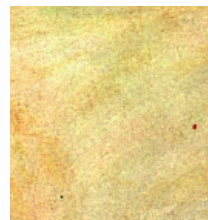
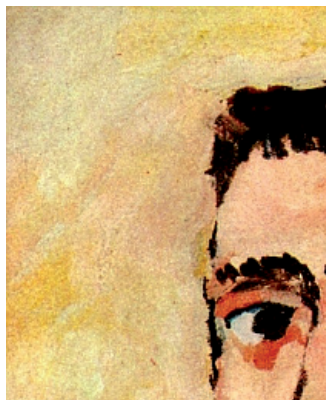


Errâncias apollinairianas:



mitos e
fatalidades
do moderno



Guillaume Apollinaire. 1904-1905, pintura (detalhe).



Oswaldo Fontes Filho

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autor do livro *Merleau-Ponty na trama da experiência sensível*. São Paulo: Unifesp, 2012. osvaldo.fontes@unifesp.br

Errâncias apollinairianas: mitos e fatalidades do moderno

Apollinairian wanderings: myths and fatalities of the modern

Oswaldo Fontes Filho

RESUMO

Este texto percorre alguns lugares na obra literária de Apollinaire que são motivados pelas errâncias urbanas do autor. Uma modernização do olhar ali se evidencia: investido de um viés alegórico e mítico, a favor de um inusitado sentimento de estranhamento do banal cotidiano, esse olhar concorre a um jogo lírico, por vezes elegíaco, que o escritor estabelece entre tempos, objetos e figuras. O errante apollinairiano concede, assim, polissêmica profundidade para o espaço e o tempo vividos, sobre fundo de uma despersonalização crescente imposta pela metrópole moderna. A adesão do poeta às formas da vida citadina revela-se, por fim, potência órfica de transfiguração lírica e mítica do presente.

PALAVRAS-CHAVE: errância; modernidade; Apollinaire.

ABSTRACT

This text goes through some places in the literary work of Apollinaire that are motivated by the urban wanderings of the author. A modernization of the gaze is evident there: invested with an allegorical and mythical bias, in favor of an unusual feeling of estrangement from the banal and the quotidian, it concurs to a lyrical, sometimes elegiac, game that the writer establishes between objects and figures, and between the past, the present and the future. The wandering Apollinaire, thus, expresses polysemic depth for lived space and time, over an increasing depersonalization imposed by the modern metropolis. The adhesion of Apollinaire to the forms of urban life reveals, at last, orphic power of lyrical and mythical transfiguration of the present.

KEYWORDS: wandering; modernity; Apollinaire.



Je ne vis que passant [...] Et détournant mes yeux de ce vide avenir/En moi-même je vois tout le passé grandir/Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore/Près du passé luisant demain est incolore. Apollinaire. Alcools.

Il faut être absolument moderne.

Rimbaud. *Une saison en enfer.*

Pourquoi faut-il être si moderne ?

Apollinaire. "Manuscrito".

As práticas do vagar urbano são reconhecidas, desde os primeiros passos do *flâneur* baudelairiano, como uma experiência de inequívoca modernidade por conta da abertura do imaginário que promovem. As narrativas resultantes da frequência das descontínuas solicitações da

grande metrópole, particularmente os agenciamentos de signos dela resultantes, invariavelmente operam como desvios das habituais configurações anestesiadas das identidades e dos desejos. Como bem salienta Walter Benjamin, o andarilho moderno experimenta o sentido pleno de “uma palavra lançada ao acaso”, de toda uma “agitação exterior [que] mistura e sacode as ideias”¹, razão por que a *flânerie* termina por se revelar errância, um jogo da deriva, rumo aos “fatos-escorregões” e aos “fatos-precipícios” de um Breton particularmente desorientado, “testemunha espantada” de tudo quanto intriga no urbano.² Para a geração de Apollinaire, a deambulação alimenta uma fulgurante constelação de sentidos, apta a propor o trânsito entre o prosaico e o maravilhoso, entre a pintura dos costumes e os altos volteios de renovadas lírica e mitologia, entre desencantamento e transfiguração.

Fato é que o deambular moderno procede a uma “exploração fantasmática e mítica do real”.³ Apollinaire, em particular, parece exprimir em suas andanças uma “dramaticidade agressiva” que bem caracteriza o poeta moderno.⁴ Em sua lírica, a multidão revela-se lugar de questionamento dos sentimentos de absoluto, registro propício aos exercícios de contraposição que beneficiam um “comportamento inquieto do estilo”. É caso de lembrar como os espaços evocados em “Zone”, poema liminar de *Alcools* (publicado nas *Soirées de Paris* n. 11, em dezembro de 1912) – urbanidades industriais, subúrbios fantasmáticos, centrais elétricas que se elevam como catedrais dos novos tempos – prestam-se a tradução de um cenário de relação consigo do poeta, nuançada de mortificação e horror da finitude.⁵ Com efeito, a multidão em Apollinaire comumente se transfigura em cortejo de mortos, e lembra que, como anota Paul Valéry em 1924 (em *Variété*), a metrópole moderna é o espaço da “infinidade dos indivíduos”, um “rio de vontades separadas”, fonte de um “maravilhoso mal-estar da multiplicação dos sós”. Esse mal-estar, diga-se, está na base da modernidade artística, como o sentimento de uma individualidade que procura imprimir a seu estilo um valor de intervenção junto às incertezas surgidas com a metrópole. Uma urbanidade metamórfica reflete a consciência de um eu inquieto; excessiva, multifacetada, dir-se-ia “cubista”; ela é o registro mais notável de uma irreduzível tensão entre representação do eu e do mundo, de um sentimento persistente de incompletude, desequilíbrio, dissonância.

Não surpreende, pois, que se insinue na expressão da solidão moderna uma ambiguidade entre fascínio pelo novo e angústia pelo antigo que desaparece, esta um sentimento não propriamente nostálgico, mas reação incomodada às incertezas advindas da repentina transformação urbana, social e cultural.⁶ “Incertitude, ô mes délices; vous et moi nous nous en allons ; comme s’en vont les écrevisses ; à réculons, à réculons ”, lê-se em *Le bestiaire ou cortège d’Orphée* (1911). Há em Apollinaire um modo do deambular que é a condição a um tempo do arlequim e do moderno andarilho urbano: desinteressado de persistir na *caritas* baudelairiana, que exige ao fim o compromisso com certa idealidade, o poeta enceta um olhar enviesado, equilibrista entre o elegíaco e o burlesco, modo de levar a expressão pessoal, ainda que ancorada em sólida erudição emprestada aos fundos cruzados da mitologia antiga e da Bíblia, às múltiplas personagens deslocadas da metrópole. Apollinaire é um “ilegítimo”, como o quer Max Jacob, e tal desde *L’enchanteur pourrissant* de 1909 (uma busca da identidade, na figura de Merlin, filho do diabo). Razão porque desvela-se próximo aos “sem nome”, imigrantes, loucos e saltimbancos que povoam os versos de

¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1974, p. 470.

² Ver BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p. 20.

³ ANDRIOT-SAILLANT, Caroline. «Tu marches dans Paris tout seul parmi la foule”: la poésie moderne en quête de soi (Baudelaire, Apollinaire, Breton). In: PAUL, Jean-Marie. *La foule: mythes et figures*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. Disponível em <<https://books.openedition.org/pur/34637>>. Acesso em 15 jul. 2018.

⁴ Ver FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 17.

⁵ Ver *idem*.

⁶ Ver JACQUES, Paola B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012, p. 61.

⁷ Ver RENAUD, Philippe. Le musicien de Saint-Merry. *Cahiers de l'AIEF*, n. 23, 1971, p. 190. Disponível em <https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_981>. Acesso em 2 ago. 2018.

⁸ Ver APOLLINAIRE, Guillaume. *Cœuvres poétiques complètes*: tome I, Paris: Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 89.

⁹ Ver CLIFFORD, James. Ethnographie polyphonie collage. *Revue de Musicologie*, 68, 1982.

¹⁰ Ver JACQUES, Paola B., *op. cit.*, p.116.

¹¹ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: *Écrits sur l'art*. Paris: Le Livre de Poche, 1992, p. 517 e 519.

¹² APOLLINAIRE, Guillaume. Le voyageur. *Alcools*. Édition de Didier Alexandre. Université Paris-Sorbonne/ Labex Obvil, 2014. Disponível em <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/html/apollinaire_alcools.html>. Acesso em 13 ago. 2018.

¹³ APOLLINAIRE, Guillaume. *Cœuvres poétiques complètes*: tome I, *op. cit.*, p. 183.

¹⁴ FRIEDRICH, Hugo, *op. cit.*, p. 148.

Alcools, figuras de certa deriva e desenraizamento modernos. Não parece, pois, despropositado atribuir-lhe aquela “alegria de errar” – “je chante la joie d’errer et le plaisir d’en mourir” – que caracteriza “O músico de Saint-Merry”, avatar do poeta que tanto se assemelha a um misterioso espectro vindo de Além para testemunhar presenças e ausências, o passado longínquo e o presente já fugidio. Um errante pelas ruas de Paris, o maravilhoso “Músico” erra igualmente pela imensidão caótica do psiquismo do autor, como nas profundezas de um labirinto.⁷

O poeta experimenta, efetivamente, o sentimento de ser “o espectador da Humanidade que [se] oferece maravilhosos divertimentos”, como escreve em “Le passant de Prague”.⁸ “Você é um homem-época”, assim o define em 1916 o compositor Alberto Savinio. Mas essa presença em seu tempo – ainda que nos ditos “poemas-conversaço” ela se faça na dispersão e desinvestimento mesmo do eu do poeta – não resulta tanto num exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, quanto numa identificação com o que ali ocorre de excepcional. Nesse sentido, a poesia de Apollinaire confirma aquela “etnologia às avessas” de que fala James Clifford (1982)⁹, tão ao gosto da época, e que implica em inverter postura clássica: não tornar familiar o estranho longínquo ou exótico, mas flertar com uma estranheza (no sentido do *Unheimlich* freudiano, vetor de desorientação) encontrável no prosaísmo cotidiano da cidade moderna em transformação, capaz de, num virar de esquina, oferecer ao olhar o incompreensível do que é propriamente familiar.¹⁰

Em *Le peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire já identificara no *flâneur* a essência da experiência do tempo presente: através do “grande deserto de homens”, ver para além do “prazer fugidio das circunstâncias, [...] esse algo que nos permitirá chamar a modernidade”. Baudelaire entende assim “extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, tirar o eterno do transitório”: dualidade, pois, que anuncia a célebre definição que obriga a representação moderna (em particular a poesia) a renovar seus modos expressivos, entre finitude e eternidade: “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e imutável”.¹¹

À leitura de *Alcools*, vê-se que a evocação dessa nova sensibilidade parece se abrir por motivos elegíacos que carregam no tom pático: “Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant”.¹² O poeta, mitólogo das excitações modernas, carrega sua voz lírica de um tom agônico, dilacerado entre as “duas margens”: o íntimo e o universal, o familiar e o estranho, o antigo e o novo – ele que se quer o juiz da “longa querela da tradição e da invenção, da Ordem e da Aventura”.¹³ Fato é que a moderna metrópole pontua a impossibilidade de uma relação regeneradora com o mundo. Assim, se a voz lírica parece por vezes se comprazer com o que está à margem, nas brechas, nos desvios, é por gosto do que modifica expectativas, do que surpreende, e não do que se reconhece cabalmente ou que se promete a alguma eternidade. É conhecida, a propósito, a poética do bizarro e da surpresa na prosa de imaginação de Apollinaire. Ela se configura na conferência de 1917 *L’esprit nouveau et les poètes*, espécie de manifesto fundador de uma estética que inscreve as surpresas do cotidiano nas práticas artísticas. Cumpre lembrar que é na surpresa – “na dramaticidade agressiva de sua forma de expressão dirigida contra o leitor”¹⁴ – que Apollinaire identifica o diferencial de novidade da lírica moderna. Breton, mais tarde, chamará a atenção ao elemento de imprevisto nos textos de Apollinaire, em parte



para valorar as *trouvailles* propostas pela escritura automática, em parte para acentuar certo “gosto moderno”, paradigmático no autor de *Alcools*.

Gosto pela desarmonia dos sons e cores das ruas industriais da “cidade metálica”, pelas “viris aglomerações onde vomitam e cantam os metálicos santos de nossas santas usinas”, pelas “noites de Paris embriagadas do gim flamejante da eletricidade”, ou então pela estridência da “manada de ônibus berrantes”.¹⁵ Os lugares “sem qualidade” que a cidade moderna multiplica, suas máquinas, objetos e sons que comumente o bom gosto repulsa, não estão presentes nos poemas de Apollinaire em favor de alguma apologia futurista do moderno ou então de uma sublimação surrealista de primeira hora: são, antes, dignificados como objetos líricos, elementos de uma renovada composição elegíaca do presente. As chaminés esfumaçadas, as pontes e os aeródromos, as ruas dos subúrbios industriais, os ruídos e luzes da noite, as inscrições e placas que “estrepitam como papagaios”: mil detalhes que reportam o liame visceral de Apollinaire, que se diz o “esôfago de Paris”, com o domínio do visível e do sensível. “Domínio do devir, de que se desvia o simbolismo idealista, e que o poeta de *Alcools* considera por ainda guardar fé na capacidade de transfiguração do real por parte da linguagem poética”.¹⁶ “Apenas renovam o mundo aqueles assentados em poesia”, sustenta Apollinaire em 13 de julho de 1909 em poema lido por ocasião do casamento do amigo André Salmon, uma epifania poética que se detém, voz litânica, no desencantamento do mundo, na descida aos Infernos, nas errâncias alucinadas. “Nous partîmes alors pèlerins de la perdition/A travers les rues à travers les contrées à travers la raison”.¹⁷

Ocorre de o errante apollinairiano não esconder sua ambiguidade: deixa-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela, lastima o fugidio que ela produz. A ressaltar que *Le flâneur des deux rives* se inicia nos ritmos de uma reminiscência pesarosa: o poeta recorda como “as pálidas chamas de algumas lâmpadas de petróleo” outrora iluminavam em particular rua parisiense um “maravilhoso concerto de pássaros”, lembrança sobre fundo de arqueologia urbana das inscrições murais em deterioração – das ruas “sobrecarregadas de inscrições, de *graffiti*, para falar como os antiquários” –, dentre outras reverberações da vida anônima da grande cidade. Assim, em 1913, Apollinaire profetiza o fim da Montparnasse que abrigara os emigrados da Montmartre desfigurada pelos “proprietários e arquitetos”: ele deplora que “cubistas, bandidos, poetas órficos”, pequenos ateliês assim como seus lugares de boemia, sejam pouco a pouco expulsos pela fisionomia renovada da metrópole.¹⁸

Nessa metrópole metamórfica o poeta experimenta um café barato num balcão de “bar vigarista”, ou o ar viciado da estação de trem plena de pobres emigrantes; observa sair embriagada de uma taberna de rua barulhenta “a falsidade mesma do amor”; perambula por uma Paris de violenta luxúria, de “mulheres ensanguentadas” no “declínio da beleza”; lamenta, por fim, o próprio errar por entre as vitalidades do presente (“J’ai vécu comme un fou et j’ai perdu mon temps”). Se “Zone” coloca no coração mesmo da poética moderna a multidão anônima da zona comercial/industrial parisiense (“os diretores, os trabalhadores, as belas estenodati-lógrafas”), a evocação de uma inusitada rítmica das massas desencoraja qualquer sentimento de continuidade: “j’ai vu ce matin une jolie rue dont j’ai oublié le nom”. O valor de evocação permanece como novidade poética, na ligação que insinua entre uma exterioridade saturada e uma interioridade esvaziada¹⁹, mas também como capacidade de “abarcá-la de um só golpe de



¹⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone*. *Alcools*, op. cit.

¹⁶ LENTENGRE, Marie-Louise. *Apollinaire: le nouveau lyrisme*. Paris: J.-M. Place, 1996, p. 209 e 210.

¹⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *Poème lu au mariage d’André*. *Alcools*, op. cit.

¹⁸ Ver HAZAN, Eric. *A invenção de Paris*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 184 e 185.

¹⁹ Ver ANDRIOT-SAILLANT, Caroline, op. cit.

²⁰ Ver APOLLINAIRE, Guillaume. *L'esprit nouveau et les poètes. Œuvres en prose complètes*: tome II. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 7. Disponível em <https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Esprit_nouveau_et_les_po%C3%A8tes>. Acesso em 2 ago. 2018.

²¹ BONNEFOY, Yves. *Poésie et photographie*. Paris: Galilée, 2014, p. 36.

²² *Idem*.

²³ APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone. Alcools, op. cit.*

²⁴ Ver LIGER MARIE, Fabienne. *Le moi et le monde : quête identitaire et esthétique du monde moderne dans l'oeuvre poétique de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars et Vladimir Maïakovski*, 2014, p. 127 e 128. Disponível em <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01207047/document>>. Acesso em 13 ago. 2018.

²⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *La chanson du mal-aimé. Alcools, op. cit.*

²⁶ ANTELO, Raúl. O ponto de vista subjectile. *Travessia: Revista de Literatura*, n. 33, Florianópolis, 1996, p. 88.

²⁷ BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1966, p. 26.

²⁹ JACOB, Max *apud* PLEYNET, Marcelin. Apollinaire illégitime. In: *Comme la poésie la peinture*. Saint-Loup-de-Naud: Éditions du Sandre/Éditions Marciana, 2010, p. 10. Disponível em <http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/Apollinaire_illegitime.pdf>. Acesso em 11 ago.2018.

vista passado, presente e futuro”, de arrematar uma “unidade essencial capaz de provocar o êxtase”, como preconiza o teórico das artes visuais.²⁰

Apollinaire é filho de uma época em que a eletricidade se torna “matéria moderna, depurada de todo mito”.²¹ O crepitar da mecha de gás de outrora “animava as sombras”, mesclava de inquietude o conhecido; mas também “estendia para o fora os mitos pelos quais se reforçavam as convicções, as crenças”.²² Com a iluminação elétrica, o alhures se faz o outro do aqui, “nos cerca de nada”, e torna a cidade “sugestão de exterioridade, de matéria nua, de acaso”. Donde a constância com que os versos apollinairianas jogam com o movimentar contrastado de luz e sombra. “Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie”²³ : a imagem retoma o papel da luz; a luz que vem se combinar com o fundo faz-se símbolo de uma existência insistente em seu tom bariolado que o poeta procura estimar.²⁴ A percepção intensificada pela iluminação artificial produz suas particulares fantasmagorias. “Au tournant d’une rue brûlant/De tous les feux de ses façades/Plaies du brouillard sanguinolent/Où se lamentaient les façades”.²⁵ É possível mesmo assumir que “o poder da experiência moderna se completa ao deparar-se com um sujeito esvaído identificado com o nada. Superação da metafísica e desbordamento interpretativo simulam assim marchar *pari passu*”.²⁶ De fato, no esvaziamento dos signos e emblemas de uma concepção de conjunto do mundo, pode-se dizer que “o ambiente humano se tornou anônimo, neutro, tristemente desconhecido”.²⁷ Ao transbordamento de sentidos da trama de símbolos dos pórticos das igrejas sucede uma onipresente “declaração de não-ser”, e a aspirada aptidão a escutá-la, apanágio do poeta. A Paris de Apollinaire é já matéria para a *memorabilia* fotográfica, “complemento das próximas insinuações da placa fotográfica”, o que a iluminação elétrica não faz senão confirmar, “tornando-as [essas insinuações] mais imediatamente perceptíveis”. Assim, por entre as diversidades do mundo moderno, o poeta avança uma composição por vezes cintilante: “Du rouge au vert tout le jaune se meurt/ [...] La fenêtre s’ouvre comme une Orange/Le beau fruit de la lumière”.²⁸ Apollinaire procura pelos matizes de si mesmo na homotopia de luz que doravante se impõe.

Seria possível, então, ver em Apollinaire aquela “intensificação da vida nervosa” que resulta da mudança rápida e ininterrupta de estímulos interiores e exteriores gerados pelo ambiente urbano de que fala Georg Simmel em seu ensaio fundador de 1903 intitulado “As grandes cidades e a vida do espírito”? Procura, como o homem das multidões de Edgar Allan Poe, comentado por Baudelaire, “onde fervilha vivamente a matéria humana”, nessa paradoxal consonância entre o transitório e o imutável? Seja como for, Max Jacob descreve sua dinâmica particular: “eterna ronda [...] de uma calçada a outra, em todos os quarteirões de Paris, a todas as horas. Volteava, rodava, olhava, ria, revelava os detalhes dos séculos passados, os bolsos repletos de papéis que lhe inflavam as ancas, ria ainda, se espantava”.²⁹ Agarrar-se à agitação pública é dar mostra de sensibilidade à potência de estranhamento do cotidiano, que reside exatamente em seu estado de eminente obsolescência e desaparecimento. Donde o paradoxo de “Zone”: o poema que reflete a sensibilidade aos novos tempos se inicia sob os auspícios de um fim (“A la fin tu es las de ce monde ancien”), para imediatamente prosseguir com o sentimento de usura dos próprios signos de modernidade e da vacuidade de todo empenho em demover o passado: “Ici même les automobiles on t’air d’être anciennes/La religion seule

est restée toute neuve la religion/Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation". Por vezes, o tom blasfematório denuncia o impulso em marcar de melancólica ironia a apreciação do moderno: "C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs/Il détient le record du monde pour la hauteur".³⁰ Não surpreende que o poeta, que em seu caminhar dá-se um mostruário do mundo, termine por evocar o paradoxo da escritura poética: um movimento imóvel, suspenso, ainda que no ritmo perpétuo da criação. "Nous marchons nous marchons d'un immobile pas", escreve nos *Poèmes à Lou*.

Sedução mortífera das vitrines

Janelas sobre o mundo, as vitrines são para Apollinaire metonímias do moderno – como o foram para Balzac, que exaltava em 1830 "o grande poema da vitrine [que] canta suas estrofes coloridas desde a Madeleine até a porta Saint-Denis".³¹ Mas a janela não vale tanto pela transparência quanto pela concentração luminosa que propõe. O ofuscamento parece cristalizar "em sua pátina enrijecida toda a inquietante e vaga espessura outrora dispersa no tecido concreto da sombra".³² No conto "Le départ de l'ombre" (1911), da coletânea *Le poète assassiné* – uma transposição fantástico e mítica do destino imaginário do autor, entre o vivido e o sonhado –, a vitrine reverbera fatais emanações. Um casal se detém diante de uma loja de antiguidades na qual se expõem "mercadorias provenientes do serviço de penhoras": objetos de disparatadas origens, quinquilharias de toda ordem formam ali "um lamentável manual de história civil". Jóias, roupas, quadros, bronzes, bibelôs, livros, "o mundo inteiro e todas as épocas" se misturam "como os mortos no cemitério".³³ Um renovado estatuto dos objetos parece então se ilustrar, afeito aos mostruários da moderna metrópole, como fósseis inéditos de uma mistura, desordem ou indistinção, como detalhes por vezes ínfimos do infernal fluxo de uma grande cidade. De certo modo, diga-se ainda, o poeta é sensível aos marcadores dos momentos "depressivos" do objeto moderno, como assinalaria dentro em pouco Walter Benjamin.

Não é por acaso que no conto de Apollinaire venha-se acrescentar às seduções da mercadoria um sentimento de inquietante estranheza e, sobretudo, de suspeita: o episódio de deslumbre diante de uma vitrine teria algo a ver com uma poética do declínio (ou mesmo do destino fatal) – o que se dispersa e/ou se deposita alimenta continuamente a imaginação do poeta. "Le départ de l'ombre" é marcado pelo prenúncio misterioso da morte da personagem feminina. O bricabraque de vitrine é mesmo porta de entrada para um mundo de sortilégios, por conta do proprietário judeu da loja que no passado "examinava as sombras", nelas previa o destino, "ao sol do sabbat". Um judeu errante, com a lembrança de ter um dia se tornado "o próprio acaso", inicia o jovem casal aos sortilégios hebraicos. Por fim, o narrador constata, não sem "um prazer singularmente atroz", que Louise, companheira de um amor já findo, não mais se fazia acompanhar de sua sombra. Iniciada nos jogos sedutores dos brilharecos de vitrine, a cena aponta para seu alegórico desenlace fatal. Contada na primeira pessoa, a narrativa mostra-se a confissão um tanto obsessional de uma voz tenebroso – suas lembranças lhe vêm como "moscas [que] pousam sobre a face ou sobre as mãos" (de um cadáver, entende-se) –, voz que usufrui de sua secreta inclinação a apreciar "a morte de uma bela mulher" – "Aujourd'hui

³⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone. Alcools*, op. cit.

³¹ BALZAC, Honoré de *apud* HAZAN, Eric, op. cit., p. 366.

³² LIGER MARIE, Fabienne, op. cit., p. 244.

³³ APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques complètes: tome I*, op. cit., p. 336.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 335.

³⁵ *Idem*. O motivo já estava presente no conto de 1902 “L’obituaire”, inspirado em uma visita ao cemitério de Munique: “un cimetière presque désert / les morts grimaçaient dans leur cellule vitrée / un visiteur seul qui claquai[t] des dents [...]». Os mortos serão resgatados à vida por um “anjo em diamante”, dando início a alegre passeio das sombras na companhia do narrador, que retira por fim a moralidade, ligada às formas alegóricas com que Apollinaire investe suas memórias: “y a-t-il rien qui vous élève comme d’avoir aimé un mort ou une morte? On devient si pur qu’on en arrive dans les glaciers de la mémoire à se confondre avec le souvenir. On est fortifié pour la vie et l’on n’a plus besoin de personne”. A poesia, em seu viés de exorcização dos desencantos (amorosos), procura reter o passado. A geleira, o diamante, a célula vítrea, o que se apresenta translúcido e resistente presta-se, pois, a figurar um quimérico intemporal, “o tempo que se cristaliza no seio do transitório”. ONDO, Marina. *La peinture dans la poésie du XXe siècle*: tome 1. Paris: Éditions Connaissances et Savoirs, 2014, p. 66. Disponível em <<https://livreonline.net/fr/209501-la-peinture-dans-la-po%C3%A9sie-du-xxe-si%C3%A8cle>>. Acesso em 1 ago. 2018.

³⁶ Ver LIGER MARIE, Fabienne, *op. cit.*, p. 154.

³⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *La maison des morts*. *Alcools*, *op. cit.*

³⁸ MAULPOIX, Jean-Michel *apud* LIGER MARIE, Fabienne, *op. cit.*, p. 241.

³⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *Les fiançailles*. *Alcools*, *op. cit.*

tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées”, lê-se, ao final de “Zone”–, a pressentir “o cadáver de uma jovem quando se passa diante de uma morgue com porta ornada de pinturas brancas”.³⁴ Assim procedem, na narrativa esotérica de Apollinaire, as transferências entre a loja e a morgue, entre o desejo e a perda.

Um olhar crepuscular, no começo do poema “La maison des morts”, depara-se com a exposição através de uma vitrine dos corpos de recém-falecidos “à espera da sepultura”. O poeta não reprime aqui a analogia com as mercadorias expostas nas butiques da moda. Os ancestrais lugares dos signos e emblemas cedem espaço doravante aos renovados locais de exposição. O efêmero dos novos costumes não prescinde do reconhecimento público a qualquer preço. “A l’intérieur de ses vitrines/Pareilles à celles des boutiques de modes/Au lieu de sourire debout/Les mannequins grimaçaient pour l’éternité”.³⁵ A comparação mostra um olhar de apreço pela fabulação, pelo resgate que o maravilhoso pode propor. Ao enquadrar uma visão fantasmagórica que aproxima mortos e vivos, a vitrine é abertura metonímica ao mundo e suas alteridades; ela transparece, ainda, o desejo de materializar alguma forma de sublimação do tempo presente.³⁶ Assim, convidadas pelo poeta a deixar seu mórbido mostruário no cemitério, os mortos passam a integrar “de braços dados” alegre cortejo: “Nous traversâmes la ville/ Et rencontrions souvent/ Des parents des amis qui se joignaient/ À la petite troupe des morts récents/ Tous étaient si gais/ Si charmants si bien portants/ Que bien malin que aurait pu/ Distinguer les morts des vivants”.³⁷

A vitrine significa a um tempo o insaciável sonho de transparência do lirismo, sua aspiração a certa transcendência e seu face a face com o inefável. À semelhança da janela, em sua transitividade, “ela figura o trabalho de cristalização da escritura”.³⁸ Ambiguidade última de uma consciência poética que une apoteose modernista do poeta e sua relativização: “Mais nos pieds ne se détachent qu’en vain du sol qui contient les morts”, retém Apollinaire, em seu *Les peintres cubistes*, como um recalque da tensão entre tradição e modernidade. O olhar do poeta, como aquele do teórico das artes visuais, permanece atrelado à história, às formas fugidias de seu passado; o olhar em *Alcools* não deixa de ser, afinal, reminiscente: “j’ai eu le courage d’être arriéré/ les cadavres de mes jours marquent ma route et je les pleure/ [...] Et les roses de l’électricité s’ouvrent encore/ Dans le jardin de ma mémoire”, assinala Apollinaire em “Les fiançailles”.³⁹

A poética apollinairiana assume que o espaço urbano moderno, em seu expurgo do antigo, fornece ao imaginário matéria renovada para uma transfiguração poética. As imagens, ali, empreendem uma visão agônica dessa virada dos tempos. O poeta escreve comumente na familiaridade das técnicas. Alguns versos de “La maison des morts” fazem mesmo pensar como a celeridade da memória vai *paripassu* com a dinâmica das impressões visuais: “Rapide comme une mémoire/Les yeux se rallumèrent /De cellule vitrée en cellule vitrée”. Em seguida se lê: “Le ciel se peupla d’une apocalypse/ Vivace/ Et la terre plate à l’infini/ Comme avant Galilée/ Se couvrit de mille mythologues immobiles”. Uma vivacidade apocalíptica resgata do outrora figuras, lendas, mitologias, com que despertar os mortos. A cidade nunca deixa de ser universo mítico, palco de narrativas nas quais aparecem e desaparecem corpos, gestos, sentimentos, nas quais se joga a sorte frente à morte.

Inventários e bricabraques do efêmero

Um conjunto heteróclito de artigos, de objetos perdidos na memória e de outros achados nas reminiscências; uma enumeração caótica, por vezes paratática, determina um modo de reconstruir e de proferir a experiência fatal da modernidade. O bazar de “Le départ de l’ombre” remete, inevitavelmente, àquele outro a que nos convida Balzac em *A pele de onagro*. A modernidade se define por um “sensível heterogêneo”, para usar da expressão de Jacques Rancière⁴⁰, a partir do qual retraçar os esquemas da nova arte de modo a construir “um poema interminável”. A perspectiva do heteróclito, diga-se, não é raro na obra de Apollinaire. Testemunham seu gosto particular pelo ecletismo e pela alteridade as célebres fotografias de seu apartamento do Boulevard Saint Michel, *cafarnaum* no qual se misturam pinturas de vanguarda, fetiches africanos, marionetes, *objets trouvés* de toda natureza. Assim, seus textos por vezes evocam objetos fragmentários, detritos, restos abandonados, comumente de pouco valor. A cada vez, esses objetos se veem reunidos segundo uma associação inquietante, a favor de um tom fantástico da narrativa (o reconhecido gosto do poeta pelas histórias extraordinárias; pela poética da “surpresa” que está no cerne mesmo do “espírito novo”), ou então por simples gosto da incongruência e de bizarrices de toda ordem. A enumeração seria fastidiosa: dos “materiais disparatados” dos artistas negros em *La vie anecdotique* aos punhados de ervas, os dentes de suínos e os pedaços de ferragens em “Mélanophilie”, passando pelas inúmeras referências ao mundo industrial das máquinas e objetos comerciais em *Alcools*.

Em *Le poète assassiné*, um capítulo intitulado “Mode” fornece o inventário de uma estética da vida citadina em que se conjugam o “bizarro”, o “fantasioso” e o “heteróclito”, três elementos-chave da estética apollinairiana.⁴¹ Enumera-se ali uma série de elementos do vestuário (pelerines, chapéus, botas, luvas), ornados dos mais inverossímeis materiais: pedaços de cortiça, papéis envelhecidos, espinhas de peixe, conchas, pequenos espelhos, cascas de nozes, grãos de café etc. A inovação se faz ousada, pois que se fabricam “sapatos em vidro de Veneza e chapéus em cristal de Baccarat” em lugar dos usuais tecidos e couros. É possível reconhecer nessa voracidade da moda algo da perspectiva da arte plástica contemporânea a Apollinaire que se serve dos materiais provenientes de outros domínios ou desprovidos *a priori* de valor estético de modo a ampliar os recursos de sua poética.⁴²

O léxico proveniente de uma vida citadina enriquecida em suas excentricidades marca doravante um esforço de poetização do ordinário, do insignificante, mesmo do vulgar. Uma poética considerada a partir dos objetos da nova cultura material (usinas, linhas elétricas, trens, estações), que ela faz entrar na esfera da combinação artística, talvez ajude a entender a célebre crítica de Georges Duhamel (em *Mercure de France*, n. 384, 15 jun. 1913) quando da publicação de *Alcools*, em abril de 1913: “veio desaguar nessa pocilga uma multidão de objetos heteróclitos, alguns de valor, mas nenhum produto da indústria do próprio mercador. Esta é uma das características da feirante de velharias: ela revende, não fabrica”.⁴³

Uma cultura do heteróclito prescinde das regras do bom gosto, ou das hierarquias da estética. “É possível partir de um fato cotidiano: um lenço que cai pode ser para o poeta uma alavanca com a qual ele erguerá um universo”.⁴⁴ A passagem, em *L’esprit nouveau et les poètes*, permite

⁴⁰ Ver RANCIÈRE, Jacques. *A revolução estética e seus resultados*. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em <<http://www.revolucoes.org.br>>. Acesso em 30 jul. 2018.

⁴¹ Ver LEE, Yi-Pei. *La poétique du “bizarre” et de “la surprise” dans la prose d’imagination de Guillaume Apollinaire*. Thèse (Doctorat en Littérature et Civilisation Françaises) – Université Sorbonne Paris Cité, Paris, 2016, p. 324. Disponível em <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01539432/document>>. Acesso em 10 ago. 2018.

⁴² Ver *idem*.

⁴³ DUHAMEL, Georges *apud* DÉCAUDIN, Michel. *Apollinaire*. Paris: Le Livre de Poche, Coll. Inédit: Littérature, 2002, p. 103.

⁴⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. *Le flâneur des deux rives*. Paris: Éditions de la Sirène, 1918.

⁴⁵ MAULPOIX, Jean-Michel. Apollinaire en Arlequin. Observations sur le lyrisme de Guillaume Apollinaire dans *Alcools. Fabula / Les colloques*. Disponível em <<http://recherche.fabula.org/colloques/document1688.php>>. Acesso em 5 e 6 ago.2018.

⁴⁶ MAULPOIX, Jean-Michel, *op. cit.*

⁴⁷ Cf. APOLLINAIRE, Guillaume. *Saltimbanquese crépuscule. Alcools, op. cit.*

⁴⁸ BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. Points, 1972, p. 39.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

lembrar como em Apollinaire o lirismo permanece “uma questão de elevação e de queda”.⁴⁵ O termo “lirismo”, sabe-se, é impregnado dos sentimentos de exaltação, de entusiasmo, de paixão; modernamente, ele conserva por vezes o sentido pejorativo do que é excessivo. Contudo, no lirismo de Apollinaire uma disposição de espírito renovada se desenha pela desdramatização corrente entre o alto e o baixo, o *spleen* e o ideal. O poeta aspira ao enlevo, mas não teme a queda, fatalidade de uma modernidade imersa no circunstancial. Donde a exaltação que se perfila ao longo de alguns poemas a todo um heteróclito/heterogêneo advindo do baixo, do ordinário: cartazes publicitários, placas de rua, bicos de gás ou os gastos edredons dos emigrantes. Intersticial, o eu lírico “empresta voz ao que não a tem (as coisas mudas) ou ao que é impossível, fora de alcance, estrangulado (o desejo, a aspiração) ou evanescente como as sombras remontando do passado”.⁴⁶ Ele lhes moderniza as vestes, ainda que seja para ornar os novos alteregos do poeta: errantes e oniristas de todo gênero, ciganos, boêmios, saltimbancos vindos do teatro de feira, ou mesmo o Arlequin da *comedia dell'arte*.⁴⁷

A multiplicação das facetas de si, por força desse nomadismo poético e sentimental sensível ao efêmero, trai um sentido agudo da descontinuidade. “Exaltar a vida sob qualquer forma que ela se apresente”: a proposição programática que caracteriza o “espírito novo” desdobra-se a partir da apreciação do cubismo (“físico” e “órfico”), ocupado em desconstruir os objetos em variados fragmentos, em inundá-los de tempos sucessivos. Mas a descontinuidade constitui, igualmente, marca composicional: versos de rítmica quebrada, afeitos a contrastes e rupturas sintáticas, os *calembours*, as associações inesperadas, visam alimentar a surpresa moderna, retém de certo modo um caminhar que se quer disfuncional, vagabundo.

Barthes fornece a justa medida do estatuto que o objeto assume nesse universo da descontinuidade: “no momento mesmo em que a retração das funções faz a noite sobre os nexos do mundo, o objeto assume no discurso um lugar de concessão: a poesia moderna é uma poesia objetiva”.⁴⁸ Se a natureza se torna “um descontínuo de objetos solitários e terríveis”, é porque nada mais lhes garante “um sentido privilegiado, um emprego ou um serviço, ninguém lhes impõe uma hierarquia, ninguém os reduz à significação de um comportamento mental ou de uma intenção”.⁴⁹ Se Apollinaire é justo representante do que Barthes diz ser o “esfacelamento da palavra poética”, é porque em sua poesia o objeto de algum modo se absolutiza em suas venalidades, torna-se “uma sucessão de verticalidades”, manifesta-se “pleno de todos os seus possíveis”. Conclui Barthes: “ele não pode senão balizar um mundo não preenchido, por isso mesmo terrível”.⁵⁰

O nascimento é um acaso, mas a morte que faz da reunião de heteróclitos uma totalidade momentânea reduz ou anula esse acaso, e o transforma em destino. Os destinos em “La chanson du mal-aimé” permanecem impenetráveis, por força dos “demônios do acaso”, cuja música “faz dançar nossa raça humana”, na descida de costas aos Infernos, condição que de certo modo antecipa aquela do *Angelus novus* que Paul Klee pintaria em 1920 e que se tornaria posteriormente o anjo da história de Benjamin Seja como for, uma poética do acaso persegue caligrafias de objetos cuja errância de algum modo se deposita, permitindo inesgotável leitura. Assim, o investimento nos bricabraques poéticos – as enumerações paratáticas de objetos se oferecendo às mais diversas associações de ideias; sem falar do caráter

acumulativo do lirismo novo que procede por justaposição e composição—, procedimento que Apollinaire partilha com Blaise Cendrars dentre outros, é prova de um crescente gosto pela disjunção dos elementos formais, por uma dispersão sintáctica que permite romper com a comunicação clássica em favor de uma aposta na aproximação entre realidades distantes.⁵¹

A propósito, talvez se possa falar de um processo de eclosão de um mundo sensível no qual, e para o qual, no que diz respeito à arte, o conceito de meio (*milieu*) substitui o de *medium*. Assim, um caligrama de Apollinaire, à semelhança das solarizações de Man Ray ou das fantasias noturnas de Brassai, é arte de um renovado mundo sensível no qual, comenta Rancière, “luz e movimento são ambas direta e simultaneamente experimentadas e experimentadoras: um mundo de interstícios e velocidades onde a matéria é espiritualizada numa força luminosa e condutora e onde pensamento e sonho têm a mesma solidez”.⁵² O que nos leva ao encontro dessa ideia de arte e de mundo ligada ao regime *milieu*, prossegue Rancière, é a intenção, moderna por excelência, de formar, no coração mesmo desse “sensório global chamado ser de massa, o sensório particular do homem de massa capaz de ler os sinais sociais e apropriar a produção em massa para si próprio”, como o faz Apollinaire em face dos prospectos, catálogos, cartazes “que cantam alto”⁵³ no cotidiano de uma Paris que se moderniza.

A arte seria uma inscrição mnemônica que, ao transpor o vivido para o âmbito do jogo de apresentação, tenta dominar o passado. Dessa forma, bem o sabe um moderno como Apollinaire, as narrativas se transformam também em receptáculos que transportam diferentes momentos, que aportam e penetram em outros presentes e que, nesse empenho, os ressignificam. Toda arte é, pois, arte da memória e da recordação. Tal é o caso de *Le flâneur des deux rives*, inteiramente consagrado a lembranças parisienses, como uma resistência ao fluxo do tempo, resistência que a consciência da saúde precária intensifica. “A salvaguarda literária de paisagens efêmeras [como bem observa Peter Read] nem por isso anula uma tristeza, ainda que lírica, diante da mortalidade e usura do tempo”.⁵⁴

As errâncias pelo tecido urbano permitem atos de indulgência no recolhimento de todo um mostruário do caos residual, que Benjamin dirá, um pouco mais tarde, possibilitar uma completa arqueologia da cidade humana. De fato, não deixa de haverem Apollinaire um pouco da disposição do *lumpensammler* da grande metrópole; conseqüentemente, a exuberância do mundo apreendida doravante do ponto de vista do baixo, dos refugos da história. Alguém já disse, a propósito das crônicas do poeta em torno das enchentes de Paris em 1908, que a modernidade se inicia pela (auto)destruição. Assim, a embriaguez de *Alcools*, pode-se estimar, é a um tempo moderna e decadente.⁵⁵ Não surpreendente, pois, o renascer dos misticismos (das mitologias revisitadas) em uma ordem discursiva que a princípio oferece as garantias da razão experimental. Contrariamente a seus escritos de arte, em sua lírica Apollinaire não enuncia um diagnóstico sobre os destinos da arte moderna, mas designa o *milieu*, por assim dizer, de toda sensibilidade atualizada junto ao conhecimento do mundo na perspectiva do que neste declina ou se transfigura. Talvez a modernidade não se deixe equacionar tanto por afirmações beatas das grandezas da eletricidade ou da velocidade quanto pelos signos que restam por ser decifrados nos “fósseis das revoluções passadas ou nos hieróglifos bárbaros da novidade industrial”.⁵⁶

⁵¹ Ver WEISGERBER, Jean (org.). *Les avant gardes littéraires au XXème siècle*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, p. 804.

⁵² RANCIÈRE, Jacques. O que “*médium*” pode querer dizer: o exemplo da fotografia. *ARTisON*, n. 4, 2016, p. 34. Disponível em <<http://artison.lettras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/101>>. Acesso em 27 jul. 2018.

⁵³ APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone. Alcools*, op. cit.

⁵⁴ READ, Peter. Améthyste et labyrinthe architectures parisiennes dans l’oeuvre de Guillaume Apollinaire. *Cahiers de l’AIEF*, n. 42, 1990, p. 96 e 97. Disponível em <https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1990_num_42_1_1730>. Acesso em 26 jul. 2018.

⁵⁵ Cf. FAUDEMAY, Alain. La brisure et l’écoulement: plaisirs de la douleur dans l’écriture d’Apollinaire. In: BIONDI, Carminella et al (orgs.). *La quête du bonheur et l’expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*. Genebra: Droz, 1995, p. 335. Disponível em <<https://www.droz.org/france/fr/1762-9782600001090.html>>. Acesso em 15 ago. 2018.

⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques. Le poète du monde nouveau. In: *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Galilée, 2011, p. 87.

Fantasmagorias

Apollinaire é frequentador assíduo dos lugares de produção de arte. Ali descortina uma mescla de ignóbil e de maravilhoso que lhe nutre o imaginário. No conto “La serviette des poètes”, um pintor “colocado no limite da vida, nos confins da arte”, leva uma vida de notívago doméstico com sua companheira em um humilde ateliê. Em tempos distintos, quatro poetas são convidados à sua mesa, sem nunca se encontrarem. A cada visita, fazem uso do mesmo guardanapo. Restos então se acumulam ali. Pouco a pouco, a sujeira se coagula no tecido: manchas de ovo, um rastro escuro de espinafre, marcas de lábios vinosos, uma espinha de peixe, um grão de arroz ressequido, cinzas de tabaco. Um dos convivas, estando tuberculoso, o guardanapo infame pouco a pouco transmite seu mal aos demais poetas. Um a um, estes adoecem. Um a um, falecem. Após as mortes sucessivas dos quatro amigos, o pintor e sua companheira descobrem que os rostos dos poetas defuntos começam a se delinear nos quatro cantos do guardanapo. Eles ali compõem uma espécie de lençol de Verônica, trama sobre a qual se depositam os traços daqueles que convidavam a “fugir aos limites da arte, nos confins da vida”. Um milagre assim se produz em um local de profanas libações, longe da austeridade dos lugares de devoção religiosa. Uma sinalética sagrada se reproduz em lugar inesperado, sob um teto coberto de “percevejos a guisa de estrelas”.⁵⁷ Ainda que infecto, o ateliê de Justin Prérogue não deixa de ser um lugar de peregrinação dos espíritos, templo divino das trocas e criações artísticas e literárias. Ali, os “quatro poetas incomparáveis” se prestam à mesma precariedade dos meios; seus poemas, contudo, mostram-se invariavelmente “admiráveis”. O tecido estranhamente maculado constitui, pois, inesperado emblema de uma poética que mescla o sórdido e o maravilhoso. Deposição dos vestígios do passado, transposição como que aquiropoiético dos traços de figuras mortas, vocação memorialista de uma poética sobre fundo de fantasmagórico alegorismo.

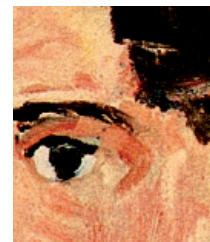
Não se poderia pensar que com as sombras principiam os problemas para o espírito? Enxergá-las à plena luz do dia força a considerar os sortilégios da visão, seus modos de manipulação do espectador. Frequentá-las na obscuridade da noite implica fazer a parte das reverberações de lembranças, o balanço entre invenção e alucinação, a estimativa do poder das sobrevivências. Em Apollinaire, as sombras propiciam o aparecimento de uma espectralidade de vida própria. O conto “La promenade de l’ombre” (1918) joga sutilmente com a dissociação do corpo e de sua sombra. Apesar da morte física (o desaparecimento do corpo), a sombra de um militar permanece viva, flanando pelas ruas. O narrador, seguindo os passos dessa misteriosa aparição, “mancha viva e sutil”, medita sobre o sentido da morte. O espectro errante (que procura por sua noiva, a quem, por fim, oferece terno beijo de adeus) faz pensar num mundo povoado de formas efêmeras ou inconsistentes, propício a encontros exaltantes. O conto, a caráter fabular, termina por uma espécie de “moralidade”, raro momento positivo no tenebrismo apollinairiano: vã é a morte, mera atenuação da presença; ela não tem menos realidade que “a sombra interior da qual podemos seguir os contornos projetados sobre a memória e cuja sutileza azulada esposa a lembrança”.⁵⁸

A imagem fugaz da sombra, anamorfose implacável da silhueta humana, talvez seja um dos motivos mais recorrentes de uma nova sensibilidade às incertezas expressas pela modernidade. A sombra é mesmo



a imagem da labilidade, do indefinível, do fugaz. Privação de luz, ela é ausência por toda parte presente no mundo, um não-ser que por fim conta no visível. E visto a frequência com que aparecem em *Alcools* “sombras vivazes”, sobre fundo de paisagem em trânsito, de uma cidade-instante, por vezes espetáculo acelerado a bordo do trem, vê-se como elas incorporam particular virtude evocatória.

As silhuetas sombreadas sempre foram consideradas capazes de expor a alma, mesmo em seus aspectos ignorados. Razão porque o motivo da sombra indicia, ainda, o tema do duplo, o obsessivo temor da dispersão do eu: sua deambulação invariavelmente equivale a uma decomposição. Ao interrogar a realidade dos corpos, a sombra denuncia a infidelidade das imagens capturadas pelo olhar errante na metrópole. Ganha, porém, contornos fascinantes ao exteriorizar uma inquietação doloroso de si, em meio a um clima de fatal instabilidade.



Caráter fatal das coisas modernas

Observe-se a obra de um artista caro a Apollinaire, Giorgio De Chirico, particularmente empenhado em reativar mitos arcaicos na modernidade. Apollinaire ali reconhece uma arquitetônica de “sensações agudas e modernas”: torres ornadas de relógios, de estátuas, imensas praças desertas, arcadas fantasmagóricas, por vezes um trem surreal no horizonte. São esses marcadores de uma “arte interior cerebral”, analisa Apollinaire, na criação de espaços de um onirismo investigativo. Com o que seduzir o poeta. Mesmo porque “das inquietações que abalam o princípio de identidade, passa-se à consciência do absurdo da realidade; da ‘mirada interior’ que submete a percepção do real à ambivalência do onírico passa-se à representação concreta dos sonhos”.⁵⁹

Em uma pintura como *Still life Turin*, a sombra de uma mão desencarnada pintada sobre um muro denota inquietante indicialidade. O gosto pelo mistério, que o pintor partilha com o poeta, investe ainda o “enigma da fatalidade”, título de uma tela de 1914 na qual uma bizarra luva rosa evoca esotéricos efeitos de formas geométricas. Escreve a seu respeito De Chirico: “os tristes sopros da tarde balouçavam sobre a porta da butique a luva de borracha colorida de terríveis unhas douradas; ela me indicava de seu índice, dirigido para a calçada, os signos impenetráveis de uma nova melancolia”. A propósito dessa luva inquietante Apollinaire registra, na edição de *Paris-Journal* de julho de 1914: “o Sr. Giorgio de Chirico acaba de adquirir uma luva de borracha rosa que é uma das mercadorias mais impressionantes que se encontram à venda”; artefato destinado a tornar “mais comoventes e assustadoras” as obras por vir, deduz o articulista. “Interrogado sobre o pavor que poderia suscitar essa luva”, complementa sarcasticamente Apollinaire, “ele fala prontamente de escovas de dente ainda mais medonhas, inventadas recentemente pela arte dentária, a mais recente e talvez a mais útil de todas as artes”.⁶⁰

Não deixa de haver, aqui, o reconhecimento da utilidade do que se presta a transfigurar sensações inconfessas. Nas pinturas “estranhamente metafísicas” de De Chirico particular topografia alquímica, restos de uma cidade-fantasma ou então “interiores metafísicos” prestam-se a enquadrar mesas que invadem o primeiro plano, aonde vem se depositar toda sorte de objetos de procedência onírica. Assim, a luva de borracha rosa refaz sua aparição no célebre *Le chant de l’amour* ao lado de um busto antigo: uma

⁵⁹ ROBERT MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p.102.

⁶⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. *Articles au Paris-Journal*. Université Paris-Sorbonne/Labex Obvil, 2015. Disponível em <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/apollinaire_paris-journal#apo1914-05-05B>. Acesso em 15 ago. 2018.

⁶¹ André Breton retoma a passagem, ligeiramente modificada, em *Les pas perdus*: “Pour dépendre le caractère fatal des choses modernes, la surprise est le ressort le plus moderne auquel on puisse avoir recours”. O motivo retornaria uma vez mais em *Le surréalisme et la peinture*, mas desta feita referido ao pintor Francis Picabia.

⁶² RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Minuit, 1995, p. 103.

composição de elementos heteróclitos em seu paroxismo. Ao convocar deliberadamente o bricabraque da cultura urbana do início do século XX, ao fornecer-lhe a mesma potencialidade simbólica que aquela dos objetos do nobre gosto, o surrealismo (diga-se, o “espírito novo”) consegue particularizar uma fórmula para o maravilhoso e extrair uma mitologia renovada das banalidades do mundo contemporâneo.

Artefatos industriais enigmáticos alimentaram continuamente o imaginário surrealista. Assim, a máscara de metal descoberta por Breton e Giacometti no mercado das pulgas e fotografada por Man Ray para *L’amour fou*, a máquina de caça-níqueis de Éden Casino dos *Vases communicants* ou, ainda, a luva de bronze de *Nadja*. A luva rosa de De Chirico, presente em *Le chant de l’amour* e em *L’énigme de la fatalité*, inscreve-se assim num inventário de materializações talismáticas da novidade e do absurdo da vida moderna. Vê-se, enfim, o compromisso surrealista com uma mitologia explicitamente moderna, donde se sobressai o acúmulo incongruente de objetos mostrados nas vitrines, como aquela da “Passage de l’Opéra” em *Le paysan de Paris* de Aragon: uma espécie de arqueologia do inconsciente contemporâneo — “o ponto nevrálgico da consciência de uma época”, como assinala Aragon —, e uma implícita rede de alusões poéticas a favor da predileção por decisivas, porque irredutíveis, conexões entre ordens heteróclitas de objetos. O mais significativo é que Apollinaire associe o viés combinatório do estilo de De Chirico com a insígnia mesma do modernismo, qual seja, a capacidade de surpreender: “É ao meio mais moderno, a surpresa, que esse pintor recorre para retratar o caráter fatal das coisas modernas”, escreve em 15 de março de 1914 em *Soirées de Paris*.⁶¹

Por volta de 1914 surge o motivo mais instigante, comum aos dois autores: o manequim sem rosto. O novo personagem povoaria os espaços picturais de De Chirico nos próximos anos. A figura se tornaria emblemática para o surrealismo de Breton, assim como para os neo-Dadaístas. Quanto a Apollinaire, ele lhe inspira uma pantomima intitulada *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?* na qual um flautista sem rosto empreende enigmática perambulação por um antigo quarteirão de Paris. A peça retoma motivo já presente em “Le musicien de Saint-Merry”, poema de extraordinário caráter heteróclito escrito seis meses antes, com seu personagem de um enigmático “homem sem olhos, nariz ou orelhas”. Surgindo no início do poema como figura de esperança, desintegra-se por fim, após promover estranha e espectral procissão – motivo claro em Apollinaire da errância (“Je chante la joie d’errer”) – de “mordonnantes mériennes” (prostitutas que ministram “la petite mort”). Um antropomorfismo assim mortificado, de fundo sexual, de que dão testemunho tantas representações contemporâneas a Apollinaire, nada tem de metafísico. Como lembrará alguns anos mais tarde Ribemont-Dessaignes, relativamente à figura sem rosto de De Chirico, tratar-se-ia, ali, de uma “realidade inegável”, em nada devedora da metafísica, realidade indicativa que seres vivos “parecem ter-se tornado objetos inanimados, mais mortos que os mortos”.⁶²

A insistência das aparições do manequim mutilado nos textos de Apollinaire é, uma vez mais, emblemática do investimento nos reflexos fantasmáticos de si, sobre fundo de uma modernidade que engendra seus artifícios e desvios. Desde “L’émigrant de Landor Road”, de 1904-1905, a figura do manequim de vitrine surgia premonitória de uma partida aventurosa, e infrutífera, para longe da memória de si. Manequins sem cabeça, “desnudos” e “vítimas” funcionam como o bizarro desdobraimento do eu,

reverberando em uma lírica para a qual as errâncias marcam de fatalidade cada dobra da vertigem urbana moderna oferecida ao olhar do poeta.

Artigo recebido em 14 de abril de 2019. Aprovado em 11 de junho de 2019.