

Célia Nunes Carvalho

Centro de Estudos Comparatistas – FLUL

Ceci n'est pas un tableau

O paralelo pintura / escrita na poesia de Apollinaire

O conceito de simultaneidade constituiu o ponto fulcral de todo o movimento cubista. De facto, “ao justapor, e combinar, num único quadro, esquemas ou pontos de vista com perspectivas radicalmente diferentes e descontínuas,”¹ o cubismo decompôs e espalmou numa superfície lisa as diferentes faces de um mesmo objecto, apresentadas simultaneamente por uma sobreposição de planos. Com a materialização das três dimensões de uma figura dentro de um espaço curto e plano, a estética cubista rompeu com os preconceitos figurativos da arte clássica, criando um espaço totalmente desprovido de profundidade, contrário às convenções da ilusão espacial do Renascimento. Pela abolição do ponto de vista único e da perspectiva, o cubismo substituiu o espaço naturalista por um espaço conceptual, proclamando desse modo a autonomia da obra de arte face ao real e ao sujeito. E se as telas colocam problemas de legibilidade, pois os objectos surgem desfigurados por uma sistemática fragmentação ou geometrização dos seus volumes, a verdade é que ainda não se pode falar de uma arte abstracta, uma vez que a representação continua a ter como referente a realidade fenomenal. Em suma, aquilo que os cubistas revelaram foi o carácter convencional da representação visual clássica, conscientes que estavam que a pintura “não imitava o mundo visível, mas que o representava através de convenções e de expedientes como a perspectiva (...), e que a arte só poderia ser moderna se este convencionalismo fosse explicitamente dado a conhecer.”² Numa época em que as inovações científicas e

¹ David Cottington, *Cubismo* (Lisboa: Editorial Presença, 1999), p. 52.

² *Ibidem*, p. 11.

técnicas alteraram profundamente o quotidiano, em que o ritmo frenético da vida moderna acarretava uma nova percepção do espaço e do tempo, em que o florescimento da fotografia e do cinema ameaçava retirar à pintura o seu papel documental, o movimento cubista revela a convicção que a experiência da modernidade só pode ser representada com a implementação de novas técnicas pictóricas. Não é pois de estranhar que a pedra angular do cubismo – a simultaneidade – tenha acabado por estruturar outros movimentos de vanguarda como o Futurismo ou o Dramatismo, e que os poetas, sobretudo aqueles que de perto privaram com os pintores, tenham tentado transpor para o domínio literário estas inovações picturais, como forma de regenerar a poesia a partir de técnicas importadas da pintura. É justamente a abolição da analogia referencial ou a supressão da coerência ilusionista que define quer a simultaneidade cubista quer o simultaneísmo poético de autores como Blaise Cendrars ou Guillaume Apollinaire.

As tentativas mais ostensivas de Apollinaire para renovar a técnica poética são, por conseguinte, posteriores ao seu encontro com os pintores cubistas. Pelo facto de “decomporem o objecto nas suas diferentes partes e de representarem as suas várias facetas todas ao mesmo tempo numa superfície horizontal, da qual baniram a perspectiva e o ponto de fuga,”³ a justaposição cubista problematizou a unicidade do espaço e a própria linearidade temporal. De facto, ao colocar os vários ângulos de um objecto num mesmo plano, Picasso e Braque procederam a uma simultaneidade do espaço (e do tempo) que Apollinaire procurou transpor para o domínio poético. Aliás, a supressão da pontuação nas últimas provas de *Alcools*⁴ mostra bem como esta decisão estava já relacionada com a recusa conceptual de uma *mimesis* representativa.

Ao deixar comunicar as palavras, que uma análise gramatical posterior poderá consignar a frases diferentes; ao tornar mais sensíveis as suas relações locais, a

³ Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire «Alcools»* (Tome III), (Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1964), p. 205. A tradução das edições francesas é sempre da nossa responsabilidade.

⁴ Guillaume Apollinaire, *Alcools* (Paris: Éditions Gallimard, 1992).

proximidade na página tornando-se mais importante pela entoação do que pelo modo como aparecem retrospectivamente as relações lógicas; ao sublinhar desse modo o seu carácter visual, [a abolição da pontuação] conferiu às palavras uma polivalência comparável àquela que elas poderiam ter numa pintura (...).⁵

Do ponto de vista temático, “Zone” é o poema de uma deambulação pela cidade de Paris, entre uma manhã e a madrugada do dia seguinte: “J’ai vu ce matin une jolie rue / Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l’avenue des Ternes.” A rua afigura-se assim o elemento lexical que, ao estabelecer uma ligação entre um passado recente e um passado longínquo, sublinha as ambiguidades interpretativas que a confusão dos tempos verbais imprime à referencialidade discursiva: “J’ai vu ce matin une jolie rue”; “Voilà la jeune rue et tu n’es encore qu’un petit enfant.” Se o pretérito perfeito certifica inegavelmente que a acção é passada, ele não consegue contudo precisar o afastamento ou a proximidade desta relativamente ao momento da enunciação. Se “J’ai vu ce matin une jolie rue” é um passado recente, a precisão temporal advém não do tempo verbal, mas do adjectivo demonstrativo que antecede *matin*. Pelo contrário, se o presente do indicativo exprime uma acção cuja realização é contemporânea da enunciação, este tempo verbal surge aqui, paradoxalmente, esvaziado do seu valor temporal. Nos versos “tu n’es encore qu’un petit enfant / Ta mère ne t’habille que de bleu et de blanc / Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades / Vous n’aimez rien tant que les pompes de l’Eglise”, são o superlativo *le plus ancien* e os substantivos *enfant* e *mère* que limitam este passado à infância, que a negação restritiva e o advérbio *encore* conotam de irremediavelmente perdido. Consequentemente, este presente do indicativo pertence a outrora e só volta a ser presente – que o demonstrativo *voilà* indicia – graças à evocação. O presente é então um tempo *trompe-l’oeil* ao qual se sobrepõem outros valores temporais, que o contexto esclarece.

Ocupando uma posição mediana que lhe permite separar o passado do futuro, “o presente é, assim, uma forma verbal que se pode utilizar, independentemente de qualquer contexto temporal, para afirmar o ca-

⁵ Michel Butor, «Préface», *Calligrammes* (Paris: Éditions Gallimard, 1992), p. 9.

rácter” presente, passado, futuro ou mesmo “permanente de um facto.”⁶ Por isso mesmo, o processo retórico que realiza a simultaneidade de “Zone” consiste na justaposição de indicações temporais diferentes expressas, indistintamente, por um único e mesmo tempo verbal. A anulação da dimensão espacial e temporal é assim operada pela simultaneidade de acontecimentos distintos – pertencentes a espaços e tempos volvidos – reportados para um mesmo momento do tempo, o presente da enunciação: “Maintenant tu es au bord de la Méditerranée”; “Tu es dans le jardin d’une auberge aux environs de Prague”; “Te voici à Marseille au milieu des pastèques”; “Te voici à Coblençe à l’hôtel du Géant”; “Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon”; “Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide”; “Tu es à Paris chez le juge d’instruction”. O drama hermenêutico é, então, perfeitamente claro: tendo sido esvaziado da sua especificidade verbal, identificar o tempo é uma possibilidade mais interpretativa do que sintáctica. Por conseguinte, “é, sob a forma fácil da enumeração, [que Apollinaire] convoca o universo para multiplicar as evocações, para as agarrar todas ao mesmo tempo e para obter a simultaneidade”⁷ do espaço e do tempo. É justamente porque o sujeito poético se encontra no mesmo momento do tempo *au bord de la Méditerranée, à Prague, à Marseille, à Coblençe, à Rome, à Amsterdam e à Paris* que o advérbio *maintenant*, o presente do indicativo e o demonstrativo *te voici* remetem para o passado, o qual só se torna presente pela evocação. Uma vez mais, a temporalidade apoia-se em procedimentos não verbais. Mas a verdade é que, ao reportar a um mesmo momento do tempo acontecimentos pertencendo a espaços e tempos volvidos, Apollinaire procedeu, de facto, ainda que por uma óbvia manipulação discursiva, à simultaneidade do espaço e do tempo, numa clara transposição poética da fragmentação cubista.

Se a simultaneidade espacial e temporal pressupõe a abolição de uma contiguidade lógica, a legibilidade referencial surge contudo resta-

⁶ «Présent de l’Indicatif », *Grammaire Larousse du Français Contemporain* (Paris: Larousse, 1991).

⁷ Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire «Alcools»* (Tome II), (Paris: Société d’Édition d’Enseignement Supérieur, 1964), p. 208.

belecida quando o valor temporal do presente acusa a sua artificialidade discursiva. Na medida em que alguns versos situam os acontecimentos na sua devida ordem temporal, a justaposição, a enumeração e a eternização do instante afiguram-se meros processos retóricos que a linguagem trai. É, por exemplo, a utilização dos pretéritos imperfeito e mais-que-perfeito em “Tu étais triste à mourir le jour où tu t’y vis” que explicita que a acção – “Epouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit” –, embora no presente, pertence ao passado. De igual modo, o presente de “Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide” recupera o seu verdadeiro valor temporal quando justaposto ao verso “Je m’ en souviens j’ y ai passé trois jours et autant à Gouda.” Por ter sido esvaziado da sua especificidade verbal, o presente de *je me souviens* só pode ser lido como presente se o tempo do segundo verbo se encontrar no passado. Por conseguinte, ao exhibir o seu próprio modo de funcionamento, o processo retórico sobre o qual se alicerça o simultaneísmo de “Zone” falha, quando se assume como um mero procedimento discursivo: para se manter legível, o discurso tem necessariamente que oscilar entre o presente (da enunciação) e a sua explicitação verbal como passado. Por isso mesmo, e ainda que sustentada pela justaposição de diferentes experiências temporais expressas por um único tempo gramatical, a simultaneidade poética de “Zone” surge problematizada quando o valor semântico do presente é sistematicamente (re)definido. E se a descontinuidade simultaneísta assinala a falácia perceptual da linearidade do tempo, da especificidade do espaço e da unicidade do *eu*, a unidade lógica do poema é contudo, e paradoxalmente, resgatada pela fragmentação identitária do sujeito poético.

Para Marie-Jeanne Durry, “«Zone» é um diálogo, um perpétuo diálogo interior. Observador assíduo, o sujeito poético é ele próprio objecto da sua observação. O actor, o eu que vive, que olha [“j’ ai vu ce matin une jolie rue”] dá então lugar ao espectador olhando para o seu passado [“tu n’ es encore qu’ un petit enfant”] vendo-se nele como um estranho, fraterno talvez, mas que ao mesmo tempo é e deixou de ser ele próprio.”⁸ É precisamente pelo facto de se poder associar o *je* ao presente e o *tu* ao passado que os pronomes pessoais adquirem, em

⁸ *Ibidem*, p. 280.

“Zone”, uma definição temporal. Nos versos “Aujourd’hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées / C’était et je voudrais ne pas m’en souvenir c’était au déclin de la beauté”, é o pronome pessoal *tu* que sublinha o distanciamento temporal do sujeito poético, que o pretérito imperfeito confirma. Mas é porque este tempo verbal do passado se refere ao próprio momento da enunciação que o presente é também aniquilado. O sujeito poético vê-se, assim, ter sido vivo no próprio instante em que vive, o qual é já passado. Uma vez mais a temporalidade escapa aos tempos verbais. O que não significa que os pronomes sejam indicadores de tempo tão poderosos que possam anular a ordem temporal. Mas estes tempos são redefinidos pela subjectividade do sujeito poético e, conseqüentemente, pelas marcas pronominais. “A la fin tu es las de ce monde ancien” é assim um verso-síntese – e uma síntese do tempo – que será desenvolvido pelo próprio poema. Cada estrofe apresenta-se, desse modo, como o prolongamento explicativo do *incipit* de “Zone”, o qual só pode ser lido retrospectivamente. É justamente por se estruturar sobre uma retórica da extensão e concisão semânticas que a fragmentação discursiva do poema nunca ameaça a sua legibilidade. Por conseguinte, se o desvendar sistemático da retoricidade sobre a qual assenta a simultaneidade de “Zone” esbate a sua funcionalidade, é contudo essa descontinuidade, essa deslocação da forma e do sentido, que o integra no simultaneísmo poético.

Se o simultaneísmo de “Zone” é claramente influenciado pelas técnicas cubistas de pintores como Picasso e Braque, a simultaneidade de “Les fenêtrés”⁹ assenta nas pesquisas picturais levadas a cabo por Robert Delaunay numa série de quadros intitulados *Fenêtrés sur la Ville*. Preocupado em transmitir o dinamismo da modernidade urbana, ele explora o papel da cor e a sensação dinâmica que esta imprime à representação, afastando-se assim da corrente mais ortodoxa do cubismo analítico, que recorrera desde sempre a uma paleta relativamente restrita por considerar que a cor, ao conferir volume, re-introduzia um espaço perspectivo incompatível com a lisura da superfície cubista. De

⁹ Guillaume Apollinaire, *Calligrammes* (Paris: Éditions Gallimard, 1992).

facto, aquilo que Apollinaire baptizou de cubismo órfico¹⁰, visão poética da realidade e do dinamismo da vida moderna, corresponde a uma crítica do próprio Delaunay à prisão referencial na qual as telas cubistas estavam encerradas. Se é verdade que a dissecação diagramática dos objectos caminhava para uma in-inteligibilidade dos quadros cubistas, não é menos verdade que essa excessiva fragmentação e sobreposição de planos era resgatada pela “substituição dos sinais icónicos analógicos por sinais simbólicos.”¹¹ Aquilo que Delaunay pretende é justamente libertar a representação do realismo não-mimético cubista, que a multiplicação dos pontos de vista ameaçava mas não invalidava. Por isso, e contrariamente ao cubismo da fase analítica, ele preconiza não a destruição do objecto, desfigurado por uma excessiva geometrização, mas a sua reconstrução, a qual só pode ser alcançada se a representação se libertar da realidade. Embora não se trate ainda de uma arte abstracta, uma vez que “a legibilidade representativa da imagem é assegurada pelo carácter icónico vestigial dos [seus] motivos,”¹² as pesquisas de Delaunay instituem os fundamentos de uma pintura não-figurativa, que ele apelidou de pura ou inobjectiva, uma vez que ela recusa a descrição, o tema ou a ponto de vista único. O meio técnico por ele utilizado é o dos contrastes simultâneos, em que a sobreposição de cores atenua a identificação da realidade descrita, sugerindo pela sua justaposição um mundo simultaneamente visível na sua intrínseca mobilidade.

Não é pois de estranhar que o simultaneísmo órfico de “Les fenêtres”, embora sustentado pelo mesmo processo retórico de justaposição e enumeração que caracterizava a simultaneidade espaço-temporal de “Zone”, assumia uma descontinuidade lógica que impossibilita a fixação de um sentido. De facto, porque está completamente desprovida de contexto, a realidade representada é totalmente inidentificável, ainda que isoladamente cada verso possua uma signifi-

¹⁰ “O «cubismo órfico» é a outra grande tendência da pintura moderna. É a arte de pintar composições novas com elementos extraídos não da realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista e dotados por ele de uma realidade poderosa.” Guillaume Apollinaire, *Os pintores cubistas* (tradução de Bruno José Espinha), (Lisboa: Alexandria Editores, 2003), pp. 25-26.

¹¹ David Cottington, *op. cit.*, p. 58.

¹² *Ibidem*, p. 61.

cação perfeitamente clara. Aliás, o predomínio da parataxe institui, entre cada verso, uma mera relação de justaposição espacial à qual não corresponde nenhuma contiguidade lógica, na medida em que cada verso multiplica uma pluralidade de pontos de vista, sem explicitar o sujeito que vê: “Nous tenterons en vain de prendre du repos / On commencera à minuit / Quand on a le temps on a la liberté.” Por conseguinte, se a elisão de conectores lógicos criava interferências na linearidade discursiva de “Zone”, que a presença agregadora do sujeito poético resgatava, a ausência de uma qualquer marca de subjectividade identificável transforma “Les fenêtres” numa sucessão geometrizada de anotações espaciais cujas ligações foram elididas. Aliás, o único verso que poderia remeter para o sujeito poético – “Il y a un poème à faire sur l’oiseau qui n’a qu’une aile” – surge paradoxalmente introduzido por uma construção verbal impessoal esvaziada de qualquer subjectividade. Por isso mesmo, as poucas conjunções de subordinação, sejam elas temporais ou espaciais, mais não fazem do que simular uma relação lógica que não desemboca numa imagem referencial definida, uma vez que elas não tecem nenhuma relação de contiguidade semântica entre os vários fragmentos que constituem o poema: “Du rouge au vert tout le jaune se meurt / Quand chantent les aras dans les forêts natales”; “Vancouver / Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l’hiver.”

O que não significa que este não apresente uma organização lógica, quer a nível discursivo quer a nível formal. Ainda que, por ausência de coerência semântica, não possa ser considerado uma construção discursiva, não é menos verdade que ele se estrutura em torno de anotações geográficas e zoológicas que se estendem de Paris às Antilhas, passando pelo Canadá e pelos Estados Unidos. Uma vez aberta a janela – “Tu soulèveras le rideau / Et maintenant voilà que s’ouvre la fenêtre” –, é a diversidade do mundo que se oferece ao olhar: são “les aras [qui] chantent dans les forêts natales, [les] Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l’Oursin du couchant, Les Tours, les rues, les places, les Câpresses vagabondes, les Chabins [qui] chantent des airs à mourir / Aux Chabines marronnes / Et l’oie oua-oua [qui] trompette au nord / Où les chasseurs de ratons / Raclent les pelleteries.” Aliás, se a simultaneidade geográfica pressupõe a abolição da

dimensão temporal, cabe ao processo da homofonia temporalizar a sucessão espacial. Por um lado, porque ao grafar *puits* – “Les tours ce sont les rues / Puits / Puits ce sont les places / Puits / Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes” –, o poema ostenta a retórica da justaposição lexical como meio de convocar a totalidade do universo; por outro lado, porque ao explorar a sua homofonia com a preposição *puis*, ele preenche o hiato temporal que o processo enumerativo criara. É justamente este jogo homófono que estrutura o verso “Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les Antilles.” Na medida em que sintetiza a multiplicidade dos espaços abrangidos pela visão, ele divide o poema em dois momentos – exibindo assim a mesma retórica da extensão e concisão que estruturara a legibilidade dos tempos verbais em “Zone”. Ao escolher as cidades francesas de *Hyères* e *Maintenon*, ele sobrepõe pela semelhança fonética dois advérbios de tempo a duas indicações de espaço, justapondo simultaneamente duas categorias distintas.

Neste sentido, percebemos o que há de comum entre a simultaneidade pictórica de Delaunay e o poema-simultâneo de Apollinaire. Ambos afirmam a mesma recusa da legibilidade representativa, ambos afastam o ponto de vista único, ambos convocam no espaço restrito da tela / folha uma pluralidade de espaços e de tempos, como modo de condensar a experiência dinâmica da modernidade. Não é pois de estranhar que as cores adquiram no poema a mesma função destruidora e dissolvente da dos quadros de Delaunay. Se partirmos do pressuposto que a indicação cromática serve para definir objectos, em “Les fenêtres” ela é pelo contrário um novo factor de perturbação semântica, ao precisar imagens fugidias que por ausência de contexto já nada significam: “Le pauvre jeune homme se mouchait dans sa cravate blanche”; “Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre.” Aliás, é este processo de encandeamento referencial que o próprio *incipit* postula. Em “Du rouge au vert tout le jaune se meurt”, é a absoluta referencialidade (substantiva) da cor, e o seu intrínseco dinamismo (sintáctico), que encobre a visão de qualquer realidade. Por isso mesmo, e de modo similar ao dos contrastes simultâneos de Delaunay, a cor não esclarece o sentido, antes o turva e ofusca. “«Les fenêtres» apresentam-se [assim] como o emblema poético de uma literatura que recusa ser janela sobre o

mundo ou espelho de um eu,”¹³ numa clara experimentação “cubista” da autonomia da arte face ao real e ao criador. Por ter abdicado do seu valor instrumental, a linguagem reduziu as palavras a meros simulacros discursivos, numa reificação verbal “que coloca [o poema] num espaço crítico inqualificável entre a leitura do quadro e a sua própria auto-referência.”¹⁴

Nesta poética não-figurativa, devemos igualmente incluir o simultaneísmo de “Lundi rue Christine”. Embora o fenómeno retórico que concretiza a simultaneidade de *Calligrammes* seja idêntico ao de *Alcools*, as consequências hermenêuticas são radicalmente diferentes. Em “Zone”, eram os pronomes pessoais que conferiam ao discurso uma ligação lógica que suplantava de algum modo a ausência de transições explícitas. A enumeração simultaneísta era, por conseguinte, legível na medida em que para todos os espaços e tempos havia sempre um referente pessoal. Em “Lundi rue Christine”, pelo contrário, as frases, porque isoladas do real a que pertencem, porque desenraizadas do seu contexto, funcionam como objectos do quotidiano que perderam a sua funcionalidade ao serem desligados das circunstâncias (emissor, receptor e contexto) que lhes conferiam sentido. Composto por fragmentos de conversa, este poema-conversação (designação claramente paradoxal visto nunca se tratar de um diálogo) sobrepõe no mesmo espaço e no mesmo tempo palavras ditas simultaneamente por várias personagens. Aliás, “a adopção de refugos de uma cultura comercial degradada foi justamente o meio [cubista] de subversão das convenções da arte académica.”¹⁵ Assim, por se tratar de um objecto verbal real, ironicamente promovido a obra de arte, Apollinaire transpôs para o domínio da literatura a técnica cubista da colagem, da qual resultou um autêntico *ready-made* linguístico.

A autonomia da obra de arte face à capacidade técnica do pintor constituiu, aliás, a pedra angular da fase sintética do cubismo. Com a inserção de objectos retirados do mundo fenomenal, esta estética pro-

¹³ Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire* (Lausanne: Édition l'Âge d'Homme, 1969), p. 368.

¹⁴ Daniel Oster, *Guillaume Apollinaire* (Vichy: Seghers, 1986), p. 60.

¹⁵ David Cottington, *op. cit.*, p. 11.

blematizou uma vez mais as convenções do ilusionismo pictórico, ao incorporar no espaço da tela a própria realidade em vez da sua representação. Com a colagem, com a integração de sinais tipográficos ou de materiais do quotidiano, a arte cubista emancipou-se da perícia artística, num processo que visava a despersonalização e o anonimato do próprio acto criador. Por conseguinte, ao combinar diferentes formas de representação, as quais valiam pela matéria concreta e pelas três dimensões que introduziam no espaço da tela, o cubismo sintético “esbateu as fronteiras entre a ficção e a realidade, entre aquilo que é arte e o que não é: o estatuto artístico dos objectos não se encontrando [portanto] garantido nem pelos próprios materiais utilizados nem por qualquer prova de habilidade na sua realização.”¹⁶ Por isso mesmo, quando, pela primeira vez, “Marcel Duchamp designou um objecto comum como uma obra de arte sem a alterar materialmente, ele estava como Picasso [e Braque] a rejeitar o conceito de arte como ofício, mas também, ao invés dele[s], a propor a arte como ideia e como arte em si.”¹⁷

Composição heteróclita, constituída por pedaços brutos de conversa, “Lundi rue Christine” procede assim à justaposição, no mesmo plano discursivo, de uma pluralidade de interlocutores, cuja identidade foi sistematicamente elidida. Os pronomes pessoais designam, por conseguinte, pessoas para as quais não dispomos de qualquer referência: “Si tu es un homme tu m’accompagneras ce soir”; “Il me dit monsieur voulez-vous voir ce que je peux faire d’eaux-fortes et de tableaux”. Mas é pelo facto da situação de comunicação ocorrer necessariamente num espaço e num tempo definidos que o contexto é aqui fornecido, não por uma qualquer lógica discursiva – uma vez que cada enunciado depende de um emissor e receptor in-identificáveis –, mas por uma coerência espaço-temporal conferida pelo *hic et nunc* da enunciação. A elipse institui-se, desse modo, como o processo retórico sobre o qual assenta a ilegibilidade textual. Tendo sido omitido o contexto, torna-se pois impossível participar dessa convivência dialogal que, em “Lundi rue Christine”, é a condição necessária à compreensão dos enunciados. Esta é a razão pela qual, apesar da sua máxima referencialidade, os substantivos

¹⁶ *Ibidem*, p. 10.

¹⁷ *Ibidem*, p. 75.

próprios revelam um mundo totalmente obscuro e enigmático, ainda que criem a ilusão discursiva de uma realidade imediatamente (re)conhecível: “Louise a oublié sa fourrure”; “Écoute Jacques c’est très sérieux ce que je vais te dire”. “«Lundi rue Christine» traduz, desse modo, a tomada de consciência da importância do signo linguístico no e para o acto poético, salientando a supremacia do poeta – que cria um sentido, logo uma realidade –, o único capaz de esgotar [até à não legibilidade] todas as virtualidades que possui a linguagem.”¹⁸

Não tendo assim nada que testemunhe da sua origem ou destino, todas as frases são hermeneuticamente incompreensíveis, embora semanticamente claras. Mas é precisamente este processo de descontextualização que garante a um anódino objecto verbal do quotidiano o estatuto de obra poética – assim como a des-funcionalização do *urinol* ou do *suporte de garrafas* de Duchamp conferira a estes objectos o estatuto artístico de *ready-made*. E se é verdade que a transposição para o espaço poemático resgatou estes enunciados da sua efemeridade verbal, não é menos verdade que essa transposição, ao privá-los da sua funcionalidade, os condenou discursivamente. Por isso mesmo, ao valor instrumental da linguagem sobrepõe-se agora o seu carácter objectual, na medida em que “as palavras são objectos (...) que o processo de leitura não emprega mas encontra.”¹⁹ Aliás, porque pretendia convocar a polifonia verbal do mundo moderno, importava a Apollinaire não o que era dito (a significação), mas o facto de ter sido dito num determinado local, num dado instante. O tempo (*lundi*) e o espaço (*rue Christine*) apresentam-se, assim, como o denominador comum de todo o poema. O verso “Le chat noir traverse la brasserie” parece, aliás, fornecer uma indicação contextual de espaço capaz de integrar no mesmo campo semântico todos os versos descritivos: “Trois becs de gaz allumés”; “Des piles de soucoupes des fleurs un calendrier”; “Six glaces s’y dévisagent toujours”; “La fontaine coule”; “Le sol est semé de sciure”. Se partirmos do pressuposto que estas indicações espaciais são da responsabilidade do sujeito poético, estes versos-descrição conferem,

¹⁸ Jean-Claude Chevalier, «*Alcools*». *Essai d’analyse des formes poétiques* (Paris: Minard, 1970), p. 193.

¹⁹ Philippe Renaud, *op. cit.*, p. 291.

de facto, uma coerência discursiva a todos os enunciados: o de terem sido pronunciados naquela *brasserie* onde se encontra o *eu*, não autor, mas organizador do poema²⁰. Contudo, por não apresentarem qualquer marca discursiva de subjectividade, estes versos podem ser outros tantos fragmentos dialogais, discursos pronunciados por um emissor a um receptor num dado momento, em determinado lugar. Por conseguinte, sem constrangimento contextual, todos os sentidos – logo nenhum sentido – são (em teoria pelo menos) admissíveis.

“Lundi rue Christine” (como “Les fenêtres”) não é, por isso, nem um discurso nem uma construção. Na medida em que os versos não são regidos por nenhuma relação de funcionalidade, eles tecem com os seus vizinhos meras relações de justaposição gráfica. O que não significa que o processo de leitura não procure estabelecer entre versos justapostos relações de contiguidade semântica. Em “Après déjeuner café du Luxembourg / Une fois là il me présente un gros bonhomme”, é a redundância dos complementos circunstanciais de lugar e de tempo que cria a ilusão de uma rede de compatibilidades semântico-sintácticas. Trata-se, contudo, de um logro discursivo, uma vez que esta interpretação implicaria uma relação de anterioridade / posterioridade entre os dois versos, que o simultaneísmo do poema nega. Se, nos poemas modernistas de *Alcools*, a continuidade lógica era conferida pela contiguidade textual, em “Lundi rue Christine” ou “Les fenêtres”, cabe antes à contiguidade textual perturbar a continuidade lógica. Por conseguinte, aquilo que surge problematizado nestes poemas, são os hábitos convencionais de leitura, os quais procuram intuitivamente uma lógica discursiva à disposição gráfica. Aliás, só com a escrita caligramática, Apollinaire conseguirá emancipar o poema de uma ordem textual lógica, já que os caligramas se encontram regidos por uma organização ideográfica, onde a disposição espacial se sobrepõe à justaposição discursiva.

Se, em “Les fenêtres”, a multiplicação de pontos de vista problematizava a noção especular de poesia lírica, em “Lundi rue Christine”, é a proliferação de sujeitos in-identificáveis que esvazia o poema de qual-

²⁰ Interpretação legitimada pela existência de uma *brasserie* na *rue Christine*, local onde foi decidida a fundação da revista *Festin d'Esopo* publicada pela primeira vez em 1903.

quer subjectividade. É justamente esta sobreposição verbal que rompe com o lirismo tradicional de uma só voz (a do sujeito poético), substituído agora por uma polifonia de vozes simultâneas, que prolonga até ao absurdo a corrente dramata de “Vendémiaire”. Percebemos então facilmente como, não havendo relações de funcionalidade entre os versos, a própria retórica da justaposição se afigura estruturalmente simultânea. De facto, é a contiguidade frásica de elementos heterogêneos, num mesmo plano textual, que permite a apreensão simultânea da realidade, num processo que equivale à supressão da perspectiva e do ponto de fuga. Percebemos também como esta retórica da ilegibilidade está intimamente ligada à técnica cubista da colagem. Não é pois de estranhar que este *ready-made* linguístico tenha subvertido a concepção tradicional de poesia lírica. Por um lado, constituído por pedaços brutos de realidade, ele legitima a inserção do prosaico no universo poemático: “Je dois fiche près de 300 francs à ma probloque”. Por outro lado, o seu carácter de espontaneidade verbal vem comprometer a noção horaciana de trabalho poético. Mas é sobretudo pela desvalorização de conceitos como os de autoria e de originalidade que o poema participa na renovação do sistema literário, no limite da sua própria dissolução. Por conseguinte, e uma vez que o emissor, o receptor, o contexto e a referência não podem ser identificados, restam apenas o texto escrito, a folha branca, a linha interrompida. É pois, paradoxalmente, a particularidade tipográfica do verso que associa o poema ao género lírico, numa revalorização da materialidade poética que anuncia já os caligramas e a rivalidade que estes instituem entre formas de enunciação distintas. Em suma, mais do que na modificação das componentes do sistema literário, a inovação modernista incidiu na anulação deste sistema por ausência destas mesmas componentes (o autor, o sujeito poético, o referente, o contexto, o discurso e a estrutura).

Do ponto de vista formal, o simultaneísmo caligramático abandona os cânones prosódicos tradicionais e evolui para um novo modo de conceber a estrutura do poema. Surgindo, pois, como uma resposta literária à inserção de sinais tipográficos nas telas cubistas (“Et moi aussi je suis peintre”), o caligrama encena até à última consequência – a da não legibilidade – a experiência literária da simultaneidade poética quer espacial quer temporal. Ao explorar as potencialidades tipográficas

da linguagem (“signo, a letra permite fixar palavras; linha, ela permite figurar coisas”²¹), o caligrama esvazia o discurso da sua componente instrumental, explorando-o antes como uma entidade objectual concreta, cuja vertente comunicacional é apenas, e tão só, uma das suas múltiplas funções. Mas ainda que este exhiba simultaneamente o texto, a imagem e a sua referência, aquilo que de facto ele sublinha é a impossibilidade de uma simultaneidade scripto-verbal, na medida em que a letra figura objectos sem abdicar da sua legibilidade discursiva. Se a pintura conhece apenas uma única articulação, uma vez que os elementos que a constituem só são legíveis na sua totalidade, o discurso funda-se, pelo contrário, numa articulação dupla, já que os fonemas só se tornam entidades semicamente significativas quando agrupadas em palavras.²² Esta é a razão pela qual estas duas modalidades discursivas não se podem nem fundir nem interseccionar. Aquilo que as rege é antes “um princípio de subordinação, dado que a representação plástica implica uma analogia referencial que a referência linguística exclui.”²³

É neste sentido que o caligrama constitui (como os quadros de Arcimboldo) um paradoxo estrutural: dizer e figurar simultaneamente é uma falácia, pois “o objecto lido é calado pelo olhar e a imagem vista surge encoberta pela leitura.”²⁴ É justamente porque se erige sobre a justaposição de dois sistemas de representação estruturalmente distintos que o simultaneísmo caligramático se desvanece. O que condena a simultaneidade da escrita figurativa é a impossibilidade de se ver e ler simultaneamente, pois quando o desenho é apreendido pelo olhar, as palavras são objectos verbais mortos que, por sua vez, apagam a imagem quando o acto de leitura as actualiza como discurso. Sujeita ao princípio da subordinação – para se tornar significante cada sistema deve esvaziar o outro da sua especificidade –, a simultaneidade caligramática proclama necessariamente a sua própria falência. Neste sentido, percebemos por que razão a condição pictural do alfabeto implicaria o

²¹ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Montpellier: Édition Fata Morgana, 1986), p. 22.

²² Cf. Roland Barthes, «Arcimboldo ou rhétoriqueur et magicien», *Le texte et l'image* (Paris: Édition Paris Musées, 1986), pp. 88-93.

²³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 39.

²⁴ *Ibidem*, p. 28.

esvaziamento da escrita como sistema semiológico, e sua consequente ilegibilidade. Para que a caligrafia se possa manifestar na sua materialidade, seria necessário que a linguagem deixasse de ser discurso. Se partirmos do pressuposto que a essência da escrita reside na abolição da sua função comunicativa, entende-se que a legibilidade do caligrama corroa o sistema alfabético enquanto mecanismo pictural. É justamente porque a linguagem nunca é um veículo transparente, antes se afirma sempre portadora de sentidos, que a simultaneidade caligramática fica necessariamente aquém do quadro e do texto. De facto, mais do que rentabilizar as potencialidades da escrita e da pintura, a conjugação destes dois sistemas parece antes redundar no seu empobrecimento, na medida em que a condição de figurabilidade acarreta uma simplificação quer linguística quer pictórica. Por um lado, porque se o alfabeto pode funcionar como um sistema de sinais icónicos, consegue-o apenas dentro das possibilidades pictóricas concedidas pela letra. Por outro lado, porque “os motivos picturais surgem necessariamente simplificados pelas limitações que a figurabilidade dos temas impõe à ilustração.”²⁵

O que não significa que todos os caligramas apresentem uma figuração exclusivamente denotativa. Ao exhibir o carácter visual da escrita, eles conferem ao suporte físico do poema uma concepção eminentemente plástica. Em “Coeur Couronne et Miroir”, se o nome “Apollinaire”, reflectido no espelho, parodia a convencional vertente autobiográfica da poesia lírica, ele opera igualmente uma subversão funcional do espaço da folha branca, entendida agora como tela na qual se inscreve o nome do pintor. De igual modo, em “Il pleut”, a verticalidade do verso metaforiza a folha em janela, onde cada letra forma uma gota de água. Por conseguinte, “ao explorar a espacialidade da caligrafia, Apollinaire obriga-nos sobretudo a considerá-la como um conjunto de relações topológicas, onde certos elementos verbais se qualificam também pelo lugar que ocupam num quadro referencial”²⁶ plurissignificativo. E se a tautologia²⁷ resulta, de facto, do carácter rudimentar deste sistema tipo-

²⁵ Georges Longree, *L'expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire* (Paris: Jean Touzot, 1985), p. 135.

²⁶ *Ibidem*, p. 63.

²⁷ Daniel Oster considera o caligrama um *calembour* visual, por explorar a polissemia verbal e icónica do significante linguístico. Daniel Oster, *op. cit.*, p. 42.

gráfico (a frase que desenha o objecto é a definição do próprio objecto), a verdade é que o caligrama só é tautológico à segunda leitura, pois ele nunca pode dizer e representar ao mesmo tempo. Mas é essa peculiar organização tipográfica que lhe confere um espaço e uma temporalidade específicos. Ao convocar simultaneamente duas modalidades discursivas diferentes, o simultaneísmo caligramático passa também pela abolição do tempo necessário à leitura.

O caligrama parece, assim, constituir um retrocesso relativamente às inovações picturais cubistas. Na medida em que recupera a função analógica da representação, ele encurrala o poema num mimetismo referencial, do qual se afastaram “Les fenêtres” e “Lundi rue Christine”. No entanto, porque procede a uma “desconstrução mútua da linguagem e da imagem”²⁸ –, ele desvia o discurso da sua função comunicativa, na mesma linha dos poemas-simultâneos ou dos poemas-conversação. Ao abolir a linearidade discursiva, como condição essencial ao discurso lógico; ao englobar duas modalidades de expressão, quebrando desse modo a horizontalidade do verso, a linearidade formal e a estrofe (na maioria dos casos, o título serve para explicitar o texto/desenho e para imprimir uma ordem ao texto); em suma, ao revolucionar a concepção do espaço poemático, o caligrama rompe com os tradicionais hábitos de leitura, transpondo desse modo para o domínio poético as inovações espaciais que o cubismo introduzira na arte plástica quando aboliu a perspectiva e o ponto de fuga.

De todas estas tentativas (ou tentações), o caligrama é, de facto, aquele que melhor emblematiza a incapacidade da linguagem para funcionar de acordo com princípios que não são discursivos. A justaposição, a enumeração, a eternização do presente ou a elipse são, por conseguinte, processos retóricos – logo discursivos – que, ao transcreverem para o domínio literário técnicas importadas da pintura, acusam, paradoxalmente, a especificidade eminentemente linguística dessa mesma transposição: *ceci (a literatura) n’est pas un tableau*.

²⁸ Georges Longree, *op. cit.*, p. 138.