o autor de *Teoria do drama moderno*, a crise do drama – que se verifica no final do século XIX – deriva de modificações temáticas que já não cabiam mais no estilo dramático absoluto; num momento seguinte, “[...] o elemento temático se consolida em forma e rompe a antiga forma [...]” (SZONDI, 2001, p. 97), processo testemunhado pela dramaturgia do século XX, deflagrando assim experimentos formais. No prefácio de Apollinaire subjaz uma ideia de teatro definida pela preocupação formal, resultante da temática “nova” por ele proposta, e essencialmente pela ênfase na especificidade da encenação:

Na realidade, o teatro não é mais a vida que interpreta, do que a roda uma perna. Consequentemente, é a meu ver legítimo levar ao teatro estéticas novas

e chocantes, que acentuem o caráter cênico dos personagens e aumentem a pompa da encenação, sem, todavia, modificar o patético ou o cômico das situações, que se devem bastar por si mesmas. (APOLLINAIRE, 1985, p.21).

Apollinaire propõe, assim, uma dramaturgia que não prescinde da encenação, por isso ele de fato escreve para o palco, consciente da representação teatral e da necessidade da utilização de novas formas estéticas.

A peça como *universo completo*

Voltando à arte teatral, acrescento, que se encontrarão no prólogo desta obra, os traços essenciais da dramaturgia por mim proposta. (APOLLINAIRE, 1985, p.21).

O prólogo de *As mães de Tirésias* fica a cargo do “Diretor da Companhia”, que “sai do buraco do ponto”, e começa por criticar o teatro produzido antes da Guerra: “O teatro sem grandeza nem vigor / Que matava as longas noites de anteguerra”; em seguida, como que assumindo o *alter ego* de Apollinaire – como se sabe, o poeta foi soldado na Primeira Guerra, tendo sido ferido na cabeça – narra a morte e o reacender das estrelas durante a Guerra:

Eu estava então na artilharia
Comandando na frente norte uma bateria
Uma noite em que o olhar das estrelas no céu
Palpitava como o dos recém-nascidos
Mil foguetes brilhando na trincheira inimiga
Súbito despertaram os canhões do adversário
[...]
As estrelas morriam nesse belo céu de outono
Como a memória a extinguir-se no cérebro
Dos pobres velhos que tentam recordar
Lá estávamos morrendo da morte das estrelas
[...]
Mas num vozeirão vindo de um megafone
Cujo alto-falante saía
De não sei que unânime posto de comando
A voz do capitão desconhecido, que sempre nos salva, gritou
JÁ É TEMPO DE REACENDER AS ESTRELAS

E foi um só grito na grande frente francesa
[...]
Os atiradores atiraram
E os sublimes astros um a um se foram reacendendo
[...]
E desde essa noite eu também vou reacendendo
Um a um todos os astros interiores que foram apagados
(APOLLINAIRE, 1985, p. 39-41).

Dito isso, o Diretor da Companhia comunica a intenção da peça – “reformular os costumes” – e afirma que a preocupação dos atores é a de divertir os espectadores a fim de predispor-los “a aproveitar / todos os ensinamentos contidos no espetáculo” (APOLLINAIRE, 1985, p.41); vemos, pois, que à função de entreter, já mencionada no prefácio, soma-se o caráter pedagógico do teatro. A partir disso, Apollinaire anuncia de forma mais contundente a sua proposta: “Tenta-se aqui incutir um novo espírito ao teatro / Uma alegria uma volúpia uma virtude / Para substituir esse pessimismo que dura há mais de um século / Tempo já de sobra para tamanho enfado” (APOLLINAIRE, 1985, p.41-42).

O “pessimismo” e o “enfado” referidos estão certamente relacionados ao teatro de *boulevard*, cuja dramaturgia se assenta na estrutura da peça bem-feita, do melodrama e do teatro burguês, avesso ao choque e à ameaça da ordem (PAVIS, 2007), portanto um teatro conservador, com o fito de apenas agradar ao público. Nota-se que a cada ponto crítico levantado acerca do teatro de então, o autor propõe o “novo”, o que se estende até mesmo para o espaço ou edifício teatral:

A peça foi feita para um palco antigo
Pois não nos construíram um teatro novo
Um teatro redondo com dois palcos
Um no centro outro formando uma espécie de anel
Em torno do espectador e que permitirá
O grande desenvolvimento de nossa arte moderna
(APOLLINAIRE, 1985, p.42).

A consideração do público é outra preocupação de Apollinaire que vê o espectador como participante do espetáculo ou, pelo menos, cada vez mais próximo fisicamente da cena teatral, o que se concretiza com a derrubada da quarta parede e com o posicionamento ou marcação dos atores na sala de espetáculo, veja-se o quadro já aqui citado em que Presto e Lacouf contracenam em meio à plateia.

O momento fulcral do prólogo diz respeito às ações, aos atores, ao dramaturgo propriamente dito, numa proposta que elenca vários dos caracteres que seriam assimilados pela estética teatral desenvolvida ao longo do século XX:

Casando não raro sem aparentes laços como na vida
Sons gestos cores gritos ruídos
Música dança acrobacia poesia pintura
Coros ação e múltiplos cenários
Aí encontrareis ações
Que se juntam ao drama principal enfeitando-o
As mudanças de tom patético ao burlesco
E o uso razoável das inverossimilhanças
Assim como atores individuais ou coletivos
Não forçosamente extraídos da humanidade
Mas de todo o universo
Pois que o teatro não deve ser uma arte de aparência enganadora
É justo que o dramaturgo se sirva
De todas as miragens à sua disposição
[...]
E que tenha em igual conta o tempo e o espaço
Seu universo é a peça
Dentro da qual ele é um deus criador
Que a bel-prazer dispõe
Sons gestos movimentos massas cores
Não apenas com o fito
De fotografar o que se chama uma nesga da vida
Mas para recriá-la em toda a sua verdade
Pois a peça deve ser um universo completo
(APOLLINAIRE, 1985, p. 42).

Em tom de manifesto, o prólogo enfatiza as ideias teatrais de Apollinaire que, ao propor elementos que contribuem para que a peça não seja “uma arte de aparência enganadora”, reafirma a recusa da ilusão e do naturalismo no teatro. Nas indicações cênicas e em determinadas falas das personagens de *As mamãs de Tirésias*, podemos constatar exemplos de alguns desses elementos prenunciados no prólogo como a inverossimilhança, as mudanças bruscas de tom, o coletivo representado por um único ator.

Se o espetáculo conta com a presença constante do Povo de Zanzibar como representação do coletivo, o prólogo invoca o público que, embora não

se pronuncie verbalmente, precisa não só estar presente, mas ser participativo. No texto inicial, a fala do Diretor da Companhia remete ao apagamento das estrelas pela guerra: “Eles apagam as estrelas a canhões”; finda a batalha, as estrelas voltam a cintilar e o poeta pode retornar ao teatro que agora deve ser outro, deve ser um novo teatro. Depois de tecidas as considerações a respeito da necessidade do “novo espírito ao teatro”, o final do prólogo apresenta uma espécie de invocação:

Mas há ainda além um braseiro
Onde são abatidas as estrelas fumegantes
E aqueles que as reacendem vos pedem
Que vos lanceis até às sublimes chamas
E ardeis também
Sede ó público
A tocha inextinguível do novo fogo
(APOLLINAIRE, 1985, p. 45).

Ora, o **novo fogo** é o novo espírito do teatro que conta com o público como um “grupo ardente” para torná-lo inextinguível. O prólogo, dirigido ao público, reflete a consciência de que está também nas mãos dos espectadores a transformação de um teatro **sem grandeza nem vigor** num teatro de grande **alegria e volúpia**.

Considerações finais

Quanto ao mais, não há nenhum símbolo em minha peça, toda muito clara; embora se tenha a liberdade de nela ver todos os símbolos que se queira, deles dando mil interpretações como nos oráculos sibilinos. (APOLLINAIRE, 1985, p. 19).

A preocupação com o espaço cênico dada pela conscientização da representação, nos inícios do século XX, leva os homens de teatro a pressupostos que tendem a “[...] negar, principalmente, a lógica da ação e os princípios da ilusão teatral [...]” (RODRIGUES, 2017, p.23), além de reivindicar a “[...] *autonomia artística* no teatro, em vez da imitação da vida [...]” (CARLSON, 1997, p.333, grifo do autor), princípios que estão na base das proposições teatrais de Apollinaire defendidas no prefácio e no prólogo de *As mamas de Tirésias*.

Ao propor o casamento entre “Sons gestos cores gritos ruídos / Música dança acrobacia poesia pintura / Coros ação e múltiplos cenários” – como já aqui citado –, Apollinaire clama por uma peça de *teatro total*, que tem como pretensão explorar todas as possibilidades das artes cênicas, atribuindo fundamental importância à gestualidade; à encenação propriamente dita, à participação do público; como resume Patrice Pavis (2007, p.396), “o teatro total não é outra coisa senão o teatro por excelência”. Assim dito, podemos afirmar que Apollinaire é tanto o continuador daquele teatro proposto por Alfred Jarry como também o defensor de novas práticas teatrais que estão sempre por se descobrirem. A formulação de imagens que o poeta dramaturgo cria para a encenação de *As mamãs de Tirésias* e a junção de elementos díspares operados numa mesma cena são apenas alguns exemplos de variados recursos altamente explorados pelo teatro que se produziu a seguir e que certamente credita a Apollinaire a posição de um dos precursores do teatro moderno, sendo ele também visto como um predecessor do teatro do absurdo (ESSLIN, 1968).

Para além da posição de Apollinaire na história do teatro ocidental, o que de fato prevalece e importa é a atualidade de sua peça. Trinta anos depois da estreia de 1917, e no contexto do término da Segunda Guerra, *As mamãs de Tirésias* deu origem à belíssima e divertida ópera de Francis Poulenc⁶, representada em Paris em 1947. Na nossa contemporaneidade a peça pode ser montada à luz dos debates acerca das questões de gênero e identidade, possibilitando, portanto, “mil interpretações como nos oráculos sibilinos”. Se assim for, *As mamãs de Tirésias* não se configura apenas como aplicação dos pressupostos teatrais de Apollinaire, mas como peça importante da dramaturgia moderna que, felizmente, passados cem anos da sua primeira encenação, tem até hoje despertado o interesse de companhias teatrais⁷.

⁶ A ópera homônima de Francis Poulenc (1899-1963) foi composta entre 1944-1945 e apresentada pela primeira vez em Paris, em 1947, sob a direção de Albert Wolff, com *mise en scène*, cenário e figurinos de Romain de Tiroff (1892-1990), conhecido como Erté. Mais recentemente, em 2010, foi apresentada na casa da Ópera de Lyon, com direção musical e regência de Ludovic Morlot, *mise en scène*, cenário e figurinos de Macha Makeïeff. A gravação em vídeo está disponível e m Poulenc (2010).

⁷ Veja-se, por exemplo, a montagem de *As tetãs de Tirésias*, a partir da peça de Apollinaire, pelo grupo curitibano O Estábulo de Luxo, direção de Gabriel Machado e Ricardo Nolasco, que estreou no Festival de Teatro de Curitiba, em 2012, tendo sido o espetáculo apresentado em várias cidades brasileiras até 2016. Informações disponíveis em Nolasco e Machado (2012).

“THE BREASTS OF TIRESIAS” AND THE THEATRICAL PRESUPPOSITIONS OF APOLLINAIRE

ABSTRACT: *This article analyses “The Breasts of Tiresias” (1903), especially considering the preface and the prologue of the play, both written in 1916, in which Apollinaire reiterates the criticism that was made to the theatrical model at that time and defends theatrical presuppositions fundamental to dramaturgy that developed throughout the twentieth century.*

KEYWORDS: *Theater of Apollinaire. Theater Aesthetics. Twentieth-century Dramaturgy. Avant-garde Theater. Modern Theater.*

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. **As mamas de Tirésias**. Tradução de Maria José de Carvalho. São Paulo: M. Limonad, 1985.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed.UNESP, 1997.

ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Zahar, 1968.

JARRY, A. **Ubu roi**. Illustrations de Daniel Tricart. Megève: Éditions Arcadie, 1977.

LIMA, C. O teatro surrealista: revolução e utopia. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.353-377.

NOLASCO, R; MACHADO, G. (Dir.). **As tetas de Tirésias** [espetáculo a partir da obra homônima de Guillaume Apollinaire], 2012. Registro em vídeo disponível em: <<https://www.selvatica.art.br/tetas>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2010.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POULENC, F. **As mamas de Tirésias**. [Ópera bufa, a partir da peça homônima de Apollinaire]. Direção musical e regência de Ludovic Morlot, *mise en scène*, cenário e figurinos de Macha Makeïeff, 2010. Registro em vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6b-DzA_ZXs0&t=690s>. Acesso em : 16 jul. 2018.

READ, P. **Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias: Le revanche d'Éros**. Nouvelle édition. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/35290>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

RODRIGUES, M. R. Do teatro da negação ao teatro do absurdo. In: _____. **Absurdo e censura no teatro português: a produção dramatúrgica de Helder Prista Monteiro: 1959-1972**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017. p. 27-68.

Márcia Regina Rodrigues

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



NA SENDA DE APOLLINAIRE: MANOEL DE OLIVEIRA E A VANGUARDA CINEMATOGRAFICA EM PORTUGAL

Renata Soares JUNQUEIRA*

RESUMO: A obra de Guillaume Apollinaire, poeta cujo centenário de morte motiva as reflexões que ora se articulam, estimula-nos a revisitar as vanguardas artísticas e a complexa problemática social que a modernidade engendrou. Proponho aqui analisar o filme inaugural da longeva carreira cinematográfica do realizador português Manoel de Oliveira (1908-2015) – *Douro, faina fluvial* (1931) –, com o intuito de verificar o que esta película tem em comum e qual o seu diferencial quando comparada com os filmes futuristas enquadrados nas chamadas “sinfonias urbanas” do cinema moderno. Importa sublinhar o posicionamento crítico de Oliveira num momento de generalizada euforia perante os avanços da ciência e da técnica.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Oliveira. Vanguarda cinematográfica. Futurismo. Humanismo.

Douro, faina fluvial, obra inaugural da longeva carreira cinematográfica do realizador português Manoel de Oliveira (1908-2015), estreou em Lisboa em setembro de 1931, numa sessão de trabalho do V Congresso Internacional da Crítica. Originalmente mudo¹ o filme provocou desde logo, nos críticos, a

* UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Literatura e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901- renata@fclar.unesp.br

¹ Em 1934, ano da estreia comercial do filme, Oliveira adicionou à fita a banda sonora com música composta por Luiz de Freitas Branco, com a qual o *Douro* foi visto por décadas, até meados dos anos 90. Não agradava ao cineasta, contudo, essa música para o seu filme, ainda que ela, em termos de adaptação às imagens e ao ritmo com que elas se desenrolam na película, pareça perfeitamente adequada. Oliveira queria, muito mais do que uma paráfrase musical, uma composição dissonante, que, sugerindo um contraste entre as imagens e a banda sonora, chamasse a atenção do espectador sem, todavia, sobrepor-se em demasia ao aspecto visual do filme, no qual as imagens falam por si

percepção de que há ali a euforia futurista dos que aplaudem os progressos da tecnologia, já bastante visíveis no final da década de 1920. José Régio (1977, p.195, grifo do autor), primeiro crítico arguto do filme, vira nele a “[...] moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e *nuances*, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia.” E muito recentemente outro crítico, Paulo Menezes (2013, p.39;47), notou, com olhar agudo, que em *Douro, faina fluvial* há “[...] um interessante imbricamento entre trabalho humano, trabalho mecânico e trabalho animal [...]”, constituindo-se assim um quadro em que “[...] homem e máquina aparecem integrados, mesmo que às vezes imperfeitamente, na finalidade comum de seus trabalhos constituídos como solidários.” Mas será mesmo tão harmoniosa a vida ribeirinha que Manoel de Oliveira quis documentar? Olhemos novamente para esse filme e para aqueles com os quais ele parece dialogar – os que constituem as chamadas “sinfonias urbanas” do cinema.

Com efeito, o *Douro* de Manoel de Oliveira adere à série internacional dos modernos filmes urbanos do final dos anos 20. Nele são evidentes os influxos de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e de *O homem com a câmara* (1929), de Dziga Vertov, mas também há ressonâncias de *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo, cineasta que Oliveira admirava e ao qual prestou especial homenagem em 1983 com o seu documentário *Nice – À propos de Jean Vigo*. Numa das suas conversas com Antoine de Baecque e Jacques Parsi, o realizador português falava de Vigo precisamente quando comentava o *Douro, faina fluvial*:

[...] creio que o *Douro* se diferencia de outros filmes da época, estando, entretanto, bastante próximo de Vigo, porque tinha lido muito sobre montagem, em revistas. Fiz, pois, uma espécie de ilustração das teorias do cinema de então, da especificidade da montagem. Pus em prática a montagem por contraste, por analogia, etc... Representei o desespero pelo vento e pelas folhas... *Douro* é uma representação bastante completa das teorias daquele tempo, teorias que, de facto, não tinham sido levadas à prática nos filmes.²

próprias, com notável força expressiva. Por isso a discreta composição para piano que Emmanuel Nunes fez para o filme no princípio da década de 1990 foi escolhida pelo próprio cineasta como a melhor e com ela o filme passou a ser visto desde 1994. A este respeito, ouça-se a clara explicação de José Manuel Costa, diretor da Cinemateca Portuguesa, incluída nos “extras” – juntamente com as três versões conhecidas de *Douro, faina fluvial* – do DVD que contém o filme *Aniki-Bóbo*, editado em 2010 pela Lusomundo Audiovisuais.

² Confira Baecque e Parsi (1999, p. 96).

Em que pese a afirmação do cineasta, as “teorias daquele tempo” eram, sim, levadas à prática em filmes com os quais ele, no seu *Douro*, implicitamente dialoga, haurindo deles diversos elementos que o seu profundo humanismo iria, contudo, plasmar de maneira muito significativa. Comparemos.

Em *O homem com a câmara* é patente a apologia do progresso científico e tecnológico. Apesar de haver ainda, nas grandes cidades soviéticas por onde transita o *cameraman* de Dziga Vertov, vestígios de uma urbanidade pré-industrial – carruagens de passeio puxadas por cavalos, que aliás também trabalham nas minas ao lado dos homens – e contrastes sociais indesejáveis – um menino maltrapilho que dorme num banco de rua, no início da película, e mulheres que lavam roupa em bacias enquanto outras vão cuidar do cabelo e das unhas em salões de beleza –, a maquinaria – aviões, trens, navios, aparelhos telefônicos e telegráficos, automóveis, bondes, fábricas e suas enormes chaminés fumegantes, secadores de cabelo, abridores de garrafas de cerveja etc. – parece existir precisamente para dirimir as diferenças e promover o bem-estar social, sobretudo o do trabalhador soviético, que com o auxílio das máquinas ganha tempo para a educação física e para as atividades culturais que podemos observar em toda a segunda parte do filme – praia, ginástica, natação, atletismo, corridas de cavalos, saltos ornamentais, mergulho, basquete, futebol, motociclismo, tiro ao alvo (abaixo o fascismo!), jogos de tabuleiro, dança, cinema e teatro. A maquinaria, em Vertov, não se sobrepõe ao elemento humano; antes o valoriza, dando-lhe real destaque exatamente como faz a câmara de filmar – mais uma máquina a serviço do proletariado³ –, que registra os mais variados eventos do seu cotidiano com uma versatilidade admirável, conferindo ao *cameraman* o estatuto de um verdadeiro atleta, também ele, ou de um mágico (como aquele outro mágico que, na rua, sobre um pequeno tapete, faz mágicas no chão para crianças). Fixa no seu tripé, ou em *travelling*, ou posta nos mais inusitados lugares – sob o trilho de uma ferrovia, por exemplo –, a câmara enquadra as imagens de diversos ângulos, mostrando assim todas as faces de uma realidade à qual a arte do enquadramento e também a do corte e a da montagem atribuem sentidos políticos, de ideologia marxista.

Em *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, a câmara registra também, em diversos ângulos e com uma profusão de planos de detalhes, o ritmo vertiginoso de um dia de trabalho e de efemérides da vida comum, com direito a entretenimento

³ Outro filme, anterior ao de Dziga Vertov, que faz também a apologia das máquinas postas a serviço dos trabalhadores, é *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Mas este preconiza, com uma ingenuidade quase risível, a promoção do bem-estar social através de uma reconciliação fraterna entre os trabalhadores explorados e os seus exploradores, os industriais, proprietários das máquinas.

noturno na grande cidade alemã – nota-se a ostentação dos aparelhos da indústria cultural quer em ambientes burgueses (o cinema, o teatro de revista), quer em espaços mais populares (o circo, o parque de diversões com montanha russa etc.). Mas com a exaltação da moderna maquinaria contrasta já uma crítica humanista que, segundo nos parece, Manoel de Oliveira procurou acentuar no seu documentário sobre o Douro. De fato, no filme de Ruttmann, a par dos guindastes, das engrenagens das fábricas, das grandes chaminés fumegantes, dos carros, trens, telefones, telégrafos, semáforos, elevadores, portas giratórias e, enfim, de toda a maquinaria de uma indústria já bastante desenvolvida, salientam-se, por contraste, imagens mais ou menos chocantes ou sugestivas como a de um cavalo caído na rua – atropelado por algum automóvel? –; a de um cão pastor-alemão com focinheira e rédeas, explorado como puxador de carga; a de pedintes em meio à multidão – um tocador de realejo, uma mulher pedindo moedas –; a de bonequinhos mecânicos, expostos em montras de lojas, repetindo incansavelmente os mesmos movimentos e trejeitos – símbolos do automatismo insensível do homem moderno? –; a de uma suicida que, com os olhos arregalados de desespero, se lança nas águas do rio; e as de diversos animais domésticos ou comuns nos centros urbanos, como cães, gatos, cavalos e pombas, mas também de alguns que usualmente são vistos em jardins zoológicos, como um macaquinho, um leão, leõezinhos, um elefante e um hipopótamo, todos sugerindo, possivelmente, a selvageria infiltrada, à socapa, na vida supostamente civilizada de uma metrópole moderna. Esta hipótese parece reforçar-se, de resto, quando a câmera capta, em plano próximo, a ferocidade de uma briga entre dois cães, imagem à qual, pouco depois, o espectador associa outra, de dois homens em contenda, agredindo-se no centro da cidade (o policial que então arrefece os ânimos acirrados lembra muito, aliás, aquele que também vemos no filme de Oliveira, quando um trabalhador do cais, atropelado por um carro de boi, ameaça vingar-se batendo com um pedaço de pau na cabeça do animal). A crítica, enfim, da equação entre indústria e felicidade humana, que no filme de Walter Ruttmann ainda é velada ou minimizada pelo entusiasmo futurista, em Manoel de Oliveira parece mais explícita – como bem explícita seria a crítica que, pouco mais tarde, Charles Chaplin faria, em termos satíricos, no seu filme de 1936, *Tempos modernos*, que mostra o homem engolido pela engrenagem das máquinas.

Mas é provável que, para uma focalização privilegiada do elemento humano no contexto da modernidade industrial, Manoel de Oliveira se tenha inspirado mais em Jean Vigo do que em Vertov ou em outro qualquer cineasta. Com

efeito, depreende-se claramente do filme *À propos de Nice*, que teve a sua estreia um ano antes do aparecimento do documentário inaugural de Oliveira, uma compreensão da moderna maquinaria como produto e meio de sustentação de um modo de vida massificador, que automatiza os seres humanos de qualquer classe social. Prova disso é o princípio do filme, que mostra turistas estrangeiros, transformados em bonequinhos, chegando à famosa cidade da costa francesa para serem imediatamente arrastados aos cassinos por um puxador de fichas de mesa de roleta. Nessa película, Jean Vigo e o seu *cameraman*, Boris Kaufman – irmão de Mikhail Kaufman, o *cameraman* de *O homem com a câmara*, de Vertov –, fazem já experimentos arrojados com a câmara que, ora em *travelling* rápido, ora fixamente, explora ângulos diversos e inusitados – na vertical, chama atenção do espectador o uso recorrente do ângulo *plongée* e do zenital, mas principalmente o contra-*plongée* utilizado, com insistência, para filmar a dança despudorada de turistas estrangeiras que, sobre um palanque no carnaval de Nice, não se preocupam em ocultar as pernas, nem as roupas íntimas.

É sobretudo da montagem, entretanto, que resulta mais evidente a intenção de crítica social do cineasta francês. Por contraste, salienta-se o perfil serviçal da população local, que trabalha para servir à burguesia estrangeira que para Nice se desloca atraída pelo bom clima mediterrânico, pela praia, pelos cassinos e pelo tradicional carnaval de rua, que tem desfile de carros alegóricos e de bonecos gigantes, além da célebre batalha de flores. Assim o filme exhibe, a par de máquinas e ambientes apropriados à exploração turística – hidroavião, veleiros, grandes navios, corrida de automóveis, hotéis sofisticados, quadras de tênis, campos de bocha, ostentação da moda no vestuário dos burgueses que andam nos passeios ou tomam banho de sol nas esplanadas dos cafés da charmosa orla marítima –, o casario pobre dos que ali residem e trabalham; as lavadeiras esfregando roupas em alguidares; gente simples entretendo-se, nos subúrbios, com jogos populares; feiras organizadas para agradar aos turistas; engraxates, varredores de rua, garçons, uma mulher que pede esmola, um pobre menino leproso com o rosto cheio de feridas, uma gata à procura de restos de alimentos num beco e, enfim, tomadas de estátuas caídas nos túmulos do cemitério da cidade, que contrastam gritantemente com o plano da desbragada dança carnavalesca das rissonhas estrangeiras sobre o palanque. O próprio Jean Vigo, vestido de Pierrot, dança agarrado a uma delas. Mas toda essa alegria licenciosa está fadada a morrer com o término do carnaval e a retirada dos turistas.

Em *Nice – À propos de Jean Vigo* –, Oliveira apresenta explicitamente, no genérico, os elementos que considerou para elaborar o roteiro desse seu filme de 1983:

*A) Nice est surtout une ville qui vit du jeu; B) Ici tout est fait en fonction des étrangers: 1) Les grands hôtels etc... etc...; 2) Les étrangers arrivent; 3) La roulette; 4) Ceux qui en vivent; C) Les indigènes au fond ne sont pas plus intéressants que les étrangers; D) Le tout est d'ailleurs voué à la mort.*⁴

Numa montagem de contrastes, à maneira de *À propos de Nice*, o cineasta português confronta não apenas a população local e os turistas estrangeiros, mas também o passado (a Nice de 1930, recordada em planos extraídos do filme de Vigo) e o presente (Nice revista mais de 50 anos depois). As pessoas agora filmadas são, na sua maioria, idosas – de modo a sugerir que o tempo passou e que tanto os nativos quanto os estrangeiros de Nice envelheceram (o próprio Manoel de Oliveira é, aliás, filmado numa das cadeiras enfileiradas no passeio defronte à praia). E agora não são apenas estrangeiros ricos que acorrem à velha cidade costeira, mas também muitos imigrantes pobres – portugueses, sobretudo –, além de artistas – Manuel Casimiro, filho de Oliveira – e intelectuais – Eduardo Lourenço, Pedro Prista – que buscam ali inspiração e melhor qualidade de vida. Quanto aos contrastes socioeconômicos, já bem evidentes no filme de Vigo, revelam-se indecorosamente normatizados no filme de Oliveira, que focaliza a pequena praia dividida em duas partes contíguas e assinaladas: *plage publique* de um lado, *plage concédée* de outro.

Também de contrastes é feito o documentário inaugural de Manoel de Oliveira. Não propriamente de contrastes socioeconômicos, uma vez que em *Douro, faina fluvial* a câmera só focaliza, ao longo de um dia de labuta, os desvalidos, os trabalhadores descalços do cais na foz do Douro – pescadores, varinas, estivadores, carregadores e carregadoras de carvão –; mas de contraste de planos imagéticos que claramente situam de um lado a força artificial das máquinas e das estruturas mais modernas, potencialmente benéficas à humanidade – a ponte D. Luiz, um navio mercante, guindastes, altos mastros, uma locomotiva, camionetes, automóveis, um avião, uma lancha em alta velocidade nas águas do rio –, e de outro lado aqueles que ainda precisam fazer muita força física para ganhar o pão/ração de cada dia – os que indistintamente

⁴ Texto extraído do genérico inicial do filme *Nice – À propos de Jean Vigo*, de Manoel de Oliveira. França, 16mm, P&B, 58', 1983.

trabalham, homens e mulheres pobres, ao lado dos bois, todos irmanados no seu esforço hercúleo a serviço de um progresso e de um comércio que mal lhes serve porque a modernidade ainda não é tal que possa libertar os animais da canga, nem a distribuição da renda é suficientemente justa para garantir ao simples trabalhador o dinheiro que pague, sem a humilhação do regateio, o peixe fresco que a varina ali mesmo, no cais, apregoa. Daí que as imagens que mais impressionam o espectador deste filme não sejam propriamente as do progresso tecnológico mas antes as que denunciam o drama humano da pobreza no centro nevrálgico da película: a da varina impaciente, que chega a atirar o peixe ao chão porque o possível comprador não se encoraja a aproximar-se para comprar, uma vez que tem no bolso apenas duas moedas que, afinal, serão lançadas sobre a banca de peixes sem que se veja, em contrapartida, o peixe ir para as mãos do freguês; ou a das crianças pequeninas que, no intervalo de almoço, sentadas no chão do cais acompanham os pais trabalhadores (e um pequerrucho encarrega-se de dar a mamadeira a um bebê de colo); ou as dos homens que, numa azáfama que parece não ter fim, carregam sobre os ombros, para lá e para cá, pesadas sacas de produtos enquanto os bois, por sua vez, quase vergam sob o peso excessivo da carga que são forçados a puxar nos carros rústicos; ou as do casario pobre na zona ribeirinha, com roupas lavadas estendidas defronte às janelas dos sobrados; ou ainda a do trabalhador que é atropelado por um boi depois de o motorista de um caminhão, distraído com um aeroplano que sobrevoa o cais, deixar o seu veículo descair de encontro ao carro a que estava preso o animal, que assustado se põe a correr, sem controle, até pisotear o homem, que depois disso é socorrido pelos companheiros e ameaça agredir o boi com um pedaço de pau, atitude repreendida pelo policial que entra em cena para restabelecer a ordem. Especialmente nesta sequência de planos relacionados ao atropelamento, a montagem sugere com clareza uma disputa pretensamente civilizatória entre a força da maquinaria – o avião que sobrevoa o cais e chama a atenção de todos os que estão no solo; o caminhão que se choca contra o carro de boi – e a força bruta da natureza – as ondas do mar, que ameçam invadir o cais; o boi espicado pelo impacto dos carros; e o homem pisoteado, que reage agressivamente. Com efeito, Manoel de Oliveira monta as sequências de planos em blocos eficientemente contrastantes: à imagem do aeroplano sobrevoando o cais sucedem instantaneamente a de uma lancha que cruza a foz em alta velocidade, a de uma locomotiva em movimento e a de um automóvel; em seguida a população ribeirinha começa a olhar para o céu, atraída pelo avião, e então o motorista do caminhão, também extasiado a olhar para cima, esquece de pisar no freio do veículo e deixa-o chocar-se com a

traseira do carro de boi, provocando assim, em cadeia, a reação da natureza: o boi que desembesta na direção do trabalhador que, em fuga, tropeça, cai, é atropelado e depois de socorrido quer vingar-se do animal. As forças naturais voltam ao seu estado de equilíbrio – as ondas do mar refluem, os trabalhadores retomam os seus afazeres e o rapaz atropelado reconcilia-se com o boi que o pisou, beijando-lhe o focinho e ganhando do animal, em troca, uma lambidela no rosto – mas isso só ocorre depois da intervenção do policial, cujo rosto, em *close-up*, constitui um plano ao qual se agregam imediatamente o do grande navio Nereide e o de um comboio da C.P. Assim é que a autoridade policial, que restabelece a ordem no cais, aparece integrada às forças mantenedoras do *status quo* – exatamente como aconteceria, em 1942, em *Aniki-Bóbó*, filme em que um policial entra em cena para repreender os protagonistas, que são meninos pobres da zona ribeirinha do Porto – e, como tal, representa um poder do qual está alijada a grande massa dos trabalhadores pobres, que só mesmo enquanto massa de manobra participa da engrenagem que o filme se esmera em revelar, sempre por contrastes, como aliás se insinua desde o princípio da película quando ao plano portentoso da moderna Ponte D. Luiz se contrapõe o da escultura *As alminhas da ponte* (1897), baixo-relevo do artista Teixeira Lopes que presta homenagem aos populares que morreram ao tentar fugir dos invasores franceses, em 1809, pela velha ponte que então unia as duas margens do rio Douro e que não resistiu ao peso excessivo da população em fuga.

Fica claro, ao cabo, que se agora a população não morre mais afogada – porque a ponte agora é outra, com imponente estrutura em ferro e aço –, continua padecendo, todavia, da escassez de recursos. Afinal, os meios de produção – as modernas máquinas! – não pertencem ainda aos que os manipulam – os trabalhadores. Pela temática e pela forma – a da montagem contrastiva, ou disjuntiva –, o *Douro* de Oliveira parece assim estar em sintonia com a vanguarda do cinema soviético, nomeadamente – em que pese uma aparente proximidade de Dziga Vertov – com *A linha geral* (1929), o filme da revolução agrícola de Eisenstein.

De resto, cumpre notar a insistência do cineasta português em retratar a pobreza – sempre contraposta ao progresso industrial – nos seus primeiros filmes, desde o *Douro, faina fluvial* até *As pinturas do meu irmão Julio* em meados dos anos 60⁵. Entre um e outro temos, é verdade, os pequenos documentários

⁵ Desde então os pobres ganhariam ainda especial destaque em *A caixa* (1994), em *Viagem ao princípio do mundo* (1997) e, mais recentemente, em *O Gebo e a Sombra* (2012). O povo simples é contemplado também numa das três partes do filme *Inquietude* (1998) – a parte inspirada na narrativa “A mãe

Na senda de Apollinaire: Manoel de Oliveira e a vanguarda cinematográfica em Portugal

encomiásticos da modernidade industrial – *Hulha branca, Portugal já faz automóveis, Famalicão* –, mas temos também *Aniki-Bóbo* e a rusticidade de *O pão, Acto da Primavera* e *A caça*. E em *As pinturas do meu irmão Julio* alguns dos quadros protagonistas – quadros “moventes” – denunciam, com traços expressionistas, a pobreza e a sua exploração pelos mais abastados – vejam-se, por exemplo, as diversas cabeças de mulheres amarguradas (jovens prostituídas? meninas molestadas? crianças abandonadas?), sempre caracterizadas por enormes olheiras pretas ou vermelhas, e a criança com a trombeta, no quadro que encerra o filme, anunciando talvez a redenção dos oprimidos...

Ponderemos para concluir. O discurso cinematográfico que podemos perceber nos filmes de Manoel de Oliveira, mesmo nos seus primeiros documentários e sobretudo no seu *Douro, faina fluvial*, é desde logo um discurso humanístico que, até hoje, passados já quase 90 anos, não perdeu vigor nem deixou de ser atual (uma vez que se inspira em valores humanos perenes como dignidade, solidariedade, comunidade). Já naqueles idos anos de 1930, com efeito, era de acessibilidade e de inclusão social – expressões muito caras hoje em dia – que Manoel de Oliveira falava através do seu cinema crítico, arrojadamente disjuntivo e anti-ilusionista – como um filme de Eisenstein ou uma peça de Brecht.

FIGURA 1: Os trabalhadores em *Douro, faina fluvial* (1931)



Fonte: Douro, faina fluvial (1931).

de um rio", de Agustina Bessa-Luís. E em *Non ou a vã glória de mandar* (1990) os protagonistas são soldados (pobres, provavelmente), mas aqui o tema de interesse é a história de Portugal, num recorte que focaliza as perdas no âmbito do projeto nacional expansionista, sem a intenção de refletir especialmente sobre a hierarquia social e as camadas menos favorecidas da sociedade portuguesa.

FIGURA 2: Mulheres trabalhadoras em *Douro, faina fluvial*



Fonte: Douro, faina fluvial (1931).

***FOLLOWING APOLLINAIRE'S PATH: MANOEL DE OLIVEIRA
AND THE CINEMATOGRAFIC VANGUARD IN PORTUGAL***

ABSTRACT: *The work of Guillaume Apollinaire, a poet whose centenary of death motivates the reflections articulated in the present paper, stimulates us to revisit the artistic vanguards and the complex social problematic that modernity has engendered. I propose to analyze the inaugural film of the Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira (1908-2015) – “Labor on the Douro River” (1931) – in order to verify what this film has in common with, and how it differs from, the Futurist films framed in the so-called “urban symphonies” of modern cinema. It is important to underline the critical position of Oliveira in a moment of generalized euphoria in the face of advances in science and technology.*

KEYWORDS: *Manoel de Oliveira. Cinematic vanguard. Futurism. Humanism.*

REFERÊNCIAS

A CAÇA. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco: António Rodrigues Sousa, João Rocha Almeida, Albino Freitas, Manuel de Sá. Música de Joly Braga Santos. Filmes Lusomundo, 1964. color, 21 min. Drama.

A CAIXA. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco: Luís Miguel Cintra, Glicínia Quartin, Ruy de Carvalho. Madragoa Filmes, 1994. color, 93 min. Suspense.

A LINHA geral. Realização: Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein. Fotografia: Eduard Tisse. Elenco: Marfa Lapkina, M. Ivanin, Konstantin Vasilyev, Vasili Buzenkov. Sovkino, Amkino Corporation, 1929. Pb, 121 min.

Na senda de Apollinaire: Manoel de Oliveira e a vanguarda cinematográfica em Portugal

A PROPOS de Nice. Direção de Jean Vigo e Boris Kaufman. Pb, 35 mm, mudo, 25 min. Pathé-Natan, 1930.

ACTO da Primavera. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco: Nicolau Nunes Da Silva, Ermelinda Pires, Maria Madalena, Amélia Chaves, Luís de Sousa, Francisco Luís. Figurino: Jaime Valverde. Filmes Lusomundo, 1963. Documentário, docuficção etnográfica. color, 90 min.

ANIKI Bóbó. Direção de Manoel de Oliveira. Produção de António Lopes Ribeiro. Direção de fotografia de António Mendes. Elenco: António Palma, António Santos, António Soares, Armando Pedro. Lisboa: Tobis Portuguesa, Lisboa Filme, 1942. 68 minutos, son., Pb.

AS PINTURAS do meu irmão Julio. Direção de Manoel de Oliveira. Música: Carlos Paredes. 1965. color, 15 min. Documentário.

BAECQUE, A. ; PARSI, J. (Org.). **Conversas com Manoel de Oliveira**. Tradução de Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3).

BERLIM: sinfonia de uma metrópole. Direção de Walter Ruttmann. 1927. 65 min.

DOURO, faina fluvial. Direção de Manoel de Oliveira. 1931. Pb, 18 min.

FAMALICÃO. Direção de Manoel de Oliveira. MAOM,1941. Pb, 24 min. Documentário.

HULHA branca. Direção de Manoel de Oliveira. 1932. 103 min.

INQUIETUDE. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco:Afonso Araújo, Leonor Araújo, Leonor Baldaque. Gémini Films, 1998.color, 110 min. Drama.

LOPES, T. **As alminhas da ponte**. 1897. Baixo relevo em bronze.

MENEZES, P. Douro de minha infância. In: FERREIRA, C. O. (Org.). **Manoel de Oliveira**: novas perspectivas sobre a sua obra. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2013. p. 31-62.

METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang. Roteiro de Thea von Harbou. Elenco: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge. 1927. Pb, 148 min.

NICE - À propos de Jean Vigo. Direção de Manoel de Oliveira. 16mm, p&b, 58 min, 1983.

NON ou a vã glória de mandar. Direção de Manoel de Oliveira. Produtor: Paulo Branco. Roteiro de Manoel de Oliveira. Fotografia: Elso Roque. Elenco: Luís Miguel Cintra, Diogo Dória, Luís Lucas, Miguel Guilherme, Carlos Gomes, Mateus Lorena, Lola Forner. 1990. 111 min., color, 35mm.

O GEBO e a Sombra. Produção: Luís Barroso. Direção de fotografia: Renato Berta. Elenco: Michael Lonsdale, Claudia Cardinale, Leonor Silveira, Ricardo Trêpa, Jeanne Moreau. Comédia/drama. 2012. color, 95 min.

Renata Soares Junqueira

O HOMEM com a câmara. Direção de Dziga Vertov. 1929. Pb, mudo, 68 min.

O PÃO. Direção de Manoel de Oliveira. Filmes Castello Lopes, 1959. color, 51 min.

PORTUGAL já faz automóveis. Direção de Manoel de Oliveira. 1938.

RÉGIO, J. Cinema português: Gado bravo e Douro, faina fluvial. In: _____. **Páginas de doutrina e crítica da “presença”**. Porto: Brasília Editora, 1977. p. 191-195.

TEMPOS Modernos. Direção de Charlie Chaplin. Música de Deniss Gilbert. Elenco: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Stanley Sandford, Chester Conklin. Nova Iorque: United Artists, Charlie Chaplin Film Corporation, 1936. Pb, 87 min.

VIAGEM ao princípio do mundo. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco: Marcello Mastroianni, Jean-Yves Gautier, Leonor Silveira. Drama. Madragoa Filmes, 1997. color, 95 min.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Apollinaire, p. 261, p. 281
Catolicismo, p. 299
Crítica de arte, p. 281
Destinatário, p. 261
Dramaturgia do Século XX, p. 341
Endereçamento lírico, p. 261
Estética, p. 281
Estética Teatral, p. 341
Fragmentação, p. 241
Futurismo, p. 355
Guillaume Apollinaire, p. 299
Humanismo, p. 355
Imagem, p. 319
Justaposição, p. 241
Lirismo, p. 261
Manoel de Oliveira, p. 355
Mímesis, p. 281
Não-legibilidade, p. 319
Pintura, p. 241
Poesia, p. 241
Poesia francesa do século XX, p. 299
Poesia visual, p. 319
Teatro de Apollinaire, p. 341
Teatro de Vanguarda, p. 341
Teatro Moderno, p. 341
Texto, p. 319
Vanguarda cinematográfica, p. 355
Visualidade, p. 319

SUBJECT INDEX

- 20th-century French poetry, p. 299
- Aesthetics, p. 281
- Apollinaire, p. 261, p. 281
- Art critic, p. 281
- Avant-garde Theater, p. 341
- Cinematic vanguard, p. 355
- Fragmentation, p. 241
- Futurism, p. 355
- Guillaume Apollinaire, p. 299
- Humanism, p. 355
- Illegibility, p. 319
- Image, p. 319
- Juxtaposition, p. 241
- Lyric address, p. 261
- Lyricism, p. 261
- Manoel de Oliveira, p. 355
- Mimesis, p. 281
- Modern Theater, p. 341
- Painting, p. 241
- Poetry, p. 241
- Recipient, p. 261
- Text, p. 319
- Theater Aesthetics, p. 341
- Theater of Apollinaire, p. 341
- Twentieth-century Dramaturgy,
p. 341
- Visual poetry, p. 319
- Visuality, p. 319

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

BARBOSA, M. V., p. 231

CHIANCA, K., p. 241

COSTA, L. de A., p. 319

DE SERMET, J., p. 261

JUNQUEIRA, R. S., p. 355

MENDES, M. L. D. (Tradução), p. 261

NASCIMENTO FALLEIROS, F., p. 281

RICIERI, F. F. W. (Tradução), p. 261

RODRIGUES, M. R., p. 341

SIMPSON, P., p. 299

