

A Pintura na Prosa de Apollinaire: La Femme Assise

Painting in Apollinaire's Prose: La Femme Assise

La Pintura en la Prosa de Apollinaire: La Femme Assise



Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo - SP, Brasil.

E-mail: fogagnoliconrado@gmail.com

Resumo: Neste artigo, trato das relações entre pintura e literatura no romance *La femme assise*, de Guillaume Apollinaire. A hipótese é a de que o texto pode ser relacionado com as artes plásticas sob diversas perspectivas. Desde seu título, o livro evoca a pintura francesa da época; as personagens que figuram no romance são compostas, boa parte delas, com base em artistas da época – e um número considerável deles são os mesmos defendidos por Apollinaire em seus textos de crítica de arte. Para além destas referências, e outras comentadas ao longo do texto, analisa-se também a estrutura de composição do livro a fim de evidenciar o quanto ela deve à pintura do período.

Palavras-chave: Literatura francesa. Guillaume Apollinaire. Diálogo entre as artes.

Abstract: In this article I deal with the relationship between painting and literature in the posthumous novel *La femme assise*, by Guillaume Apollinaire. The hypothesis is that the text can be related to visual arts from different perspectives. Since its title, the book evokes the French painting of the time; the characters that populate the novel are composed, much of them, based on artists of the time - and a considerable number of them are the same defended by Apollinaire in his art criticism texts. In addition to these references, and others commented on throughout the

text, the book's composition structure is also analyzed in order to show how much it owes to the painting of the period.

Keywords: French literature. Guillaume Apollinaire. Dialogue between the arts.

Resumen: En este artículo me ocupo de la relación entre la pintura y la literatura en la novela *La femme assise*, de Guillaume Apollinaire. La hipótesis es que el texto puede relacionarse con las artes plásticas desde diferentes perspectivas. Por su título, el libro evoca la pintura francesa de la época; los personajes que figuran en la novela están compuestos, buena parte de ellos, a partir de artistas de la época, y un número considerable de ellos son los mismos que defiende Apollinaire en sus textos de crítica de arte. Además de estas referencias, y otras comentadas a lo largo del texto, también se analiza la estructura compositiva del libro para mostrar cuánto le debe a la pintura de la época.

Palabras clave: Literatura francesa. Guillaume Apollinaire. Diálogo entre las artes.

Submetido em 04 de março de 2021.

Aceito em 16 de maio de 2021.

Publicado em 14 de fevereiro de 2022.

O romance póstumo de Guillaume Apollinaire, *La Femme Assise*, composto entre os anos de 1911 e 1917 e publicado em 1920, pode ser relacionado com a pintura em diferentes perspectivas. Desde o seu título, que evoca o de muitas pinturas francesas produzidas nos séculos XIX e XX, a obra evidencia relações com as artes tanto externa quanto internamente. Externamente, encontramos nele referências às artes e à vida artística francesas do final do século XIX e do início do século XX: personagens da narrativa, como *Elvire Goulot*, *Nicolas Varinoff* ou *Pablo Canouris*, remetem o leitor para fora do texto em busca de pintores reais nos quais o autor se baseou para compô-las. O bairro parisiense do *Montparnasse*, no qual a narrativa é em parte ambientada, é, no período em que ela transcorre, 1913-1914, o bairro artístico de Paris. São os cafés do Montparnasse os que são frequentados pelos artistas, é no bairro do Montparnasse onde eles se instalam e onde instalam seus ateliers para aí produzir parte de sua obra. Referências diretas a pintores franceses sobreveem em diversas passagens do livro, como as que são feitas a pintores do século XIX: Paul Gavarni, Théodore Géricault, Gustave Courbet, Georges Seurat ou do XX: Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain, Serge Férat, Dunoyer de Segonzac e outros. Internamente, quando analisamos a estrutura do romance nos damos conta de que o princípio que orienta a sua composição pode ser aproximado a um princípio de composição que é colocado em circulação por dois pintores muito próximos de Apollinaire: Picasso e Braque, aos quais ele faz referência em muitos de seus artigos publicados sobre a pintura da época, além de manter com ambos uma interlocução permanente, pessoal e por cartas.

O diálogo entre *La Femme assise* com as artes da época não passa despercebido pela recepção crítica da obra, como demonstram alguns artigos publicados em 1920. A propósito do romance, lemos no *L'Intransigeant* de junho deste ano que Apollinaire “nos pinta (grifo nosso), nos cafés de Montparnasse, herdeiros da boemia de Montmartre, estranhos clientes: o pintor Pablo Canouris, de mãos azul, Nicolas Varinoff, a bela Elvire Goulot, [...] que se pai-

xona por Gavarni¹, e ainda que o autor possui um “um senso apurado do *pittoresco*” [grifo nosso].

No dia 22 do mesmo mês, Harry Morton sugere na coluna “Livres du Jour”, de *L'Ère Nouvelle*, que o livro de Apollinaire, *La Femme assise*, evoca “quadros cubistas”, nos quais o leitor pode ver “um cachimbo sem piteira fumar febrilmente os vários episódios deste livro, devendo ser sustentado por um fragmento de guitarra” e explica que: “É certo que, ao colocar cada um desses objetos em seu lugar, poderemos chegar à *representação normal* [grifo nosso] de um fumante de cachimbo ou da rainha Pomaré”. O autor do texto também chama a atenção para a estrutura da obra – já insinuada na passagem anteriormente citada –: “se algum paciente erudito encontrar, no ano 3.000, os manuscrito de *La Femme assise*, ele se encarregará de recolocar em ordem os diversos episódios deste livro, que suporá terem sido interpostos por capricho de um editor jocoso². Ainda neste mesmo artigo, Morton propõe uma analogia entre o estilo de Apollinaire e o estilo da pintura impressionista: “... os detalhes de *estilo* são de um frescor *impressionista* de deixar enciumado o ‘pintor de mãos azul celeste’, que parece ter vivamente instigado a imaginação de G. Apollinaire” [grifos nossos].

Raymond Lefebvre, articulista do *Le Populaire de Paris*, destaca em seu artigo publicado no dia 23 de junho de 1920 o “diálogo com esse mundo artista no qual vivia Apollinaire³. Com este “mundo artista”, Lefebvre se refere ao ambiente artístico do Montparnasse, o qual ele caracteriza com um “cenáculo rico em gêneros que, no correr dos últimos anos, fez de Paris o palco mais brilhante de uma das mais reluzentes florações da pintura que conhecemos desde o século XIV”. Tal como Morton, Lefebvre também chama

1 LES TREIZE, “La boîte aux Lettres”, *L'Intransigeant*, jeudi, 10 juin 1920. No original: „nous peigne, dans les cafés de Montparnasse, héritiers de la bohème montmartroise, d'étranges clients: le peintre Pablo Canouris aux mains nues [sic], Nicolas Varinoff, la belle Elvire Goulot, [...], s'éprenne de Gavarni” [...] „sens aigu du pittoresque”.

2 MORTON, Harry, “Livres du Jour”, *L'Ère Nouvelle*, 22 juin 1920. No original: „une pipe sans tuyau fumer fiévreusement ordre les divers épisodes de ce livre, lement (sic) devraient la soutenir, par un fragment de guitare [...]”; „Il est certain qu'en remettant à sa place chacun de ces objets, on pourrait aboutir à la représentation normale d'un fumeur de pipe ou de la reine Pomaré”; [...] „si quelque patient érudit retrouve, en l'an 3000, le manuscrit de la Femme assise, il s'ingéniera à remettre en ordre les divers épisodes de ce livre qu'il supposera avoir été interposés à plaisir par un metteur en pages facétieux”; [...] “les détails de style sont d'une fraîcheur impressionniste à rendre jaloux le “peintre aux mains bleu céleste”, qui semble avoir si vivement frappé l'imagination de G. Apollinaire”.

3 LEFEBVRE, Raymond. “La Femme Assise, par Guillaume Apollinaire”, *Le Populaire de Paris*, n° 789, 23 juin 1920. No original: “dialogue de ce monde artiste parmi lequel Apollinaire vivait”. [...] “cénacle riche en génies qui, au cours de ces dernières années, a fait de Paris le foyer le plus brillant d'une des plus brillantes floraisons de peinture qu'on ait connues depuis ce XIV siècle”. [...] “Il y a dans ce récit des histoires sans aucun rapport avec l'histoire centrale”.

a atenção do leitor para a estrutura da obra: “Há nesta narrativa histórias sem qualquer relação com a história central” e, caracterizando de “engenhosa” a composição do livro, afirma ser Apollinaire um autor “cubista”.

Ainda que os articulistas da época da publicação de *La Femme assise* percebam algumas relações entre o romance e a pintura, não se encontra em seus textos grandes destaques sobre o modo como as artes plásticas são nele representadas, como no título, por exemplo, sobre o qual a princípio notam apenas que ele serve para fixar a “psicologia”⁴ da personagem *Elvire Goulot*. Por isso, cabe fazer de início algumas considerações sobre ele.

Em alguns casos é possível dizer que o título que é atribuído a uma obra contém em si algo da própria obra. Ele pode referir algum conteúdo exposto na obra, ele pode aludir a alguma característica da obra, ele pode ser extraído de alguma passagem significativa, ou não, da obra. No caso presente, nos fixemos momentaneamente na primeira hipótese a fim de fazer algumas considerações acerca de sua escolha.

Antes de mais nada, é necessário saber que *La Femme Assise* não foi o primeiro título pensado para o livro, pois encontramos na fortuna crítica do autor indicações das hesitações de Apollinaire acerca de sua escolha. A este exemplo, em um artigo publicado em 1917, André Salmon escreve que Guillaume Apollinaire “terminou *Irène de Montparnasse ou Paris Pendant la guerre*”⁵. No mesmo ano, a *Société littéraire de France* divulga em seu catálogo a próxima obra de Apollinaire que será publicada: “*Les Clowns d’Elvire ou les Caprices de Bellone*”⁶.

À primeira vista, tanto o primeiro quanto o segundo título não parece aludir às artes plásticas que são referidas no romance de Apollinaire. O primeiro, “*Irène de Montparnasse*”, nos faz lembrar quase automaticamente do romance urbano de Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse*, cuja publicação repercutiu no ano de

4 VALMY-BASSE, J. “Guillaume Apollinaire”, “Le Carnet des Arts et des Lettres”, Comoedia, nº 2737, lundi 14 juin 1920.

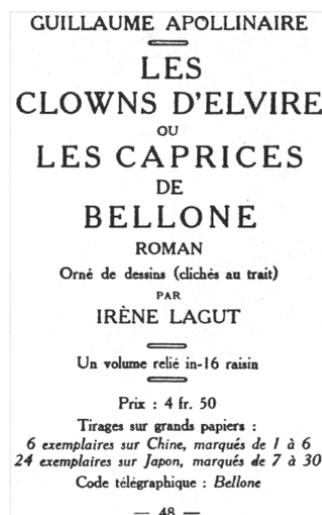
5 Sob o pseudônimo “Le Novateur”, Salmon divulga a informação no *L’Éveil* de 7 de abril de 1917. Cf.: APOLLINAIRE, Guillaume *Œuvres en prose complètes*, T. I - Textes établis, présentes et annotés par Michel Décaudin -. Paris: Gallimard, 1977. p. 1331.

6 Catalogue de la Société Littéraire, 1917.

1901, ou então de uma narrativa sobre a cidade de Paris em um período de guerra. Porém, quando sabemos que o nome “*Irène*” do título é uma referência ao nome da pintora Irène Lagut, as coisas mudam um pouco. Mudam um pouco mais quando sabemos também que Irène Lagut, tal como a protagonista da narrativa *Elvire Goulot*, vinda da Rússia em 1913, se instala no mesmo bairro parisiense do Montparnasse, que nesta época era um bairro muito frequentado pelos artistas que viviam em Paris.

Quanto ao segundo título, ocorre algo de semelhante com o primeiro. O que nele indicaria, num primeiro lançar de olhos, as referências às artes que encontramos no romance? Quem é “*Elvire*” e que “*clowns*” são esses, os referidos na primeira parte do título? As coisas ficam mais claras quando sabemos que “*Elvire*” é a protagonista do romance e que ela é pintora, uma pintora que gosta de pintar “*cavalos*”. Se relacionamos “*Elvire*” à “*Irène*” do primeiro título, e se sabemos que a pintora Irène Lagut tinha certa inclinação por pintar figuras do circo, como era, aliás, comum entre muitos pintores franceses desde Georges Seurat, uma nova possibilidade de relação com as artes plásticas se explicita. Possibilidade que ganha força quando consideramos a informação que se segue ao título da obra divulgada pela *Société Littéraire*, de que o livro será “ornado com desenhos de Irène Lagut”.

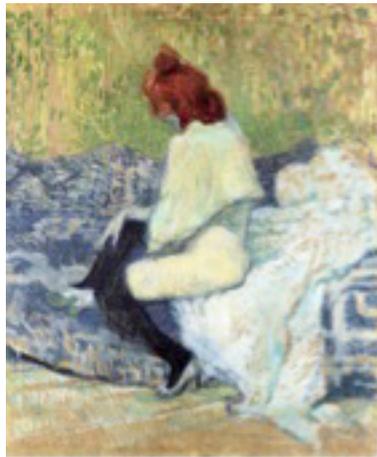
Catálogo da Société Littéraire de France (1917).



Outra indicação que nos é sugerida entre a pintora fictícia e a pintora real é dada pelo próprio nome da protagonista que, se considerado do ponto de vista fonológico, pode ser lido como uma espécie de anagrama imperfeito do nome da pintora real Irène Lagut: o “ire” de *Elvire* é também o “ire” de Irène, e o “Gou” de *Goulot* é também o “gut” de Lagut.

A segunda parte que compõe o título também pouco nos indica, se apreendida de modo imediato, as artes plásticas. Retomando a guerra que compõe parte do primeiro título, aqui ela vem figurada por meio da referência à deusa *Bellone*. Sim, mas e os *caprichos*? Seriam eles atributos desta deusa? Um pouco mais claras ficam as coisas se nos opomos a esta hipótese e se os consideramos tal como o termo é entendido nas artes, da pintura, do desenho e da gravura, como obra de imaginação, de fantasia, em uma palavra, de invenção, tal como *Los Caprichos* da série de gravuras de Francisco de Goya, conhecidas e admiradas por artistas como Matisse ou Picasso, no período em que o romance se passa.

As referências às artes plásticas explicitadas pelo exame dos dois primeiros títulos pensados para a obra ganham outros contornos com a escolha do título definitivo *La Femme assise*. Como já referido, *La Femme assise* aparece textualmente nas últimas passagens do livro, e como considerou um dos críticos que escreveram sobre o livro na época de seu lançamento o termo pode sugerir um traço da “psychologie” da personagem *Elvire Goulot*. *La Femme assise* é, ainda, um termo composto empregado para nomear diversas pinturas de artistas franceses dos séculos XIX e XX, e para nos atermos apenas a pintores que são referidos no romance de Apollinaire, lembremos das telas *La femme assise sur un divan* ou *La femme rousse assise sur un divan*, de Henri de Toulouse-Lautrec; *Femme assise aux jambes croisés* ou *Femme nue assise*, de Pablo Picasso, ou então *Buste de femme assise* de André Derain.



Henri de Toulouse-Lautrec
La femme rousse assise sur un divan
(1897)



Pablo Picasso
La femme nue assise
(1908)

Ao optar pelo título *La femme assise*⁷, mais sugestivo e menos descritivo que os dois comentados anteriormente, Apollinaire abarca uma gama maior de pintores que circulam não só em seu romance, mas também nas páginas que ele publica sobre a pintura da época de preparação do livro, sobretudo a chamada “jeune peinture” francesa, representada, entre outros, pelos referidos Picasso e Derain.

Do título ao texto, as referências às artes plásticas permanecem e já se mostram logo nas primeiras linhas de *La femme assise*, nas quais lemos que a protagonista *Elvire Goulot* “tem um gosto determinado pelos cavalos que ela pinta de uma maneira admirável...”⁸. Sabe-se que a personagem *Elvire Goulot* foi composta a partir da pintora Irène Lagut, mas desta pintora, lamentavelmente, pouco se conhece a obra. Apollinaire mesmo quase nada deixou escrito sobre a pintura de Lagut. No conjunto de seus textos dedicados às artes localiza-se um, que consta do catálogo redigido por ele para a exposição conjunta que Irène Lagut realizou com o pin-

7 Mesmo que se trate de uma publicação póstuma, a última referência que encontramos sobre o título da obra é *La Femme assise*, referência feita por André Salmon no *L'Éveil* de 11 de dezembro de 1917: “Guillaume Apollinaire écrit un roman de mœurs contemporaines: *La Femme Assise*”.

8 APOLLINAIRE, G. *La Femme assise*. *Chronique de France et d'Amérique*. Paris: Gallimard, 1979. p. 9. No original: “a un goût déterminé pour les chevaux qu'elle peint d'une façon remarquable”.

tor Leopold Survage em 1917⁹. Vale destacar que, neste catálogo, mais do que textos sobre a pintura dos dois artistas, figuram alguns dos *calligrammes* do autor, livro que começa a ser divulgado na época da exposição, mas que será publicado apenas em 1918. Destacável ainda é que, antecedendo o texto de apresentação da pintora, figura um *calligramme* que, por coincidência ou não com a passagem inicial do romance, representa um cavalo.



Catálogo da exposição: *Peintures de Léopold Survage. Dessins et Aquarelles d'Irène Lagut. Catalogue avec deux Préfaces de Guillaume Apollinaire. Chez Madame Bongard. Du 21 au 31 Janvier 1917 [p. 3]*

Logo após a página em que figura o *calligramme*, segue o texto de apresentação da pintora:

Irène Lagut, cujas primeiras tentativas artísticas tivemos oportunidade de provar durante os primeiros meses de 1914, num atelier afastado da rua Maison-Dieu, é uma daquelas singulares Satãs da Arte que fez brotar a magnífica incerteza da nossa época. Ela tem um dos dons mais raros da pintura: o das grandes dimensões.

⁹ *Peintures de Léopold Survage. Dessins et Aquarelles d'Irène Lagut. Première Exposition des "Soirées de Paris". Catalogue avec deux Préfaces de Guillaume Apollinaire. Chez Madame Bongard, 5, Rue de Penthièvre. Du 21 au 31 Janvier 1917.*

Nela, se misturam da mais estranha maneira, o talento, o desprezo, a segurança de si mesma e a falta de interesse por todos os dons que lhe foram concedidos, a astúcia, a coqueteria, o esnobismo, a graça, o gosto, a modéstia, a infernal discricção, o desejo de calma e o espírito de revolta (APOLLINAIRE, 1917 - tradução nossa)¹⁰.

Quando confrontamos o *calligramme* e as informações sobre a pintora Irène Lagut impressas no catálogo com a narrativa ficcional, muitas informações coincidem. A referência ao gosto da protagonista *Elvire* por pintar cavalos reaparece páginas após a referida acima, em uma passagem na qual lemos que “Elvire se consolava desenhando [...] cavalos que ela iluminava em seguida para lhe servir de papel de cartas”¹¹. Não se sabe até que ponto esse interesse por pintar cavalos se destaca na obra da pintora Irène Lagut, mas entre os quadros premiados da artista figura um *Arlequin au Cheval*¹², tela de 1928, e em uma das poucas fotografias localizadas de Irène Lagut, a pintora se encontra diante de uma tela em que figura, no canto superior direito, uma cabeça de cavalo.

10 APOLLINAIRE, G. Peintures de Léopold Survage. Dessins et Aquarelles d'Irène Lagut. Première Exposition des “Soirées de Paris”. Catalogue avec deux Préfaces de Guillaume Apollinaire. Chez Madame Bongard, 5, Rue de Penthièvre. Du 21 au 31 Janvier 1917. No texto original: “Irène Lagut, dont nous eûmes l'occasion de goûter les premières tentatives artistiques durant les premiers mois de 1914, dans un atelier retiré de la rue Maison-Dieu, est une de ces singulières Satanes de l'Art qu'a fait jaillir la magnifique incertitude de notre âge. Elle a un des dons les plus rares en peinture: celui de la grand mesure. En elle, se mêlent de la plus bizarre façon le talent, le mépris, la sûreté d'elle-même et la manque d'intérêt pour les dons qui lui ont été départis, la ruse, la coquetterie, le snobisme, la grâce, le goût, la modestie, l'infernale discrétion, le désir de calme et le féérique esprit de révolte”.

11 APOLLINAIRE, G. La Femme assise. Chronique de France et d'Amérique. Paris: Gallimard, 1979. p. 13 No original: “Elvire se consolait en dessinant [...] des chevaux qu'elle enluminaient ensuite et qui lui servaient de papier à lettres...” [tradução nossa].

12 Cf. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Emmanuel Bénézit [Org.]. Vol. 6. Paris: Librairie Grund, 1976.

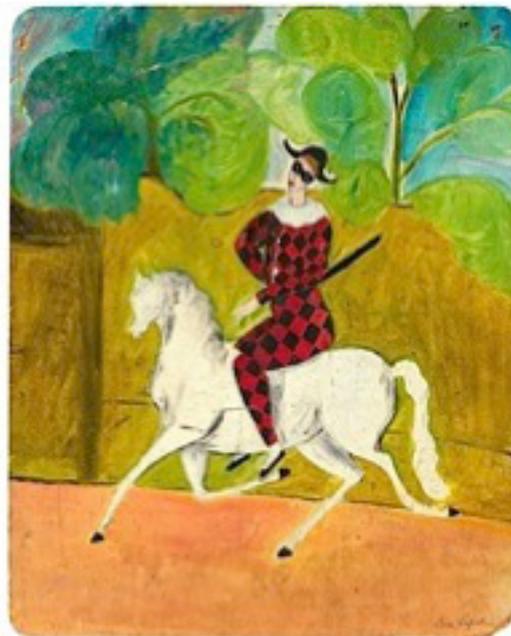


"Mlle. Irène Lagut, peintre à son chevalet"

Photographie de Presse

Agence Meurisse

source: gallicalabs.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France



Irène Lagut
Arlequin au Cheval
(1928)

Tal como Irène Lagut, a personagem *Elvire Goulot* chega a Paris em 1913, vinda de São Petersburgo, onde vivera por cerca de dois anos junto de um príncipe russo de quem fora amante. Tal como Irène Lagut, *Elvire Goulot* se instala no bairro do Montparnasse, que nessa época era o bairro escolhido por muitos artistas para fixarem seus ateliers e residência. Do mesmo modo como Irène Lagut, a personagem *Elvire Goulot* conhece, no mesmo Montparnasse, um "jovem pintor russo" chamado, no livro, *Nicolas Varihoff*. Do mesmo modo como Irène Lagut, *Elvire* se torna em pouco tempo sua amante e com ele passa a viver "em um atelier da rua Maison-Dieu"¹³, ou seja, o mesmo endereço no qual Irène se instala junto do pintor russo Serge Férat – ou Sergueï Nikolaïevitch Jastrebtzov, ou Serge Roudnieff, ou, ainda, Édouard Férat, que é como o pintor assina seus envios para os Salões da época –, de quem se torna amante, e onde começa a fazer suas "primeiras tentativas

13 APOLLINAIRE, G. Op. cit. p. 15.

artísticas”, como afirma Apollinaire no texto para o catálogo da exposição de 1917.

Como Irène Lagut, Serge Férat é um pintor sobre o qual Apollinaire pouco escreve, limitando-se a referi-lo no artigo sobre o *Salon des Indépendants* de 1911, cujos envios são assinados Serge Roudnieff, e de 1914, quando assina suas telas como Édouard Férat. Apesar de pouco escrever sobre o artista, Apollinaire é muito próximo de Férat, como atestam as diversas cartas mantidas entre eles, sobretudo para tratar de questões relativas à revista artística *Les Soirées de Paris*, da qual Férat é um dos financiadores na época em que ela é dirigida por Apollinaire.

Após passar por uma formação inicial na escola de artes de Kiev, Férat se instala em Paris onde começa a frequentar cursos na Académie Julian e, em 1906, a expor em alguns salões parisienses, como o *Salon de la Société des Artistes Français* ou o *Salon des Artistes Indépendants*. Na correspondência mantida entre os dois amigos não há muitas referências sobre a relação entre Férat e Lagut, ainda que ela seja citada em diversas cartas. Mas, se nada encontramos sobre o relacionamento entre o pintor e a pintora, nestas cartas podemos ler com proveito algumas informações sobre o trabalho conjunto de Apollinaire e Férat, não só no direcionamento da revista, *Les Soirées de Paris*, mas também sobre outros projetos que elaboram juntos, como o cenário e os figurinos do “drama surrealista” de Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, que são elaborados por Férat e Irène sob a orientação de Apollinaire.

Essas são as primeiras referências às artes plásticas que encontramos na leitura de *La Femme assise*, mas elas não são as únicas. O entrelaçamento entre ficção e dados da experiência do autor com as artes não se restringe apenas à composição das personagens e, na medida em que avançamos a leitura, nos deparamos com outros modos por meio dos quais a elaboração ficcional se alimenta da experiência de Apollinaire como crítico de arte, como no trecho em que ele se refere ao desenhista e gravador Paul Gavarni.

O trecho é destacável não apenas por explicitar a presença de um dado estranho à ficção – o de um artista real inserido em um

texto ficcional –, pois o que ele também revela é o emprego de um procedimento próprio da escrita de Apollinaire que pode ser comparado ao da pintura de seus contemporâneos, especificamente ao da pintura que Pablo Picasso e Georges Braque praticavam nos anos de 1912. Sabendo-se que o trecho em questão é uma *colagem*, um recorte de jornal de um trecho do texto que Apollinaire publica na coluna *La Vie Anecdotique* do *Mercure de France*¹⁴ em 1914, podemos propor uma aproximação entre o procedimento plástico dos pintores e o procedimento de escrita do autor.

É preciso destacar que Apollinaire acompanha Pablo Picasso e Georges Braque na elaboração de suas “collages” e de seus “papiers collés” realizados no período aludido e é, inclusive, um dos primeiros críticos da época a comentar e a valorizar a novidade do procedimento plástico dos dois artistas. Lembremos também que são eles dois dos principais pintores cujos trabalhos Apollinaire defende em seus textos de crítica de arte, e não se deve esquecer que no texto que Apollinaire publica sobre a moderna pintura francesa na revista alemã *Der Sturm*¹⁵, em 1913, ele destaca justamente a técnica inventada, segundo John Golding¹⁶, por Picasso e Braque:

Picasso e Braque introduziram em suas obras letreiros e outras inscrições nas suas obras de arte, pois na vida moderna a inscrição, os letreiros, a publicidade, desempenham um papel artístico muito importante e porque se adaptam a este fim. Picasso às vezes desistia de cores comuns para compor pinturas em relevo, papelão ou pinturas de papel colado, ele seguia então uma inspiração plástica e esses materiais estranhos, brutos e desparatados tornavam-se nobres porque o artista lhes insuflava a sua personalidade ao mesmo tempo rude e delicada (APOLLINAIRE, 1960, p. 354 - tradução nossa)¹⁷.

14 Esses textos de Apollinaire publicados entre 1911 e 1918 no *Mercure de France*, foram reunidos em volume. Aqui foi consultada a edição de 1926. APOLLINAIRE, G. *Anecdotes*, Paris: Librairie Stock, 1926, p. 143.

15 APOLLINAIRE, G. „La Peinture Moderne“, in: *Der Sturm*, février 1913. Reproduzido em *Œuvres en prose complètes*. Tome II, pp. 351-354.

16 GOLDING, John. *Le Cubisme*. Paris: Éditions René Julliard, 1965, pp.181-182.

17 APOLLINAIRE, G. *Chroniques d'Art*. Paris: Gallimard, 1960 p. 354. No original: “Picasso et Braque introduisaient dans leurs œuvres d'art des lettres d'enseignes et d'autres inscriptions, parce que, dans la vie moderne, l'inscription, l'enseigne, la publicité, jouent un rôle artistique très important et parce qu'elles s'adaptent à cette fin. Picasso a parfois renoncé aux couleurs ordinaires pour composer des tableaux en relief, en carton, ou des tableaux de papiers collés, il suivait alors une inspiration plastique et ces matériaux étranges, bruts et disparatés devenaient nobles parce que l'artiste leur insufflait sa personnalité à la fois robuste et délicate”.

No mesmo ano, Apollinaire volta a fazer referência ao procedimento da colagem inventado por Braque e Picasso em um texto publicado na revista de Ricciotto Canudo, *Montjoie!*¹⁸, da qual é colaborador, destacando a obra que é considerada pela historiografia artística a matriz do procedimento da colagem¹⁹. Quando Apollinaire escreve nesse texto que Picasso integra a seu quadro elementos exteriores aos da pintura, como um “pedaço de tela encerada sobre a qual é impressa o assento de uma cadeira”, ele nos coloca diante de *Nature morte à la chaise canné*, a obra de 1912.



Pablo Picasso
Nature morte à la chaise canné
(1912)

Considerando o diálogo contínuo entre os três artistas – diálogo que é explicitado pelas correspondências que Apollinaire manteve com ambos –, considerando os destaques feitos por Apollinaire a respeito do novo procedimento de composição proposto por Picasso e Braque, e considerando ainda a proximidade de datas: a das experiências dos pintores no verão de 1912, a dos textos de Apollinaire, de fevereiro de 1913 e a da publicação, no mesmo mês e ano, das *Méditations esthétiques. Les Peintres Cubistes*, livro que é composto com mesmo procedimento experimental dos artistas,

18 APOLLINAIRE, G. op. cit. p. 367-370.

19 Cf. GOLDING, John. *Le Cubisme*. Paris: Éditions René Julliard, 1965, pp.181-182.

parece possível propor a hipótese de que Apollinaire se apoie na experiência dos pintores e traga para o domínio da escrita uma tentativa de “collage”, procedimento que evidenciado em outras passagens do romance, como quando o autor escreve sobre o bairro artístico do Montmartre²⁰ valendo-se igualmente de textos que havia publicado em sua coluna de crítica de arte no *Mercure de France*²¹.

Sabe-se da importância do bairro do Montmartre para os pintores e outros artistas que por ali passaram entre as décadas finais do século XIX e primeira década do século XX, e sobre o assunto existe farta literatura. Bairro afastado do centro parisiense e, talvez por isso mesmo, procurado por aqueles cujas condições financeiras não permitiam a instalação em regiões centrais da cidade, o Montmartre se converte, sobretudo a partir da época de sua incorporação à cidade de Paris, em 1860, em um lugar muito frequentado por pintores, como os chamados impressionistas, que circulam pelos cafés da região de 1866 em diante²². Instalando-se progressivamente no Montmartre, os artistas atraem naturalmente outras figuras ligadas às artes: marchands, galeristas, vendedores de material para pintura e, acrescente-se a isso tudo, os cabarets, os pequenos restaurantes (onde inclusive se podia comer pagando-se a conta com desenhos, gravuras etc.) e as “boîtes de nuits”, enfim, lugares que compõem a mitologia “montmartroise”.

Esse é o Montmartre a que se refere Apollinaire em seu romance, bairro frequentado por ele e por outros artistas seus amigos – como Picasso, Vlaminck, Jacob, Van Dongen, André Salmon, Derain e outros que nele viviam – e que é substituído pelo bairro do Montparnasse, local de destino de artistas da época em que o romance se passa, 1913-1914, como o próprio Picasso, referido por Apollinaire em uma passagem de *La Femme assise*²³.

20 APOLLINAIRE, G. *La Femme assise*, pp. 22-23.

21 APOLLINAIRE, G. *Anecdotes*, p. 137. Noto que a relação entre as artes e os dois bairros é objeto de outro texto que Apollinaire publica em sua coluna *Les Arts*, do *Paris-Journal*, em um artigo intitulado “Montparnasse”. In: APOLLINAIRE, G. *Œuvres en prose complètes*. Vol II. p. 784.

22 COURTHION, Pierre. *Montmartre*. Editions d'Art Albert Skira, Genève-Paris-New-York, 1956, p. 47.

23 Apollinaire faz menção a Picasso na seguinte passagem de *La Femme assise*: “Dans les rues qui entourent le cimetière du Montparnasse, et où le buste de M. de Max garde le tombeau de Baudelaire, se trouvaient encore en 1916 les demeures d'anciens habitants célèbres de Montmartre; beaucoup d'entre eux même, tel Picasso, habitaient la célèbre maison du 13 de la rue de Ravignan, aujourd'hui, place Émile Goudeau”. APOLLINAIRE, G. *La Femme assise*, p. 26.

No romance, Apollinaire exibe imagens da vida artística no bairro de Montparnasse, cuja animação é atribuída por alguns autores a ele mesmo²⁴. As referências são inúmeras, e começam já no trecho que antecede imediatamente o trecho no qual o autor refere que o Montparnasse “tornou-se para os pintores e poetas o que o Montmartre era para eles há quinze anos...” (tradução nossa)²⁵. Seguindo-se a esse trecho, outras referências importantes sobre a vida artística no Montparnasse são encontradas, a começar pela Academia “de la Grande Chaumière”, em torno da qual Apollinaire esboça a “physionomie”. Como se sabe, a academia fundada em 1904 recebeu muitos artistas ligados a Apollinaire ou sobre os quais ele escrevia. Entre os professores, a Grande Chaumière teve em seus quadros Antoine Bourdelle, escultor comentado com frequência por Apollinaire, e também os pintores Maurice Denis, Othon Friesz, Fernand Léger, André Lhote, sobre os quais ele escreve em seus artigos de crítica de arte.

Na “physionomie” desenhada por Apollinaire, o autor expõe o entorno da *Grande Chaumière* como se comentasse um quadro, destacando dele lugares e pessoas, como os mercadores de tintas que nas ruas vizinhas oferecem sua “multicolorida tentação a todos aqueles que em um rápido golpe de vista nas exposições de vanguarda vociferavam: *Anch’io son pittore*”²⁶ (tradução nossa). Ele descreve, em um dos cantos do *boulevard* do Montparnasse, um merceiro que, atento às distintas nacionalidades dos artistas que frequentam sua pequena mercearia, não hesita em oferecer a seus fregueses produtos típicos de sua terra natal.

Em outro ângulo do *boulevard*, nas proximidades da Academia Chaumière, Apollinaire indica o Café de “la Rotonde” e exhibe o público que, como ele mesmo, o frequenta: “um indiano com terno de couro e plumas, pintor e modelo que chamava a atenção em

24 CARCO, Francis. Du Montmartre au Quartier Latin. Paris: Éditions Albin Michel, 1927, p. 122-124.

25 APOLLINAIRE, G. Le Femme assise, p. 22. No original: “le Montparnasse est devenu pour les peintres et les poètes ce que Montmartre était pour eux il y a quinze ans...”

26 No original: “multicolore tentation à tous ceux qu’un rapide coup d’œil dans les expositions d’avant-garde a fait s’écrier: Anch’io son pittore.”

1914²⁷ (tradução nossa), algumas vezes, escreve o autor, a longa silhueta de “Charles Morice se perfilava por um longo tempo contra a parede”²⁸. A presença de pintores, modelos e críticos de arte, como o referido Charles Morice, fez este Café ingressar no mapa das artes de Paris, dando ao Montparnasse um cosmopolitismo antes nunca visto, como lembra André Billy²⁹. Outro café importante para os artistas que também é referido por Apollinaire na mesma passagem é o “Dôme”, sobre o qual o autor nos indica:

[...] é aqui que se decidia a admiração professada na Alemanha por tal ou tal pintor francês. As glórias de Géricault, de Courbet, de Seurat, do Douanier Rousseau não sofreram com as discussões estéticas entre os Boches bilionários do Dôme³⁰ (APOLLINAIRE, 1979, p. 24).

O trecho traz uma informação duplamente relevante, pois não só mostra a frequência artística deste café, mas também a sua importância para a divulgação que se fazia da pintura francesa na Alemanha nesta época. Para compreender melhor a passagem é preciso saber que entre esses “boches”³¹, alemães frequentadores do Dôme, havia um, Wilhelm Uhde, que muito contribuiria para que a pintura francesa da época chegasse às galerias alemãs³². Instalado em Paris a partir de 1904, o marchand e amante de arte Uhde³³ é quem apresenta o pintor Robert Delaunay, em 1907, a Apollinaire, que, por sua vez, apresenta Uhde ao pintor Henri Rousseau, dito Douanier, do qual Uhde se torna mais um entusiasta e

27 Segundo afirmação de Michel Décaudin, este “Indien en costume de cuir” é uma referência ao artista Marcario Espino, que em um texto publicado no Gil Blas de 19 de fevereiro de 1914 a propósito de sua exposição promovida pela revista Montjoie! é referido como um “Azthèque en costume de bataille”. Cf. APOLLINAIRE, G. Œuvres en prose complètes I. Paris: Gallimard, 1977, p. 1344. No original: “un Indien en grand costume de cuir et de plumes; peintre et modèle, y attirait les regards en 1914”

28 APOLLINAIRE, G. Le Femme assise, p. 24. No original: “Charles Morice profilait longtemps à l’intérieur contre la muraille”.

29 BILLY, André. “Montmartre et la Rive Gauche” - In: L’époque 1900. 1885-1905. Paris: Éditions Jules Tallandier, 1951. PP. 179-199

30 APOLLINAIRE, G. Le Femme assise. No original: “c’est ici que se décidait l’admiration que l’on professait en Allemagne pour tel ou tel peintre Français. Les gloires de Géricault, de Courbet, de Seurat, du Douanier n’ont pas eu à souffrir des entretiens esthétiques entre les Boches billionnaires du Dôme”.

31 Termo pejorativo com o qual os franceses designavam os alemães no período da Primeira Guerra Mundial.

32 Como relata Fernande Olivier: “Le premier il [Wilhelm Uhde] “flaira” Rousseau et acquit de nombreuses toiles de ce peintre. Admirateur passionné du cubisme, il aida les artistes, les fit connaître dans des différents milieux et à l’étranger”. OLIVIER, Fernande. Picasso et ses Amis. Paris: Éditions Stock, 1927, p. 88-89.

33 Ver a esse respeito o livro de Lionel Richard, em que este autor trata das relações artísticas mantidas entre França e Alemanha no início do século XX: Direction Berlin. Herwarth Walden et la revue Der Sturm. Avec des lettres de Guillaume Apollinaire, Alexandre Archipenko, Blaise Cendrars, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Léger, Filippo Tommaso Marinetti, Ludwig Rubiner, Gino Severini. 1910-1922. Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 2008, p. 58.

sobre o qual publica um estudo em 1911³⁴ pela editora de Eugène Figuière, a mesma que publica *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* em 1913. Apollinaire desempenha um papel importante nesta interlocução artística entre os dois países, pois é ele quem auxilia a organização de exposições de artistas franceses na Alemanha, como as dos citados Delaunay e Rousseau, além de colaborar com a revista dirigida por Herwarth Walden, *Der Sturm*, na qual publica artigos sobre a pintura francesa.

Apollinaire continua a esboçar a sua “physionomie” do Montparnasse referindo outros lugares frequentados por artistas, como o Café des Vigourelles, no qual se sentavam os pintores “Segonzac, Luc-Albert Moreau, André Derain, Édouard Férat” – Serge Férat, o modelo para a composição do *Nicolas Varinoff* de *La Femme Assise* – ou a *Closerie de Lilas*, estabelecimento no qual Paul Fort organizava as *Soirées* de sua revista *Vers et Prose*, com a qual Apollinaire colaborava na época e que era frequentada por toda a “bande à Picasso”.

Esta “physionomie” do Montparnasse é, como foi indicado, extraída de um texto publicado por Apollinaire na coluna *La Vie Anecdote* do *Mercure de France* em março de 1914 e “colado” no capítulo II de *La Femme assise*. Mas deve-se sublinhar que a passagem que serve a Apollinaire para ambientar a cena na qual transcorre a narrativa não é integrada ao texto como simples aplicação do procedimento da “collage” pois, distintamente do que ocorre com as experiências de Picasso e Braque, que trazem para a tela um elemento que lhe é estranho sem o compromisso, aparentemente, de fixar ou manter um sentido, ao contrário disso, no caso do emprego do procedimento aplicado ao texto, o autor tem de cuidar para que o sentido da passagem na qual ele é colado não se perca, o que lhe traz alguns problemas. Como observa Michel Décaudin no comentário que faz ao romance: “O amálgama era mais difícil do que em outras obras [...] não apenas Apollinaire se

34 UHDE, Wilhelm. Henri Rousseau. Paris: Eugène Figuière Éditeur, 1911.

sentia tomado pelo tempo [...] mas também tinha de reunir partes textuais e grande disparidade”³⁵ (tradução nossa).

Para resolver os problemas colocados pela disparidade de trechos de outros textos que são “colados” entre a narrativa ficcional, Apollinaire recorre a distintas estratégias. No caso da passagem relativa ao Montparnasse, o autor se vale do seguinte artifício: a guerra que explode nas últimas linhas do capítulo I é retomada nas primeiras linhas do capítulo II:

Doce poesia! a mais bela das artes! Tu que despertas em nós o poder criador nos aproximando da divindade, as decepções não destruíram o amor que nutria por ti desde a minha infância! A própria guerra aumentou o poder que a poesia exerce sobre mim e é graças a ambos que o céu agora se funde com minha cabeça estrelada.³⁶ (APOLLINAIRE, 1979, p. 22 - tradução nossa)

O encômio à poesia que lemos na passagem produz no leitor o efeito de afastamento dos horrores da guerra, mesmo porque ela apenas aumenta o poder que a poesia tem sobre o narrador, o qual, mesmo reconhecendo a necessidade de narrá-la, se pergunta: “Mais pourquoi [...] représenter toujours la guerre [...]?”. Esta indagação lhe permite aceder a outras possíveis narrativas, como a de sua própria memória, na qual encontra reminiscências do Montparnasse de antes da guerra. Saindo assim do presente do narrado, da narrativa sobre a guerra, e voltando-se para uma narrativa do passado, a da memória do narrador, o autor cria a possibilidade de inserir no relato ficcional um trecho do relato “real”, que é o da crônica publicada em 1914 no *Mercure de France*. A mesma operação é repetida quando, após terminada a digressão sobre o Montparnasse, o autor deve retornar à narrativa do texto ficcional. Neste caso, como se trata de memórias, o artifício é simples, e o

35 APOLLINAIRE, G. La Femme assise, Notes et Variantes. In: APOLLINAIRE, G. Œuvres en prose T. I. Paris: Gallimard, 1977, p. 1334. No original: “L’amalgame était plus difficile que dans d’autres œuvres [...]. Non seulement Apollinaire se sentait pris par le temps, [...], mais il avait à réunir des morceaux d’une grande disparité”.

36 APOLLINAIRE, G. Le Femme assise. No original: “Douce poésie! le plus beau des arts! Toi qui suscites en nous le pouvoir créateur et nous rapproches de la divinité, les déceptions n’ont pas abattu l’amour que je te portai dès ma tendre enfance! La guerre même a augmenté le pouvoir que la poésie exerce sur moi et c’est grâce à l’une et à l’autre que le ciel désormais se confond avec ma tête étoile”.

autor assim resolve a questão: “Deixemos as lembranças, o seu tempo virá. A guerra continua”.

A guerra continua, mas, ainda que assim seja, a narrativa sobre ela não acontece, já que uma vez mais o narrador a adia para se empenhar em uma narrativa que contemple novamente as artes: “Prefiro mais fazer o retrato de Moïse Deléchelle que, em companhia de Pablo Canouris, o pintor das mãos azuis celeste, tirava a sorte nas cartas a dois jovens romenos, alunos de uma academia de croquis do bairro”³⁷. Sabemos que esta “academia de croquis” do Montparnasse refere-se à *Académie de la Grande Chaumière* já referida, e pelas indicações de Michel Décaudin³⁸, que estas duas personagens introduzidas no texto representam, respectivamente, Max Jacob e Pablo Picasso. Picasso, numa alusão mais clara, é indiciado pelo prenome “Pablo” e pelo epíteto “o pintor de mãos azul celeste”, a lembrar a tão mencionada “fase azul” que encontramos reiteradamente referida em textos sobre artista. Já a apresentação de Max Jacob é elaborada com indicações mais sutis, mas é também pelas mãos que chegamos a ele. Sabe-se que Max Jacob era adepto a misticismos e uma das maneiras pelas quais ele expressava suas práticas místicas era pela leitura das mãos. Apollinaire se lembra desta inclinação mística de Max Jacob em uma “silhouette” que ele traça em texto publicado no *L’Intransigeant*:

[Max Jacob] compôs um sistema astrológico do qual extraiu uma arte poética e uma metafísica. Diga a ele sua data de nascimento, e ele imediatamente lhe contará seu futuro, sua carreira e ilustrará sua demonstração com paralelos com os grandes homens nascidos no mesmo dia que você.³⁹ (APOLLINAIRE, 1971, p. 1026 - tradução nossa).

37 APOLLINAIRE, G. *Le Femme assise*. No original: “J’aime mieux faire le portrait de Moïse Deléchelle qui, en compagnie de Pablo Cannouris, le peintre aux mains bleu céleste, tirait les cartes à deux jeunes Roumanies, élèves d’une académie de croquis du quartier”.

38 Ver DÉCAUDIN, Notes et Variantes, in: APOLLINAIRE, *Œuvres en complètes en prose I*. Paris: Gallimard, 1977, p. 1347. Observe-se que Décaudin apenas cita na nota 3 da p. 422, referente a “Moïse Deléchelle”, “Max Jacob” e, na nota 4 da mesma página, “Picasso”, que se refere à personagem “Pablo Canouris”.

39 APOLLINAIRE, G. “Max Jacob”, *Silhouettes*, *L’Intransigeant*, 29 novembre 1910. Reproduzido em *Œuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 1991, Vol. II, p. 1026. No original: Il s’est composé un système astrolgique duquel il a tiré un art poétique et une métaphysique. Dites-lui votre acte de naissance, il vous dira aussitôt votre avenir, votre carrière et illustrera sa démonstration par des parallèles avec les grands hommes nés le même jour que vous.

Em outro texto, no qual reproduz carta do poeta Louis Gonzague Frick⁴⁰, Apollinaire também releva essa característica do artista que é destacada por outros autores que sobre ele escrevem, como Francis Carco, em seu livro de memórias *De Montmartre au Quartier Latin*⁴¹.

Outra referência que possibilita relacionar a personagem *Moïse Deléchelle* a Max Jacob é a que nos é dada pelo nome. «Moïse» pode ser entendido como uma referência ao nome do primeiro profeta da religião judaica e, metonimicamente, como uma referência à religião de origem de Max Jacob. Sabe-se que após passar por uma crise mística em 1909, Max se converte ao cristianismo. Esta conversão levou Jacob a ser batizado em 1915 e a mudar o seu prenome para “Cyprien”, possível referência à Cyprien d’Antioche, ocultista que, como ele, converteu-se ao cristianismo. Se decompomos o segundo nome da personagem *Deléchelle*, chegamos a algo como “*De l’échelle*”, metáfora possível para indicar a escalada de Max Jacob de uma religião a outra, já que o fato tem importância inclusive para a compreensão das direções tomadas por seu trabalho artístico, como nos ensina Michel Leiris⁴².

Quanto a *Pablo Canouris*, a alusão a Picasso é mais clara, não só pelo prenome e pelo epíteto que a ele é atribuído, “o pintor das mãos azuis”, mas também por alguns recursos de estilo empregados pelo autor que fazem ecoar da página do romance o sotaque espanhol de Picasso ao falar a língua francesa. Disto é um exemplo a passagem de *La Femme assise* na qual, sentados todos na mesa de outro célebre café de Montparnasse – o *La Coupole* – *Elvire Goulot* e *Nicolas Varinoff*, de quem *Moïse Deléchelle* tira a sorte nas cartas, *Anatole de Saintarriste* – autorepresentação do próprio Apollinaire que se inclui no romance – e *Pablo Canouris*, discutem sobre a poligamia, um dos temas que aparecem no romance.

Para reproduzir a fala do pintor, Apollinaire opera a troca do fonema /v/ pelo fonema /b/ – como em *aboïr* por *avoir*, ou *brai-*

40 “Max Jacob, astrologue montmartrois inégalé, littérateur sans second et fondateur du druidisme - nouvelle école esthético-métaphysique dans laquelle je me suis enrôlé”. Carta de Louis de Gonzague Frick reproduzida por Apollinaire em *Anecdotes*, septembre 1912, p. 77-78.

41 CARCO, F. *De Montmartre au Quartier Latin*. Paris: Éditions Albin Michel, 1927, cap. III p. 14-19.

42 Michel Leiris, “Préface” ao livro *Le Cornet à dès de Max Jacob*. Paris: Gallimard, 1967, p. 13.

ment por *vraiment* – a fim de compor a sonoridade da expressão espanhola do fonema /v/, quando transponsto para a língua francesa. Assim, demarca uma característica que evidencia as origens hispânicas da personagem, o que será exposto no parágrafo em que o autor nos faz saber que *Pablo Canouris* é, como Pablo Picasso, natural de Málaga, na Espanha.

Seguindo-se a passagem em que o autor dá relevo à expressão oral da personagem, vem outra na qual é a expressão física do pintor a que é destacada: “Pablo Canouris, o pintor de mãos azuis, tem olhos de pássaro”, caracterização que chama a atenção por ao menos duas razões. A primeira delas é que, em um dos primeiros textos publicados por Apollinaire sobre Picasso, em 1905, os olhos e o olhar são continuamente destacados. A segunda é que essa mesma relação, também destacada pelo autor em outro importante artigo, “De Michel-Ange à Picasso”⁴³, é novamente lembrada em *Le Poète Assassiné*, prosa na qual Picasso é representado pela personagem “L’Oiseau du Bénin”. Cabe lembrar, por fim, que a imagem do pássaro é uma imagem recorrente em diversos poemas de Apollinaire, inclusive nos que são dedicados ao pintor espanhol, como “Les Fiançailles” e “Pablo Picasso”.

Considerações finais

É comum encontrar em *La Femme assise* esse livre trânsito entre textos. No romance, ele pode se manifestar de formas distintas: às vezes como ficcionalização de artistas sobre os quais Apollinaire escreve nos textos críticos, transformando-os em personagens da narrativa; às vezes como “collage” de outros textos, como nos exemplos mencionados acima ou às vezes como alternância entre “collage” e variação de outros textos já publicados em outros lugares pelo autor, como na passagem que segue à apresentação da personagem *Pablo Canouris*, na qual lemos:

43 APOLLINAIRE, G. “De Michel-Ange à Picasso”, O.C.P. p. 268

Nenhuma escola desde o Romantismo mexeu tanto com o mundo quanto a nova escola de pintura, na qual apenas artistas da civilização mediterrânea, artistas pertencentes a uma raça latina, desempenharam um papel. Este sucesso é a causa da resistência que ocorre em certos círculos oficiais à arte de um Canouris, de um Picasso, de um Braque, de um Derain e que se tornará ainda mais violenta do que é.

[...]

Os estudos vívidos, surpreendentes e severos dos novos pintores são profundamente realistas. Esta arte não retira do estudo da natureza aqueles que se entregam a ela tão preocupados em fixar, combinar todas as possibilidades estéticas.⁴⁴ (APOLLINAIRE, 1979, p. 46 - tradução nossa).

Tanto a primeira quanto a segunda passagem citadas, nós conhecemos de outro texto. A primeira, como variação, a segunda, como colagem. Trata-se do texto publicado no número 19 da revista *Les Soirées de Paris*, no qual Apollinaire escreve sobre o *Salon d'Automne*⁴⁵ de 1913. O primeiro trecho é uma variação do trecho que lemos nas páginas de *Soirées*. O segundo trecho citado, uma colagem do trecho correspondente do mesmo artigo.

O procedimento da “collage” de Picasso e Braque, possivelmente a base de onde parte Apollinaire para elaborar a composição de ao menos parte de seu romance não é, como foi dito, uma particularidade de *La Femme assise*. Nós já o encontramos empregado na composição de outra obra ficcional do autor, *Le Poète assassiné*, de 1916, e também na composição do único livro que Apollinaire publicou sobre as artes plásticas: *Méditations esthétiques. Les Peintres Cubistes*, de 1913.

Sabe-se que parte considerável da obra ficcional e da obra poética do autor é construída paralelamente à sua atividade de

44 APOLLINAIRE, G. *La Femme assise*. No original: “Aucune école depuis le Romantisme n’a autant remué le monde que la nouvelle école de peinture où seuls ont joué un rôle des artistes ressortissant à la civilisation méditerranéenne, des artistes appartenant à une race latine. Ce succès est cause de la résistance que l’on oppose dans certains milieux officiels à l’art d’un Canouris, d’un Picasso, d’un Braque, d’un Derain et qui va devenir plus violente encore qu’elle ne le fut jamais”. [...] “Les études éclatantes, surprenantes et sévères des nouveaux peintres sont profondément réalistes. Cet art n’éloigne pas de l’étude de la nature ceux qui s’y livrent si préoccupé de fixer, de combiner toutes les possibilités esthétiques”.

45 APOLLINAIRE, G. *Salon d'Automne*. *Les Soirées de Paris*, novembre et décembre 1915. Reproduzido: *Œuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 1991, Vol. II, p. 615-621.

jornalista e crítico de arte. Sabe-se também que no domínio da crítica e da convivência com artistas, Apollinaire se aproxima muito das especulações e pesquisas plásticas feitas por esses mesmos artistas entre os anos de 1907 e 1914. Apollinaire escreve sobre algumas delas, como no caso das “collages” de Picasso e Braque, mas também sobre outras, como no caso das ideias de “simultaneidade” e de “pintura-pura” que norteiam o trabalho plástico de um artista como Robert Delaunay, por exemplo. Sabe-se também da importância que essas ideias têm para a formulação de algumas ideias de Apollinaire sobre sua própria, o que ele mesmo evidencia nos artigos publicados na época.

Deste modo, não é apenas no campo das referências que encontramos traçada a linha que liga as artes da palavra às artes plásticas na obra de Apollinaire. Como visto e indicado, o autor submerge no campo das realizações plásticas para daí extrair algumas ideias e procedimentos que tenta adequar e aplicar na prosa e na poesia que produz. Nisto, pode-se ver a importância que as artes visuais têm para a compreensão de uma parte significativa da obra do autor a qual, para ser apreendida em sua totalidade, não deve prescindir desta relação que Apollinaire manteve com as artes plásticas de seu tempo.

Referências bibliográficas

APOLLINAIRE, G. **La Femme assise. Chronique de France et d'Amérique.** Paris: Gallimard, 1979.

APOLLINAIRE, G. **Chroniques d'Art.** Paris: Gallimard, 1960.

APOLLINAIRE, G. **Œuvres en prose complètes**, T. I - Textes établis, présents et annotés par Michel Décaudin -. Paris: Gallimard, 1977. & T. II - Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991.

APOLLINAIRE, G. **Picasso/Apollinaire - correspondance.** Paris: Gallimard, 1992.

APOLLINAIRE, G. **Tendre Comme le Souvenir**. Paris: Gallimard, 1952.

BILLY, André. "Montmartre et la Rive Gauche" - In: **L'époque 1900. 1885-1905**. Paris: Éditions Jules Tallandier, 1951.

CARCO, Francis. **Du Montmartre au Quartier Latin**. Paris: Éditions Albin Michel, 1927.

COURTHION, Pierre. **Montmartre**. Editions d'Art Albert Skira, Genève-Paris-New-York, 1956.

ÉMILE-BAYARD, Jean. **Montmartre hier et aujourd'hui avec les souvenirs de ses artistes et écrivains les plus célèbres**. Paris: Jouve et Cie Éditeurs, 1925.

FRANCK, Dan. **Les années Montmartre - Picasso, Apollinaire, Braque et les autres**. Paris: Éditions Menges, 2006.

GOLDING, John. **Le Cubisme**. Paris: Éditions René Julliard, 1965.

LEYMARIE, Jean. **Braque**. Collections "Le Goût de Notre Temps". Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1961.

OLIVIER, Fernande. **Picasso et ses Amis**. Paris: Éditions Stock, 1928.

RAYNAL, M. **Picasso**. Genève: Albert Skira Éditions d'Art, 1953.

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

SALMON, André. "Montmartre à l'époque Bleue". In: **Souvenirs Sans Fin. Première Époque 1903-1908**. Paris: Gallimard, 5^a édi, 1955.

STAROBINSKI, Jean. **Le Portrait de l'Artiste en Saltimbanque**. (Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur. 1^{ère} édition publié chez SKIRA dans la collection "Les sentiers de la création", Col. Art et Artistes. Paris: Gallimard, 2004.

UHDE, Wilhelm. **Henri Rousseau**. Paris: Eugène Figuière Éditeur, 1911.

WARNOD, André. **Ceux de la Butte**. Paris: René Julliard Éditeur, 1947.

WARNOD, André. **Les Peintres de Montmartre**. Paris: La Renaissance du Livre, 1928.

WARNOD, Jeanine. **Le Bateau-Lavoir**. Paris: Éditions Mayer, 1986.

ZERVOS, C. **Picasso**. Paris: Fernand Hazan Éditeur, 1951.

Artigos:

APOLLINAIRE, G. **La Peinture Moderne**. *In*: Der Sturm, février 1913.

FHIMA, Catherine. **Max Jacob ou la symbiose des identités paradoxales**. Archives Juives, 2002/1, v. 35, p. 77-101.

LEFEBVRE, Raymond. **La Femme Assise, par Guillaume Apollinaire**. Le Populaire de Paris, n° 789, 23 juin 1920.

LES TREIZE. **La boîte aux Lettres**. L'Intransigeant, jeudi, 10 juin 1920.

MORTON, Harry. **Livres du Jour**. L'Ère Nouvelle, 22 juin 1920.

VALMY-BASSE, J. **Guillaume Apollinaire. Le Carnet des Arts et des Lettres**. Comoedia, n° 2737, lundi 14 juin 1920.