

OS SAPATOS NOVOS DO POETA: ENSAIO SOBRE A “SÍNTESE DAS ARTES” EM APOLLINAIRE, PICASSO E BRAQUE

Fábio José Santos de Oliveira (professor adjunto da UFMA)

RESUMO

Nosso ensaio objetiva o estudo comparativo da obra do escritor Guillaume Apollinaire e de pinturas de Pablo Picasso e Georges Braque. Analisamos como se desenvolve neles o conceito de “Síntese das Artes” (articulação direta entre os diversos meios artísticos). Através da avaliação dessa “Síntese das Artes”, tomamos contato com a radicalidade de certas incursões interartes do início do século XX e sua importância vanguardista.

Palavras-chave: Literatura comparada. Guillaume Apollinaire. Pablo Picasso. Georges Braque. Síntese das Artes.

THE POET'S NEW SHOES: ESSAY ON APOLLINAIRE, PICASSO AND BRAQUE'S "SYNTHESIS OF ARTS"

ABSTRACT

Our essay aims to carry out a comparative analysis of the writer Guillaume Apollinaire's work and some paintings of Pablo Picasso and Georges Braque. We verify how they develop in their works the concept of "Synthesis of Arts" (that is, interconnection among the Arts). By means of the evaluation of this "Synthesis of Arts", we take contact with the radical innovation of certain inter-arts approaches in the early 20th century and its importance to some artistic vanguards of this same period.

Keywords: Comparative Literature. Guillaume Apollinaire. Pablo Picasso. Georges Braque. Synthesis of Arts.

«La Victoire avant tout sera
De bien voir au loin
De tout voir
De près
Et que tout ait un nom nouveau»

Guillaume Apollinaire, «La victoire», *Calligrammes*

Os artifícios tipográficos explorados com grande audácia têm a vantagem de fazer nascer um lirismo visual que era quase desconhecido antes de nossa época. Esses artifícios podem ir ainda mais longe e consumir a síntese das artes, da música, da pintura e da literatura (APOLLINAIRE, 1991, p. 944 – nossa tradução)¹.

Parte integrante de «L'esprit nouveau et les poètes»², esse fragmento resume bem o anseio de renovação por que passavam as artes no início do século XX, período em que os mais diversos vanguardismos eclodiram e se espalharam pelo mundo. Escrito por Guillaume Apollinaire (1880-1918), mentor intelectual do Cubismo, o trecho apresenta em poucas linhas uma diretriz para os grupos de vanguarda, em especial para o Cubismo e o Futurismo, que são, no fundo, a base que fundamenta seu conteúdo. A diretriz à qual nos referimos diz respeito à “Síntese das Artes”. Nesse contexto, desenvolver um conceito como esse implica, por exemplo, ampliar a defesa da totalidade exigida pelos artistas do Cubismo, implica também investir em novos modelos de construção artística a fim de aprofundar as rupturas já existentes:

Em vez de contentar-se com olhar a vida a partir de um ângulo particular e bem escolhido, em vez de selecionar – como tantos fizeram antes dele – apenas algumas “coisas de beleza” para celebrar em seus versos, ele [Apollinaire], como os pintores cubistas, deixou-se mover pelo desejo imperioso de abarcar *todas* as coisas em sua totalidade (LEMAÎTRE, 1945, p. 107-108 – nossa tradução)³.

¹ «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.»

² Conferência realizada no *Théâtre du Vieux-Colombier*, em 26 de novembro de 1917.

³ “Instead of being content to look at life from a particular and well-chosen angle, instead of selecting –as so many had done before him– only a few ‘things of beauty’ to celebrate in his verses, he [Apollinaire], like

A “Síntese das Artes” defendida por essas vanguardas, em especial aquela entre a pintura e a literatura (foco de nosso ensaio⁴), nasce desse desejo de totalidade e dum despertar para os meios tipográficos no que concerne à sua relativa liberdade no manuseio dos recursos criativos da linguagem. Seja na pintura, seja na literatura, a partir do Futurismo e do Cubismo se reforçam as tentativas desse esforço de “síntese”, nas quais se projeta como fim imediato o debate sobre a representação e sobre os limites aplicados à matéria artística. O jornal, porta-voz dos mais recentes progressos e regressos do mundo, aparece como um modelo que inspira e que dá suporte às novas ideias por aquilo que permite de imbricação criativa. Retomando o próprio Apollinaire, “os artifícios tipográficos” ajudam nas tentativas de tornar o espaço visual da pintura lugar concreto da palavra e o espaço eminentemente verbal da poesia lugar ainda da linguagem visual, compreensão que calharia também com a pauta futurista. Por isso o anseio de tudo incluir na obra ou, antes, de não movimentá-la por apenas temas previamente determinados. O desejo de totalidade passa a ser defendido em todos os seus aspectos:

Podemos então esperar, por aquilo que constitui a matéria e os meios da arte, uma liberdade de opulência inimaginável. Os poetas se engajam hoje na aprendizagem dessa liberdade enciclopédica. No domínio da inspiração, a liberdade deles não pode ser menor que a de um jornal cotidiano que trata em uma única folha das matérias mais diversas e percorre os países mais distantes (APOLLINAIRE, 1991, p. 945 – nossa tradução)⁵.

the Cubist painters, was moved by the imperious desire to hold within his embrace *all* things in their totality.”

⁴ Existe um ensaio que trata de tema semelhante ao nosso: “O diálogo imagem-palavra na arte do século XX” (2006), de Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Apesar da semelhança temática, o tipo abordagem difere nossos caminhos: o artigo de Maria do Carmo Veneroso, sem deixar de ser analítico, destaca mais o aspecto historiográfico do assunto, enquanto o nosso texto, sem deixar de ser também historiográfico, se pretende pontualmente mais analítico e comparativo.

⁵ «Nous pouvons donc espérer, pour ce qui constitue la matière et les moyens de l’art, une liberté d’une opulence inimaginable. Les poètes font aujourd’hui l’apprentissage de cette liberté encyclopédique. Dans le domaine de l’inspiration, leur liberté ne peut pas être moins grande que celle d’un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés.»

Em 1913, Filippo Tommaso Marinetti (1886-1944), líder do Futurismo, lê na galeria *La Boétie* «L'imagination sans fil et les mots en liberté», que reproduz até certo ponto a série de manifestos publicados pelos futuristas na revista *Lacerba*, o veículo de divulgação do movimento até 1914. Motivado pela efervescência dessas ideias, Guillaume Apollinaire publica em 15 de junho de 1914 «Lettre-Océan» em *Les Soirées de Paris*, periódico no qual tinha recentemente se engajado. Entre julho e agosto do mesmo ano, o autor publica ainda quatro novos textos («Voyage», «Paysage animé», «La cravate et la montre», «Cœur couronne et miroir»), seguindo todos, de modo razoavelmente semelhante, o modelo das rupturas radicais presentes em «Lettre-Océan». Todas essas produções fariam parte do projeto *Et moi aussi je suis peintre*. O título vem por sugestão de Pierre Roy, o ilustrador da capa, que lembra ao poeta a célebre frase de Correggio (1494-1534), “Anch’io son’ pittore”, quando este teve seu primeiro contato com a obra *O Êxtase de Santa Cecília* (1516-1517), de Rafael Sanzio (1483-1520). A sugestão se encaixava perfeitamente com seu projeto de revitalização da forma poética e com aquilo que logo após o escritor traduziria como “a Síntese das Artes”. A legenda “Eu também sou pintor” em tudo realizava o objetivo do poeta de “executar uma obra plástica cujo lirismo ‘poético’ tomasse emprestado as vias da tipografia e da impressão” (APOLLINAIRE, 2006, s/p – nossa tradução)⁶.

O objetivo inicial de Apollinaire era lançar essa prancheta com os cinco textos referidos no parágrafo anterior em uma reprodução colorida e ainda em 1914. Com o estopim da Primeira Guerra Mundial, o projeto foi arquivado, já que o poeta se uniria aos combatentes. Findo o período de engajamento no fronte, os textos foram inseridos em um novo projeto: *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916). Os poemas, aqui, assumem uma formatação ligeiramente distinta da original. Mesmo a classificação anterior, de “ideogramas líricos”, passa a se confundir com o próprio título da obra, muito embora o livro se configure como uma coletânea de textos multiformes. À parte esses detalhes, conserva-se a versatilidade anteriormente planejada. Afinal, era preciso renovação, ou mesmo, “revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente ao invés de analítico-discursivamente.” (APOLLINAIRE, 2006,

⁶ «[...] accomplir une œuvre plastique dont le lyrisme “poétique” emprunterait les voies de la typographie et de la mise en page.» Cf. Daniel Grojnowski, «*Et moi aussi je suis peintre* : Les idéogrammes d’Apollinaire.»

s/p – nossa tradução)⁷. Em outras palavras, era preciso que a inteligência aplicada sobre a poesia seguisse um raciocínio semelhante aquele aplicado sobre as artes plásticas. Era preciso praticar e explorar a visibilidade daquilo que somente se lia.



Figura 1 – Robert Delaunay, *Les fenêtres simultanées sur la ville*, 1912. Óleo sobre tela, 46cm x 40cm. Kunsthalle, Hamburgo.

Esse pensamento de aplicação do pictórico no corpo poético é em tudo a própria raiz dos “ideogramas líricos”. Não é à toa que o primeiro projeto de Apollinaire prometia para eles, não esqueçamos, uma publicação colorida, o que evidenciaria ainda mais uma valorização plástica dos poemas. Como falado, *Et moi aussi je suis peintre* dialoga, na (des)estruturação estrófica e vérsica, com os métodos aplicados pelo Futurismo; no entanto, no que diz respeito à aplicação colorística, parece estabelecer um diálogo com *La prose du transibérien et de la petite Jehanne de France* (1912), de Blaise Cendrars (1887-1961). *La prose du transibérien* é uma obra composta por 400 versos, em meio aos quais se inserem ilustrações de Sonia Delaunay-Terk (1885-1979). De maneira geral, essas ilustrações tendem a se comunicar com o poema pela maneira como aparecem impressas ao longo do texto. Quanto à obra de Cendrars, por força de suas tentativas de simultaneidade narrativa, ecoa das pinturas a explosão abstrata do conjunto, através dos tons de um colorido pujante a representar teoricamente uma apreensão simultânea do visível:

⁷ «[...] révolution: parce qu'il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement». Cf. Gabriel Arbouin, «Devant l'idéogramme d'Apollinaire», texto originariamente publicado em *Les soirées de Paris*, em julho e agosto de 1914.

A ideia de simultaneidade preocupa os artistas há tempos. Em 1917, ela preocupava já um Picasso, um Braque, que se esforçavam por representar em um só os vários ângulos de figuras e objetos. [...] Duchamp, Picabia exploraram por um momento os acessos da simultaneidade. Foi então que [Robert] Delaunay se declarou o campeão nisso e montou sua estética a partir desse conceito. Ele opôs o simultâneo ao sucessivo e viu aí o elemento novo de todas as artes modernas: as plásticas, a literatura, a música, etc. (APOLLINAIRE, 1991, p. 977 – nossa tradução)⁸.

Opor “o simultâneo ao sucessivo”, essa era a regra para Apollinaire. Aliás, isso transparece, em citação quase direta, já no poema «Les fenêtres», integrante também de *Calligrammes*. Eis os versos finais:

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les Antilles
La fenêtre s’ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière. (APOLLINAIRE, 1968, p. 14)⁹

O poema foi inspirado nos trabalhos de Sonia e Robert Delaunay (1885-1941), mais especificamente em uma série homônima, composta de seis telas produzidas entre 1912 e 1913 (cf. Figura 1). O poema recupera das pinturas o título e o colorido da composição. Tendo em vista as limitações impostas pela própria natureza da poesia, o texto encontra limitados os ensaios de simultaneidade, mas isso não impede a tentativa. Entre avanços e recuos, o poema articula um apanhado de frases isoladas e a citação de cidades distantes entre si, isso tudo como resultado visual de uma janela que se abre para espaços distintos em um intervalo de tempo que se propõe o mais simultâneo possível. E é justamente esse intervalo temporal que redimensiona toda tentativa de simultaneidade presente no texto; inelutavelmente, a simultaneidade aqui se dará mais temática que estrutural.

⁸ «L’idée de simultanété préoccupe depuis longtemps les artistes ; en 1907 déjà, elle préoccupait un Picasso, un Braque, qui s’efforçaient de représenter des figures et des objets sous plusieurs faces à la fois. [...] Duchamp, Picabia explorèrent un moment les abords de la simultanété ; ce fut alors [Robert] Delaunay qui s’en déclara le champion, qui en fit la base de son esthétique. Il opposa le simultané au successif et y vit le nouvel élément de tous les arts modernes : plastique, littérature, musique, etc.» Cf. «Simultanisme-libretisme», originariamente publicado em *Les Soirées de Paris*, em 15 de junho de 1914.

⁹ “Do vermelho ao verde todo amarelo definha/ Paris Vancouver Hyères Maintenon Nova Iorque e as Antilhas/ A janela se abre como uma laranja/ O belo fruto da luz.” Nossa tradução.

Além do “simultaneísmo”, noções como “palavras em liberdade”, “colagem” e os já mencionados “ideogramas líricos” serão aproveitadas no Cubismo e/ou no Futurismo, tendo como fim a construção de novos modelos artísticos. Como os interesses se aproximavam independentemente do tipo de arte praticada, não demorou para que os meios artísticos se conjugassem, porque já não era mais o bastante apenas o questionamento dos gêneros textuais, como tinha sido o caso, para ficarmos apenas em um único exemplo, em *L'enchanteur pourrissant* (1909), de Apollinaire. As artes plásticas passam a se inserir concretamente na literatura, e a literatura passa a se inserir também concretamente nas artes plásticas. E isso para resumir em muito o diálogo interartes processado a partir dessa época.

A despeito de ter cunhado o conceito *calligrammes* (com a junção de «idéogramme» e «calligraphie»), Apollinaire não é o criador do gênero. Antes dele, muitos outros já tinham se aventurado em criações semelhantes. Poderíamos citar, como primeiro exemplo, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914), de Stéphane Mallarmé (1842-1898), texto característico pela exploração do tamanho dos caracteres, do uso dos espaços e da montagem frásica. No Brasil, já com um caso claro de poema-desenho, encontramos “A taça”, do livro *Apoteoses* (1908), de Hermes Fontes (1888-1930). De 1882 é o «Sonnet pointu», integrante de *La légende des sexes, poèmes hystériques*, de Edmond Haraucourt (1856-1941). «Le verre», de Charles-François Panard (1689-1765), data do século XVIII, e «La dive bouteille», de François Rabelais (1494-1553), data do século XVI. O barroco é outro período prolífico a esse respeito, sendo possível encontrar exemplos em vários países. Outros textos, para finalizarmos a conta, datam de muito antes ainda, como *Liber de laudibus Sanctae Crucis* (obra do século IX), de Raban Maur (780-856), e alguns de Símiias de Rodes, do século IV a.C. A inovação de Apollinaire, nesse sentido, se dá no plano da atualização do gênero caligramático às discussões que lhe são contemporâneas. A maior parte dos textos anteriores executa os caligramas em um tom absolutamente lúdico e/ou jocoso. O que está em pauta em Apollinaire é muito mais que isso. Esse modelo de escrita é tomado, de fato, como um modelo de escrita, isto é, como uma possibilidade não só criativa, mas também oficial para o trabalho poético.

Ainda que o destaque em *Calligrammes* seja para os poemas-desenho, muitos outros textos seguem um formato igual ou semelhante àquele que já aparecia em *Alcools* (1913), segunda publicação de Apollinaire. Mesmo os poemas caligramáticos diferem às vezes quanto ao modo em que estão estruturados, a ponto de até apresentarem uma espécie de gradação em determinados casos (algo que, na pintura, encontra também correspondentes). Um bom início de debate sobre essa escala gradativa estrutural seria o poema «Fumées», texto que foge substancialmente à lógica caligramática, com exceção de uma determinada passagem na qual Apollinaire, utilizando a disposição vésica, sinaliza o contorno de uma fumaça. Essa imagem atua no texto como expositor da carga visual apontada pelo verso onde figura: “*Et je fume du tabac de zone*” (APOLLINAIRE, 1968, p. 56). Na prática, o artifício é só uma pequena insinuação visual do conteúdo do texto, embora já se configure como tentativa de variação composicional.



Figura 2 – Georges Braque, *Clarinete et bouteille de rhum sur une cheminée*, 1911. Óleo sobre tela, 81cm x 60cm. The Tate Gallery, Londres.

Um correlato disso na pintura seria a inserção de palavras em meio à matéria plástica. O primeiro caso de que temos conhecimento é o que nos fornece Braque na tela *Le Pyrogène et le quotidien Gil Blas*, 1909. De pequenas dimensões, essa natureza-morta traz em primeiro plano o nome de um periódico francês que funcionou até 1914: «*Gil Blas*». Para a pintura da época, mesmo a singularidade de um artifício como esse já funcionava como inovação. É certo que aplicações semelhantes também encontramos em Henri de

Toulouse-Lautrec (1864-1901), na França, e em Aleksandr Rodchenko (1891-1956), na Rússia. Só que, em ambos os casos, a inserção de uma palavra no plano visual estava associada à impressão gráfica. De todo modo e em quaisquer das situações, aplicar em um trabalho a óleo ainda que um simples vocábulo se configurava à época um artifício de caráter inovador. Talvez por isso a ousadia só seria repetida em 1911, quando Braque experimentou utilizá-la em estudos e telas a óleo, entre as quais *Clarinette et bouteille de rhum sur une cheminée* (Cf. Figura 2).



Figura 3 – Pablo Picasso, *Ma Jolie*, 1911-1912. Óleo sobre tela, 100cm x 65,4cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.

Também Picasso adere à ideia, com o detalhe de que, para ele, a inserção da palavra não deveria ser apenas representação de um objeto a estampando visualmente. Antes que isso, a palavra deveria ser pintada à solta (não mais atada a um objeto); desse modo, ela conceberia à realidade representada pela palavra estatuto de presença na pintura. A palavra, assim como as formas e as cores, traria para o quadro o conceito da coisa ou do ser de que tratasse. É o que ocorre em *Ma jolie*¹⁰ («Femme à la cithare ou à la guitare», cf. Figura 3). Pintando o nome «*Ma jolie*» entre os objetos da tela, era como se a companheira de Picasso estivesse fisicamente presente entre eles. É certo que o nome apenas a representa em tela,

¹⁰ «*Ma jolie*» era como Picasso chamava Marcelle Humbert (dita Eva Gouel), sua segunda companheira.

mas também a pintura dos objetos não assegura presença real deles no quadro – afinal, é apenas a sua representação o que vemos.

Representadas sobre a tela, as letras de impressão adquirem um valor de forma plástica e, ao mesmo tempo, contribuem para aumentar a significação associativa das coisas que lhes servem de motivo; finalmente, elas tornam as coisas mais reconhecíveis. No entanto, a combinação de dois planos de expressão diferentes – o plástico e o verbal – acaba por transformar o quadro em uma espécie de charada de vários sentidos, de trocadilho, ou em uma grande metáfora total, efeito bastante apreciado por Picasso (APOLLINAIRE; EIMERT; PODOKSIK, 2010, p. 113 – nossa tradução)¹¹.

Até aqui estamos falando de uma espécie de interpenetração de linguagens que se dá no nível do singular, sem que, portanto, se constitua na obra recurso elevado ao máximo de seu potencial de inovação. «La petite auto», poema também de *Calligrammes*, executa um passo além nesse projeto de insinuação. Estruturalmente, o texto se constitui de duas partes básicas, uma delas respeitando o verso linear e horizontal e a outra em um formato caligramático de automóvel. Nesse sentido, a interpenetração de uma lógica pictórica na poesia se aprofunda, deixando de revelar-se somente como aproveitamento da disposição do verso e passando para um rearranjo gráfico que fornece indícios de uma figura visual. Esse texto em imagem caligramática poderia até aparentar-se a um mero remendo sobre base verbal. Mas dada a quebra com a expectativa de uma estrutura apenas textual, o que seria mero remendo (texto repartido e colado em dois) se realiza na verdade como um todo coeso:

Apollinaire partilha com os cubistas do gosto pela colagem, técnica que sempre fez parte de sua criatividade literária. Na ‘maquete’ de *Calligrammes*, cada página reúne fragmentos de texto impresso ou manuscrito, colados ou inscritos sobre folhas redescobertas e recicladas, sobre pedaços de papel branco, azul, quadriculado ou ainda de

¹¹ «Représentées sur la toile, les lettres d'imprimerie acquièrent une valeur de formes plastiques et, en même temps, contribuent à augmenter la signification associative des choses qui servent de motifs; finalement elles rendent les choses plus reconnaissables. Cependant, la combinaison de deux plans d'expressions différents – plastique et verbal – finit par transformer le tableau en une espèce de charade à plusieurs sens, de calembour, ou en une grande métaphore totale, effet hautement apprécié par Picasso.»

embalagem. Superpostas em várias camadas, as peças são frequentemente rasgadas em vez de recortadas, a fim de deixar a marca irregular de uma intervenção manual que sublinha a vitalidade do gesto e o prazer da matéria (DEBON, 2008, p. 18-19 – nossa tradução)¹².

Da mesma maneira, mas salvaguardadas as especificidades, as colagens de Braque e de Picasso impõem sobre o quadro leitura de um composto único, muito embora articulado no princípio da soma de duas naturezas diversas: o conteúdo plástico da tela e os papéis colados. Nesses termos, a primeira inovação se dá pela dubiedade trazida por Picasso em *Nature morte à la chaise cannée* (cf. Figura 4), trabalho composto por um trecho de pintura onde transparece o nome “journal”, pela representação de um detalhe de cadeira e por um pedaço de corda que serve de moldura à obra e se confunde visualmente com o assunto tratado. Mesmo o formato oval da obra, ainda que não seja inédito no campo pictórico, serve como elemento a mais nessa coletânea de inovações.

Poucos meses depois, Braque insere areia ao óleo de uma tela (*Compotier, bouteille et verre*, 1912). Em seguida, começa a incorporar “papéis pintados” no conjunto da obra, a fim de com isso pôr em choque duas partes distintas (o esboço em desenho a carvão e o uso da colagem), anteriormente alheias a uma obra considerada pronta (e.g., *Compotier et verre*, 1912). A partir dessas inovações encorajadas por Braque e retomando algo que ele próprio já tinha feito em 1908 (cf. Figura 5), Picasso passa também a utilizar a colagem de papéis como recurso plástico. O que se segue a isso é uma troca mútua de ideias e soluções artísticas, cujo fundo é o desenvolvimento de teorias e ações plásticas revolucionárias para a época.

Todos sabemos que a destruição vanguardista serve como choque; como estranhamento que renova o olhar e limpa o que então é matéria fixa, quase sedimentada. Esse é o momento em que recortes de jornal passam a fazer parte do espaço de uma tela. Substancialmente, isso significa uma guinada na realidade pictórica. Um pedaço de papel

¹² «Apollinaire partage avec les cubistes leur goût du collage, technique que a toujours fait partie de sa créativité littéraire. Dans la « maquette » de Calligrammes, chaque page réunit des fragments de texte imprimé ou manuscrit, collés ou inscrits sur des feuilles retrouvées et recyclées, sur des morceaux de papier blanc, bleu, quadrillé ou encore d'emballage. Superposées en plusieurs couches, les pièces sont souvent déchirées plutôt que découpées, afin de laisser la trace irrégulière d'une intervention manuelle qui souligne la vitalité du geste et le plaisir de la matière.»

em que consta a pintura de um jornal não é o jornal mesmo, é somente a representação dele através da pintura. Entre aplicar sobre a tela um pedaço de jornal ou a pintura de um pedaço de jornal, a distância é grande. Nesse sentido, o “papel pintado” atua como um meio-termo entre a pintura da palavra e os recortes com impressões tipográficas. O “papel pintado”, quando inserido sobre a tela, serve como uma representação unida à outra, cujo fim é a montagem de um todo a partir de retalhos.

Por sua vez, o jornal se coloca como um passo adiante em relação ao “papel pintado”, já que pode servir ainda como um objeto em si naquilo que ultrapassa de material fabricado e já que é o próprio objeto a que se poderia representar. Em meio a isso, quando inserido em um quadro, o jornal se comporta como mediatriz entre o “papel pintado” e o objeto material, se consideramos que em certas oportunidades o pedaço de jornal inserido em tela pode servir apenas por suas qualidades de cor e, não mais como possível referência objetal. Em algumas situações, isso se torna ainda mais complexo, porque no fundo o que importa é o debate e pôr a pintura em questão continuamente:

Esse novo recurso do papel jornal marca fortemente a distância entre seu projeto e o de Braque. Se este utiliza os papéis pintados “como signos-imagens integrados na superfície do quadro”, Picasso, ao contrário, “se volta para uma interrogação a cada vez mais intelectualizada das representações”. Material, objeto, superfície de inscrição, o papel jornal é o papel impresso do jornal a que se nomeia *O Jornal*, como seu título de *O Jornal*, impresso sobre o papel do jornal, o confirma com certeza... Essa circularidade tautológica fundaria o programa dos papéis colados aplicados por Picasso (BALDASSARI, 2003, p. 71 – nossa tradução)¹³.

Como víamos, o poema «La petite auto» é composto em uma elaboração mista: o verso linear (unicamente verbal) aparecia penetrado por um poema-desenho. Em outras ocasiões (e isso era matéria de boa parte dos textos de *Et moi aussi je suis peintre*), o poema-desenho já é o texto mesmo, ou seja, inteiramente ideogramático. Falando nisso, em sua

¹³ «Ce nouveau recours au papier journal marque fortement la distance entre son projet et celui de Braque. Si ce dernier utilise ces papiers peints “comme des signes-images intégrés à la surface du tableau”, Picasso, au contraire, “se tourne vers une interrogation de plus en plus intellectualisée des représentations”. Matériau, objet, surface d’inscription, le papier journal est le papier imprimé du journal qui se nomme *Le Journal*, comme son titre *Le Journal* imprimé sur le papier du journal le confirme assurément... Cette circularité tautologique fonderait le programme des papiers collés mis en œuvre par Picasso.»

grande parte, os “ideogramas líricos” de Apollinaire são poemas visuais, isto é, figuram já na aparência o objeto-assunto do texto (em virtude até do imediatismo visual da matéria concreta). Gravata, relógio, coração, coroa, espelho, chuva, bandolim, pomba, jato d’água, tudo isso colabora com o impulso de um texto que, como intenção criativa, salta de um campo apenas verbal para o plano também da visualidade.



Figura 4 – Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912. Óleo sobre tela, 27cm x 35cm. Museu Picasso, Paris.

Acontece que a montagem do texto não se limita apenas ao reconhecimento plástico da coisa concreta. Outras vezes, o conteúdo apresentado importa ainda como discussão teórica dos ganhos desse tipo de arquitetura poética. Vejamos o caso de dois poemas integrantes tanto de *Et moi je suis aussi peintre* quanto de *Calligrammes*, sendo o primeiro «Miroir»¹⁴.

O poema, em poucas palavras, é um composto em formato de espelho, no centro do qual está inserido o nome de Guillaume Apollinaire e cujo código verbal é lido em sentido horário. Em um contato imediato com esse “ideograma lírico”, o raciocínio parece simples: a inserção do nome do poeta no centro do texto corresponderia a uma marca da realidade, ou seja, ao reflexo de um corpo diante do espelho, do corpo do próprio poeta que se faz representar. Pensar em uma interpretação como essa seria aceitar nela uma contradição no discurso do autor, tendo em conta seu embate contra a representação. Nesses termos, é preciso que também leiamos o texto que emoldura o todo para notarmos os primeiros

¹⁴ O poema apresenta o seguinte conteúdo verbal: «Dans ce miroir je suis encloué vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets» (“Dentro desse espelho estou trancado vivo e verdadeiro como se imaginam os anjos e não como são os reflexos” – nossa tradução).

dados de significação se enriquecendo de novos detalhes e se ampliando hermeneuticamente.

Segundo a voz poética, o que há não são reflexos (substancialmente passivos) de um eu que se mira diante do espelho (se assim fosse, o poema estaria aceitando uma projeção realista em um discurso de vanguarda moderna). O que está no espelho, segundo o que se afirma no poema, é “vivo” e “verdadeiro”, mas de uma verdade e de uma vida que são iguais àquela que se imagina ser a de um anjo. O reflexo é o que vemos, mas não é concreto; o anjo é concreto, mas não o vemos. O reflexo é o que está preso às lógicas da simetria, da reprodução, da fidedignidade visual do corpo refletido com relação ao corpo que se expõe diante do espelho. O anjo é o que, mesmo ligado ao terreno, só adquire sentido em um plano que supera às regras e lógicas do mundo em volta. Além disso, etimologicamente, o termo “anjo” está ligado ao conceito de “mensageiro”¹⁵.

Se pensamos nesse predicativo como a própria essência vanguardista, ou seja, a mensagem divulgadora de um combate contra princípios estéticos que já não correspondem aos anseios das artes no início do século XX, teremos no poema um quadro das discussões estabelecidas no campo artístico durante esse período. É claro que essa informação não aparece de modo evidente no texto. É, antes, detalhe sub-reptício (e advindo de critério etimológico). Afora essa ponderação, aparecem de modo claro os conceitos de “vivo” (“livre”, em certo sentido) e “verdadeiro”, também da ordem dessa arte vanguardista, ao menos sob força de propaganda:

O que diferencia o Cubismo da pintura antiga é que ele não é uma arte de imitação, mas uma arte de concepção que tende a se elevar até a criação (APOLLINAIRE, 2010, p. 21 – nossa tradução)¹⁶.

Os poetas não são apenas os homens do belo. Eles são ainda e principalmente os homens do verdadeiro; como ele permite penetrar no desconhecido, tanto quanto na surpresa, o inesperado é uma das principais competências da poesia de hoje. E quem ousaria dizer que,

¹⁵ O termo vem do latim eclesiástico *angelus*, que por sua vez traduz o grego *aggelos* (“mensageiro”).

¹⁶ «Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création.» Originalmente publicado em *Les peintres cubistes*, 1913.

para os que são dignos da alegria, o que é novo não seja belo?
(APOLLINAIRE, 1991, p. 951 – nossa tradução)¹⁷

Não custa lembrar que o que consta no centro do espelho é o nome do poeta; aliás, seu nome de poeta (Guillaume Apollinaire), e não o civil (Wilhelm Albert). O que se anuncia no corpo do objeto é, pois, seu próprio ofício, seus próprios artifícios. Não é à toa que «Miroir» é um poema explorado em suas potencialidades visuais e por suas qualidades possíveis de captação de uma realidade concreta. Nos “ideogramas líricos”, o assunto escapa da mera projeção objetual para um debate estético; de uma estética, no caso, de desconstrução, pelo que pretende de entrelaçamento entre o verbal e o visual. No caso específico de «Miroir», a negação, como assunto, da noção de “reflexo” torna à pauta a própria negação de uma pretensa poesia a estabelecer retratos do real, que, como vimos, era justamente um dos motivos de combate do poeta.



Figura 5 – Pablo Picasso, *Baigneuses*, 1908. Tinta, guache e papel colado, 26cm x 41cm. Coleção Justin Tainhauser, Berne.

Continuando nessa linha de posicionamento estético mais evidente, citamos ainda o exemplo de «La cravate», um dos poemas-desenho de «La cravate et la montre»¹⁸. Como no caso anterior, esse poema se compõe segundo o formato do objeto a que se refere. Também como antes, o texto retrata poeticamente o que defende em nível teórico. Nesse caso, vale o destaque de que o desatamento da gravata pode indicar simbolicamente um estar à vontade

¹⁷ «Les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui. Et qui oserait dire que, pour ceux qui sont dignes de la joie, ce qui est nouveau ne soit pas beau?» Originalmente publicado em «L'esprit nouveau et les poètes», 26 de novembro de 1917.

¹⁸ «La cravate douloureuse que tu portes et qui t'orne o civilisé ôte-la si tu veux bien respirer» (“A gravata dolorosa que carregas e que te enfeita, ó civilizado, desata-a se queres respirar” – nossa tradução).

no campo da produção artística. Embora não deixe de apresentar ligação significativa também com os critérios da vida social, é com a perspectiva poética que o conteúdo parece enquadrar-se com força: “O que há aqui é uma pesquisa para conduzir a novas expressões perfeitamente legítimas.” (APOLLINAIRE, 1991, p. 944 – nossa tradução)¹⁹.

O que se revela de modo mais evidente no caso dos “ideogramas líricos”, dos quais «Miroir» e «La cravate» são dois exemplos, é o caráter de ampla captação e projeção do visível. O texto se pretende também imagem imediata: o espelho, a gravata, ou qualquer que seja o objeto selecionado. Nos “ideogramas líricos”, convivem o verbal e o visual em um só espaço. O texto não é só imagem lida, mas também imagem dada a ver. A palavra não é excluída de todo, mas perde a primazia na folha em branco. O texto deixa de seguir a obrigação de uma linearidade textual para melhor aproveitar as possibilidades plásticas dos arranjos. Não é o objeto “espelho” ou “gravata” que são apresentados; é, como antes, na pintura, sua mera representação, mas agora em formato de palavra. Embora perdesse um direcionamento que deve muito à linguagem apenas verbal, o texto aplica como critérios de leitura novos paradigmas. Os meios não são inéditos, conforme visto anteriormente, mas unidos aos debates do momento reforçam o discurso de uma literatura em luta contra determinados padrões.

De modo semelhante, ainda que pelo inverso, transparece na pintura dessa época um discurso contra o purismo dos recursos expressivos. A imagem visual cede espaço à palavra, anteriormente negada ao quadro. Quando muito, a palavra aparecia apenas sob condição de legenda ou de nota explicativa. Unido a esse raciocínio está o fato de que nem todos os trabalhos envolvendo a pintura eram realizados com a simples inserção de uma ou outra palavra, segundo o que víamos há pouco. A pintura passa também por outros experimentos. Um correspondente disso é *Bouteille sur une table*, 1912 (cf. Figura 6), de Pablo Picasso, que se constitui pela fusão entre tinta e papéis colados sobre um jornal. Ao que o título indica, o objeto pintado é uma garrafa sobre uma mesa. O conjunto é montado a partir de traços de cor preta complementados com tinta branca, o que transmite certa noção de

¹⁹ « Il n’y a là qu’une recherche pour aboutir à de nouvelles expressions parfaitement légitimes. »

volume à silhueta da garrafa. O jornal data de 12 de dezembro, e a página que serve de suporte para a pintura comporta as últimas informações econômicas.

Ao contrário dos textos de Apollinaire, nos quais, como assunto, a imagem do objeto casava-se com o conteúdo do texto, aqui os assuntos diferem: de um lado uma natureza-morta, de outro os debates atuais sobre o momento instável por que passava a Europa. Na verdade, como bem apontam alguns críticos, os jornais chegam a servir em Picasso de visão atualizada e crítica sobre os fatos do mundo, algo que sua pintura conserva pouco ou implicitamente, tendo em vista sua inclinação primordial para debates estéticos:

[...] Picasso, que vivia em 1912-1913 em um diálogo artístico constante com Georges Braque, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Daniel-Henry Kahnweiler et Henri Matisse, dispunha aí de um público capaz de decifrar sem dificuldade cada uma das alusões, quer fossem poéticas, plásticas ou políticas. Por isso, sem minimizar as qualidades formais específicas que fazem dos recortes de imprensa um elemento-chave da “revolução dos ‘papéis colados’”, este objeto parece ter constituído para o artista um índice da atualidade, um traço a um só tempo verbal e material da História em marcha (BALDASSARI, 2003, p. 26-27 – nossa tradução)²⁰.

À parte essas considerações, interessa-nos o fato de que em *Bouteille sur une table* os caracteres tipográficos do jornal têm presença equilibrada com a figura da garrafa e da mesa. Assim, se não se ignora ser ainda domínio das artes plásticas esse em que o jornal está inserido, revela-se aqui, em sentido oposto, o mesmo raciocínio de desconstrução/inversão presente nos “ideogramas líricos” de Apollinaire. Outra vez e no aparato de suas próprias especificidades, confundem-se entre si o lisível e o visível. As artes se confluem e se amoldam, reforçando o ideário vanguardista que os artistas mencionados encabeçam.

²⁰ «Picasso, qui vivait en 1912-1913 dans un dialogue artistique constant avec Georges Braque, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Daniel-Henry Kahnweiler et Henri Matisse, disposait là d'un public capable de déchiffrer sans mal chacune de ses allusions qu'elle soit poétique, plastique ou politique. Aussi, sans minimiser les qualités formelles spécifiques qui font des coupures de presse un élément clé de la « révolution des papiers collés », cet objet semble bien avoir constitué pour l'artiste un indice d'actualité, une trace à la fois verbale et matérielle de l'Histoire en marche.»

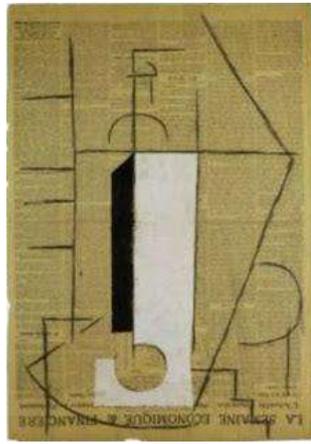


Figura 6 – Pablo Picasso, *Bouteille sur une table*, 1912. Papel colado e tinta sobre jornal, 62cm x 44cm. Museu Picasso, Paris.

É bem verdade que há nisso tudo outro porém: a imagem do jornal que faz parte de *Bouteille sur une table* vem de fato de um jornal, e não mais de sua mera representação pictórica. É o objeto mesmo aí a dividir espaço com o que é produto das tintas em um conjunto de cor e forma. Esse detalhe é importante de ser mencionado, porque acrescenta nuances na equivalência de *Bouteille sur une table* com os “ideogramas líricos”.

Para além disso, é preciso que façamos ainda algumas outras observações, que nos levam a entender os limites e alcances dessa imbricação das artes. Ao que vimos, o empenho dos cubistas se desenvolve em boa parte pelo “relativismo das formas”, para usar uma expressão de Louis Aragon (*Les collages*, p. 30)²¹. Isso quer dizer, por exemplo, que o esforço aplicado sobre a pintura cubista se desenvolve no amparo do objeto (pois parte de sua citação em tela). Não importam tanto as abstrações, os símbolos, a variedade cromática. Vale o objeto em retalhos, ele mesmo fragmento da realidade. Realidade sobre a qual se aplicam deformações. Opticamente, expande-se o conceito do real. Passamos a vê-lo também por outros prismas.

Como ponto de partida, Apollinaire se ampara nessas concepções postas de imediato em prática pela pintura cubista, isto é, na importância do objeto para as reformulações internas à obra. Isso se traduz na confecção de um poema não apenas para ser “lido”, mas também para ser “visto”. Como busca, é em direção ao objeto que Apollinaire se encaminha, ao menos nos “ideogramas líricos” inteiramente objetais. Os pintores cubistas precisam romper com o critério empírico do objeto; Apollinaire parece caminhar em sua

²¹ Cf. «Max Ernst, peintre des illusions», 1923.

direção. O que significa dizer que se salienta aí a aparência de uma contradição teórico-metodológica, já que, como discurso, Apollinaire se arma contra a representação. Essa é uma aporia contra a qual o escritor tem de lidar.

Como dissemos, o objeto, para ambos os meios artísticos, muitas vezes é local de encontro. Para uns (Picasso e Braque), é ponto de partida; para outros (Apollinaire), ponto de chegada. Sob risco de verem minguadas suas tentativas, os cubistas, assim, precisam aplicar sobre essa escolha um máximo de poder criativo: na pintura, começa-se por abstrair o objeto; na literatura, parte-se para a plástica do lível. É certo que isso se dá, contudo, em um debate dialético. Do mesmo modo que o pintor, inserindo na obra o discurso sintática e morfologicamente bem estruturado dos jornais, não tem comprometido seu avanço pictórico, o escritor, por sua vez, não chega a ter comprometida a renovação no plano da palavra, ainda que em alguns momentos sua obra aparente uma promessa de harmonia plástica. Melhor dizendo, a aporia de há pouco se ameniza em virtude das limitações mesmas da matéria, já que em nenhum momento a pintura se converte em completo texto verbal e nenhum momento a poesia ignora totalmente a palavra. Ao fim das contas, inovações como essas de Apollinaire, Picasso e Braque prolongam o debate sobre o “ler” da literatura e o “ver” das artes plásticas, não chegando, contudo, a corrompê-los inteiramente. Para além daquilo que já comportam minimamente da outra realidade, vê-se também o que se lê e lê-se também o que se vê. Isso é critério de busca, porque incorpora internamente chaves para a renovação dos respectivos meios artísticos.

Não podemos esquecer aqui que também entre os futuristas havia confluências semelhantes da literatura com as artes plásticas:

De fato, Marinetti começou a teorizar sobre o dinamismo, a velocidade, a simultaneidade na poesia, partindo das mesmas ideais expressas no manifesto dos pintores futuristas e no manifesto técnico da pintura [...]. Até mesmo a linguagem de Marinetti, em alguns pontos, se assemelha à dos pintores. Também ele fala de: “visão em panorama”, “síntese visual”, “profundidade da essência em cada exercício do espírito”, “síntese-

movimento”, “destruição da perspectiva fotográfica”, e assim por diante. (NAZZARO, 1973, p. 230 – nossa tradução)²²

Há ocasiões em que os resultados do Cubismo e do Futurismo chegam a ser tão aparentados que é difícil discernir o limite entre um e outro. Há, inclusive, quem defenda a classificação de um ramo cubo-futurista. Apesar dessas ocasiões de contato, não devemos negar que, no geral, os cubistas e os futuristas se afastam consideravelmente no campo temático (para não dizer que se opõem) e refletem procedimentos que se diferem quanto às prioridades no campo da estruturação artística.²³ Se no Cubismo o objeto tem papel preponderante, no Futurismo a palavra de ordem se localiza no plano do abstrato e se pretende muito mais tradutora dos novos tempos. Essa palavra preponderante para os futuristas se chama “velocidade”:

A consequência dessa posição estética é que a arte, segundo eles [os futuristas], deve acolher temas novos, característicos do nosso tempo: a edificação das cidades industriais, a vida urbana sob todos os seus aspectos, as máquinas que em toda sua diversidade invadem a civilização moderna, sobretudo os novos meios de transporte, constituem ainda temas que o passado não conheceu, que são típicos de nosso tempo, que a pintura deve integrar. É por isso que esses caracteres da civilização contemporânea são para os futuristas um tema de predileção. A arte, por outro lado, deve criar uma linguagem nova, que exprime esses novos temas, e essa nova linguagem deve ter um caráter dinâmico [...]. (JULLIAN, 1966, p. 149-150 – nossa tradução)²⁴

²² “Marinetti, infatti, prese a teorizzare intorno al dinamismo, alla velocità, alla simultaneità nella poesia, partendo dalle stesse idee espresse nel manifesto dei pittori futuristi e nel manifesto tecnico della pittura [...]. Perfino il linguaggio di Marinetti, in alcuni punti, si fa simile a quello dei pittori; anche egli parla di: “visione in scorcio”, di: “sintesi visuale”, di: “profondità dell’essenza in ogni esercizi dello spirito”, di: “sintesi-moto”, di: “distruzione della prospettiva fotografica”, e così via.”

²³ Sem desconsiderar, ainda, a controversa posição política de muitos artistas do Futurismo, entre os quais Marinetti, haja vista seu apoio ao fascismo italiano.

²⁴ «La conséquence de cette position esthétique c’est que l’art, d’après eux [les futuristes], doit accueillir des thèmes nouveaux, caractéristiques de notre temps : l’édification des cités industrielles, la vie urbaine sous tous ses aspects, les machines qui dans toute leur diversité envahissent la civilisation moderne, notamment les nouveaux moyens de transport, constituent bien des thèmes que le passé n’a pas connus, qui sont typiques de notre temps, que la peinture doit intégrer ; c’est pourquoi ces caractères de la civilisation contemporaine sont pour les futuristes un thème de prédilection. L’art, d’autre part, doit créer un nouveau langage, qui exprime ces nouveaux thèmes, et ce nouveau langage doit avoir un caractère dynamique [...].»

Um bom exemplo, na literatura, da projeção desse “caráter dinâmico” são os livros *Zang Tumb Tumb* (1914) e “Dune” (1914), ambos de Marinetti. Nessas obras, o líder do Futurismo italiano põe em prática seu conceito de “parole in libertà”, que, como já tínhamos visto, havia animado Apollinaire em seus projetos de (des)construção literária. Resumidamente, o que caracterizava o uso das “palavras em liberdade” era o aproveitamento tipográfico da folha: aboliam-se a sintaxe e a pontuação e se trabalhavam, para efeitos visuais, o tamanho e a cor dos caracteres. Até certo ponto, esse é um processo que se adéqua ao projeto de visibilidade *no* texto verbal, mas não chega a ser, como foi a intenção de Apollinaire, de se tornar uma visibilidade *do* texto verbal (os poemas-desenho, por exemplo).

No caso da pintura, transcorre uma grande semelhança entre alguns trabalhos de Picasso e Braque com certas obras de Gino Severini (1883-1966), por exemplo, “Il treno dei feriti” (1915). Colagem e aproveitamento de caracteres verbais sobre a tela é o que marca tal proximidade, com a diferença de essa pintura trabalhar assunto bem mais do campo social que aqueles aproveitados pelos cubistas. E assim como havia no Cubismo uma crescente intersecção entre o visual e o verbal, também no Futurismo encontramos bons correlatos, dentre os quais citamos “Manifestazione Interventista”, 1914 (*cf.* Figura 7), tela de Carlo Carrá (1881-1966), composta por fragmentos de cartazes em apoio à intervenção da Itália na guerra. À semelhança dos jornais com Picasso, a tela aqui se torna plano para aplicação de materiais totalmente alheios à pintura de então. Uma vez munida de tais matérias, também essa pintura passa a se localizar na bifurcação entre o que se vê e o que pode ser lido.

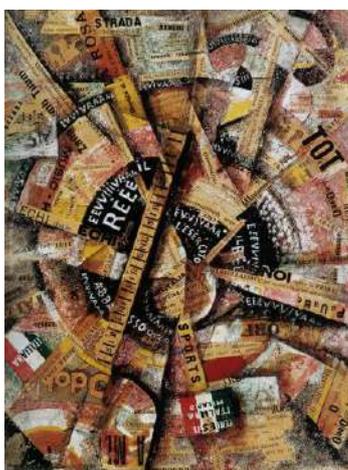


Figura 7 – Carlo Carrà, “Manifestazione Interventista”, 1914. Têmpera, lápis e colagem sobre cartão, 38,5cm x 30cm. Coleção Mattioli, Milão.

Dito isso, é momento agora de tratarmos sobre algumas nuances que caracterizam essas inovações vanguardistas. Retornamos a *Calligrammes*, dando ênfase, primeiramente, a «Carte postale». Esse poema se compõe pela inversão de parâmetros: tanto do gênero quanto da forma. Como sugere o próprio título, trata-se de poema em formato de carta. Na verdade, ele é inteiramente construído como trânsito entre o poético e o epistolar, vide a diagramação, o aproveitamento da escrita manual e a inserção de um selo. Os caracteres caligráficos aproximam o poema da lógica pictórica, em se considerando o exercício do trabalho manual. É verdade que a negação da tipografia aí poderia até parecer uma contradição no discurso de Apollinaire, na medida em que a tipografia é um dos meios de progresso celebrados nesse início de século, além do telefone, do telégrafo, do rádio, do automóvel, do avião, etc. É a carta, como gênero textual, que impele o poeta a recusar os recursos da tipografia em prol duma naturalidade compositiva. Pelo mesmo motivo, isto é, em prol da naturalidade expressiva do texto, Apollinaire insere um selo na composição. Temos aí um corpo estranho à composição textual, da mesma maneira como a corda era um corpo estranho em *Nature morte à la chaise cannée*. Com isso alcançamos as noções de “realidade pura” e “realidade fabricada”.

Em ambos os casos (em *Nature morte à la chaise cannée* e em «Carte postale»), qual o limite do objeto e qual o limite da invenção? Carta ou poema? Quadro com moldura de corda ou natureza-morta com corda como peça integrante? Nas obras citadas, a tendência é que a resposta às questões seja a da segunda alternativa; porém, mesmo que essa seja a resposta “plausível”, a dubiedade permanece, deve permanecer, porque do contrário se perderia parte do tom crítico empregado na produção dessas obras.

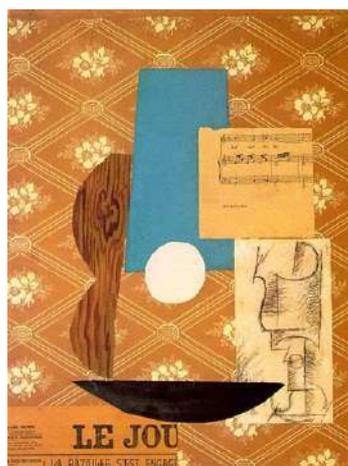


Figura 8 – Pablo Picasso, *Guitare, partition et verre*, 1912. Papel colado, guache e carvão sobre papel, 47,9 cm × 36,5 cm. Museum de Arte McNay, San Antonio.

Em nível de complexidade dos recursos, vale a pena citar ainda *Guitare, partition et verre*, 1912, de Picasso (cf. Figura 8), uma fusão de desenho, partitura musical, guache e papéis colados, entre os quais um recorte de jornal com data de 18 de novembro de 1912, onde se leem claramente o título «La bataille s'est engagé[e]» e metade do nome *Le Journal*. Esse aproveitamento tipográfico nos conduz ao modo de engajamento de Picasso, algo que já tínhamos comentado. De mais a mais, a inserção da partitura aí é detalhe importante, pois, advindo de outra forma de linguagem, enriquece todo o aparato de recursos utilizados na reconfiguração do formato plástico da obra. Sem esquecer ainda a menção indireta à “Síntese das Artes”, dessa vez envolvendo a música; por sinal, um dos objetos-tema do quadro é o violão. No quesito poesia, podemos encontrar um raciocínio igual em «Venu de Dieuze», também de *Calligrammes*. O texto, que se anuncia poético, monta-se por pequenos trechos de partitura, indicações e sinais musicais, sentenças que fazem as vezes de fragmentos de uma canção. Como antes, o objeto aqui é o desajuste da poesia em seus aportes de linearidade e de fundação sobre a palavra.

Ainda no que diz respeito à multiplicidade informativa dentro do corpo textual, são ilustrativos o poema «Voyage» e o texto inicial dessa fase revolucionária de Apollinaire, «Lettre-Océan». «Voyage», segundo indicação do título, é poema que reproduz fragmentos de uma cena de viagem e a separação entre duas pessoas. O texto se divide em cinco

momentos, quatro deles correspondendo a poemas-visuais (respectivamente: uma nuvem, um pássaro, um trem e um céu estrelado). Em todos eles, o texto verbal se arquiteta tendo por fim a formação visual de um determinado fenômeno, onde constam informações acerca da separação dos amantes. O quinto momento é por si mesmo uma figura a representar os fios de um telégrafo, cuja função, aliás, é unir as distâncias. Nele, já não existe texto verbal algum, sendo antes todo figurativo do objeto a que se refere. A inserção dessa figura no texto valoriza a constituição visual dos demais elementos, de modo a salientar que estes dialogam inteiramente com o outro e partilham, mesmo nas diferenças, de sua dinâmica de projeção visual.

Já «Lettre-Océan» é poema que tem a mesma estrutura composicional do anterior, inclusive no que diz respeito à distância por motivos de viagem.²⁵ A diferença principal entre ambos se dá pelo fato de que a montagem de «Lettre-Océan» é mais rica em detalhes. Neste convergem informações postais, figuras de ondas do oceano e de telégrafo, trechos de um aparente diálogo, dois elementos em formato solar costurando fragmentos telegráficos transmitidos da Torre Eiffel, algo identificável pela indicação interna «Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna» (APOLLINAIRE, 1968, p. 30) e pela sigla em caixa alta TSF, um sistema de serviço telegráfico sem fio que chegou a ser utilizado na torre. As noções de “colagem” (pela inserção no texto de tarjetas postais, por exemplo) e de “simultaneidade” (tendo em vista a valorização do diálogo mesmo à distância) são utilizadas para constituição do novo. «Lettre-océan», no fundo, advém do processo de discussão cubista em vigor na pintura e daquilo que também se divulgava pela literatura do movimento futurista, como já explanado:

À poesia horizontal, que não será abandonada, se acrescentará uma poesia vertical, ou polifônica, da qual se podem esperar obras fortes e imprevistas.

²⁵ Estruturalmente, o poema recorda também a caracterização estrutural de algumas passagens de *Zang Tumb Tumb*, de Marinetti, a exemplo de “Carta sincrona” e “imboscata di T.S.F. bulgari”. Cf. MARINETTI, 1996, p. 671-672 e p. 720.

As palavras em liberdade podem desarrumar as sintaxes, torná-las mais flexíveis, mais breves. Elas podem generalizar o emprego do estilo telegráfico (APOLLINAIRE, 1991, p. 971 – nossa tradução)²⁶.

No fundo, essa polifonia do poema e da pintura, assim como o critério da “Síntese das Artes”, são um correspondente no plano artístico da própria complexidade social. Disso os artistas da época parecem ter plena convicção:

A rapidez e a simplicidade com as quais o espírito se acostumou a designar em uma única palavra seres tão complexos quanto uma multidão, quanto uma nação, quanto o universo, não tinham seu correspondente moderno na poesia. Os poetas suprem essa lacuna, e seus poemas sintéticos criam novas entidades que têm um valor plástico tão composto quanto os termos coletivos. (APOLLINAIRE, 1991, p. 945 – nossa tradução)²⁷

De acordo com Apollinaire, a palavra tem de se expandir a um máximo de projeção no debate comunicativo, até porque o mundo que ela significa no início do século XX é aquele em que falar de uma multidão já não significa mais falar de um simples amontoado de pessoas. Esses são tempos em que os matizes do tecido social se tornam ainda mais claros. São tempos de uma arte com valor de totalidade e que se revela no apanhado múltiplo dos temas, na dinâmica dos gêneros, na imbricação entre estes e no diálogo profundo entre os diversos domínios artísticos. Uma arte que incorpora em si os valores da complexidade histórica, em que tudo se revela pelo preço da novidade.

Há um trecho metafórico de «Lettre-océán» que traduz bem o espírito “obsessivo” desse momento cultural por que passava a Europa: «Les chaussures neuves du poète». (APOLLINAIRE, 1968, p. 31). Esse fragmento é de uma simplicidade considerável; não afirma ação alguma, apenas descreve o que já existe ou pode existir: os sapatos novos do

²⁶ «À la poésie horizontale que l'on n'abandonnera point pour cela, s'ajoutera une poésie verticale, ou polyphonique, dont on peut attendre des œuvres fortes et imprévues.// Les mots en liberté, eux, peuvent bouleverser les syntaxes, les rendre plus souples, plus brèves; ils peuvent généraliser l'emploi du style télégraphique.» Originalmente publicado em *Les soirées de Paris*, em 15 de fevereiro de 1914.

²⁷ «La rapidité et la simplicité avec lesquelles les esprits se sont accoutumés à désigner d'un seul mot des êtres aussi complexes qu'une foule, qu'une nation, que l'univers n'avaient pas leur pendant moderne dans la poésie. Les poètes comblent cette lacune et leurs poèmes synthétiques créent de nouvelles entités qui ont une valeur plastique aussi composée que les termes collectifs.» Cf. «L'esprit nouveau et les poètes».

poeta. Em outras palavras, os novos usos do poeta. Esse mesmo poeta que, em «Miroir», se referiria a si próprio não como pessoa física, mas pelo estatuto de escritor. Com esse trecho de «Lettre-océan», Apollinaire faz ver o clima de inovação que o envolve e que envolve esse que é o primeiro texto na linha dos “ideogramas líricos” (posteriormente nomeados “caligramas”).

Embora aparentemente restrito à literatura, o símbolo dos “sapatos novos” acaba ecoando os novos usos requeridos pelas outras artes também. Basta-nos lembrar a totalidade exigida por Apollinaire e exposta com vigor em «Lettre-océan»; basta-nos lembrar ainda os esforços de Picasso e de Braque (também afeitos à totalidade) em suas experiências no espaço da tela. Enfim, novos são os sapatos metafóricos do poeta, como novos são os tempos e os recursos da e na pintura.

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes**. Paris: Gallimard, 1968.

_____. **Et Moi Aussi Je Suis Peintre**. Établie et présentée par Daniel Grojnowski. Paris: Gallimard, 2006.

_____. **Œuvres en Prose Complètes**. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991. Vol. II.

_____; EIMERT, Dorothea; PODOKSIK, Anatoli. **Le Cubisme**. Nova York: Parkstone International, 2010.

ARAGON, Louis. **Les Collages**. Paris: Hermann, 1980.

BALDASSARI, Anne. **Picasso: Papiers journaux**. Paris: Tallandier, 2003.

DEBON, Claude. **Les Dessins de Guillaume Apollinaire**. Paris: Buchet/Chastel, 2008.

JULLIAN, René. **Le Futurisme et la Peinture Italienne**. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1966.

LEMAÎTRE, Georges. **From Cubism to Surrealism in French Literature**. Londres: Humphry Milford, Oxford University Press, Cambridge, Harvard University Press, 1945.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Teoria e Invenzione Futurista**. Org. Luciano de Maria. 3 ed. Milão: Arnoldo Mondadori, 1996.

NAZZARO, Gian Battista. **Introduzione al Futurismo**. Nápoles: Guida Editori, 1973.

RUBIN, William. **Picasso et Braque : L'invention du Cubisme**. Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris: Flammarion, 1990.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O Diálogo Imagem-palavra na Arte do Século XX. **Aletria**, Belo Horizonte, vol. 14, p. 147-161, jul.-dez., 2006.