

A realidade mais viva de Max Jacob

Pablo Simpson

Universidade Estadual Paulista

Resumo: Este ensaio pretende apresentar o livro *Le Cornet à dès*, de Max Jacob, da perspectiva de sua teoria da imagem. Para isso, percorreremos o contato de Jacob com Pablo Picasso, assim como abordaremos textos teóricos do autor como a conferência que ofereceu em 1937 em Nantes sobre a arte do século XX.

Palavras-chave: Max Jacob, poesia francesa, vanguarda, imagem, cubismo, Catolicismo

Abstract: This essay aims to present the book *Le Cornet à dès* of Max Jacob from the perspective of his image theory. For this, we will explore the contact between Jacob and Pablo Picasso, as well as discuss some theoretical texts of the author as the conference that he gave in 1937 in Nantes on the art of the twentieth century.

Keywords: Max Jacob, French poetry, Avant-garde, image, cubism, Catholicism

Les éclairs n'ont-ils pas la même forme à l'étranger ? Quelqu'un qui se trouva chez mes parents discutait de la couleur du ciel. Y a-t-il des éclairs ? C'était un nuage rose qui s'avavançait. Oh ! que tout changea ! Mon Dieu ! est-il possible que ta réalité soit si vivante ? La maison paternelle est là ; les marronniers sont collés à la fenêtre, la préfecture est collée aux marronniers, le mont Frugy est collé à la préfecture : les cimes seules, rien que les cimes. Une voix annonça : "Dieu !" et il se fit une clarté dans la nuit. Un corps énorme cacha la moitié du paysage. Était-ce Lui ? était-ce Job ? Il était pauvre ; il montrait une chair percée, ses cuisses étaient cachées par un linge : que de larmes, ô Seigneur ! Il descendait... Comment ? Alors descendirent aussi des couples plus grands que nature. Ils venaient de l'air dans des caisses, dans des œufs de Pâques : ils riaient et le balcon de la maison paternelle fut encombré de fils noirs comme la poudre. On avait peur. Les couples s'installèrent dans la maison paternelle et nous les surveillions par la fenêtre. Car ils étaient méchants. Il y avait des fils noirs jusque sur la nappe de la table à manger et mes frères démontaient des cartouches Lebel. Depuis, je suis surveillé par la police. (Jacob 2012: 351-352)

[Os raios não têm a mesma forma na terra estrangeira? Alguém que estava na casa de meus pais discutia sobre a cor do céu. São raios? Era uma nuvem rosa que avançava. Oh! Que tudo mudou! Meu Deus! É possível que tua realidade seja tão viva? A casa paterna está aí; os castanheiros estão colados à janela, a prefeitura colada aos castanheiros, o monte Frugy colado à prefeitura: os picos só, apenas os picos. Uma voz anunciou: "Deus!" e se fez claridade na noite. Um corpo enorme cobriu metade da paisagem. Era Ele? Era Jó? Ele era pobre; mostrava uma carne perfurada, as coxas escondidas por um pano: quantas lágrimas, ó Senhor! Ele descia... Como? Então desceram também casais maiores que o normal. Eles vinham do ar em caixas, em ovos de Páscoa: riam e a varanda da casa paterna ficou coberta de fios negros como poeira. Tínhamos medo. Os casais se instalaram na casa paterna e nós os vigiávamos pela janela. Pois eram maus. Havia fios negros até sobre a toalha de mesa e meus irmãos desmontavam cartuchos Lebel. Desde então, sou vigiado pela polícia.]¹

Não é simples ler um poema como esse, acima, intitulado "1914". Texto de abertura do livro *Le Cornet à dés/ O Copo de Dados* de Max Jacob, poeta da boêmia parisiense do início do século XX e um dos personagens centrais da "aventura moderna", por assim dizer, como sugere a série televisiva recente, em seis episódios, *Les Aventuriers de l'art moderne*.² Ler e adentrar esse livro que contribuiu para a notoriedade do poeta frente às vanguardas, repleto de textos fragmentários, de elementos da cabala, do judaísmo ou do catolicismo, ao qual se converteria mais tarde. No trecho acima: Jó, a imagem do Cristo com a "carne perfurada", o Senhor, a Páscoa.

Não é simples, mesmo que tenhamos lido o curto prefácio do autor para a edição de 1916, que surge imediatamente antes, numa época em que era corrente escrever introduções às próprias obras. Trata-se de texto também complexo, de caráter teórico e, talvez por isso, tantas vezes percorrido pela crítica de Max Jacob ou por autores como Jean-François Lyotard, em suas *Moralidades Pós-modernas*. Prefácio que dialoga com a famosa frase de Buffon do *Discurso de Recepção à Academia Francesa* – “o estilo é o homem” –, e no qual se mesclam noções como situação e distração, que fizeram com que Lyotard visse em Jacob um niilista que teria rejeitado o “princípio romântico da vida”: resposta à angústia da megalópole, desdobrando o objeto e o corpo em facetas e esboços (Lyotard 1993: 31).

São, de fato, diferentes facetas que parecem surgir a todo momento em sua obra. No poema “1914”, com frases simples – “tínhamos medo”, “sou vigiado pela polícia” – cria-se um quadro do cotidiano, segundo Michel Leiris, “aparentemente real ou manifestamente imaginário” (*in* Jacob 2003: 8). Quadro multifacetado que é produzido pelos diversos deslocamentos do narrador, ele próprio um *clown* ou um arlequim, capaz de assumir diferentes personagens, como no poema “Generosidade espanhola”, a respeito de três diamantes que teria recebido do rei da Espanha por intermédio de seus amigos, e que fizeram com que fosse, desde então, como no poema acima, vigiado pela polícia. Tais deslocamentos são frequentes também às personagens que são trazidas pelo trecho – “alguém” que parece tornar-se “uma voz”, “casais” que ficam “maus” – e ao longo do livro. Uma delas, a marquesa do poema “Alusão a uma cena de circo”, transformada em caubói. Deslocamentos também da paisagem movente: a cidade que penetra o quarto no poema “Minha vida”, com suas muralhas de madeira recortadas e coladas a um livro. Os castanheiros, o monte Frugy, a prefeitura, rapidamente sobrepostos.

Soma-se a esse movimento, ademais, um conjunto de referências literárias e artísticas: a Henri Matisse, moribundo no quarto descrito no poema “Alusões a um aprendizado da pintura”, em que se menciona também uma compradora de arte, Mme. Sagot, que enlouqueceu. Poema com esse título “alusões”, que seria um dos modos frequentes do gesto poético de Max Jacob: do não-dizer, da elisão, na relação sempre de algo com o que foi deliberadamente ocultado. E que acaba por conferir um caráter tanto mais hermético ao livro, porque à enunciação fragmentária, lacunar, contribuem citações,

pastiches, paródias, que são outros modos dessa relação do texto com fontes textuais e não-textuais. Fazem com que personagens transitem de outros autores a seu próprio livro, como o bibliófilo do *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, presente no poema “Le Bibliophile”. Neste caso, com a finalidade de assinalar as suas distâncias em relação às formulações anteriores sobre o gênero do “poema em prosa”, que dizia ter inventado com *Le Cornet à dés*. Para afastar-se de Baudelaire, Bertrand ou Rimbaud, conforme observou Adalberto Luís Vicente através da explicitação da noção de “paródia” com o seu viés de diferença e um certo *ethos* positivo que seria “a necessidade de recriar dentro de um novo contexto sua herança literária” (Vicente 1996: 71).

Ao retomar a tradição dos poemas em prosa de Baudelaire ou mesmo dos *Croquis parisiens*, de J. K. Huysmans, Max Jacob dedica-se, portanto, a personagens como jôqueis, empregados de biblioteca, ambulantes. Reúne, igualmente, figuras famosas do período como Sarah Bernhardt, Jules Romains, Apollinaire e a família Rothschild, com os quais mescla ainda Napoleão, Henrique III, Heráclito, às vezes no mesmo texto, produzindo saltos temporais inusitados.

São quadros que diríamos tocados pelo devaneio, e que repercutiriam durante o período surrealista. Com um apelo à imagem, com a ideia de criar imagens. Ideia antiga, desde Fénelon, substituindo a narrativa banal de acontecimentos, de caráter informativo, pela narrativa poética, só ela capaz de “dar a ver”, de colocar diante dos olhos.³ Trata-se de um movimento que Jacqueline Lichtenstein chamaria de eloquência: “ora, este poder da representação, que *quase* transforma o discurso em quadro – por conferir à narrativa a vivacidade de uma pintura, é a própria definição da eloquência tal como a vemos em Cícero” (Lichtenstein 1994: 38).

São quadros de um certo rigor construtivo em Jacob. É o que lhe permite descartar toda espécie de desordem no prefácio que escreve a esses poemas em prosa, ao dizer-nos que eles não se servem da exasperação de Rimbaud. O poema em prosa, afirma, “deve se submeter às leis de toda arte, que são o estilo ou vontade e a situação ou emoção [...] é um objeto construído” (Jacob 2012: 349). Em correspondência de 1923 a Pablo Picasso, afirmaria: “Nunca imitei Rimbaud [...]. Pesquiso os valores e os volumes” (Jacon *in* Seckel 1994: 194). Construção que seria, assim, “composição de conjunto”, como diria ainda no

prefácio, chamando-a igualmente “estilo” e reforçando ser este um modo de distância com relação à própria língua do escritor.⁴ Em *Art poétique*, trata-se da concordância entre palavras e imagens, “apelo mútuo e constante” (Jacob 2012: 1375).

A poesia pura e o cubismo literário

Max Jacob, como se sabe, foi artista – algumas de suas telas vieram ao Brasil para a exposição *L'École de Paris*, em 1930 – e crítico de arte da revista *Le Moniteur des arts* de 1898 a 1899, em que assinou como Léon David. Esteve marcado pelo encontro com Pablo Picasso, que viu com a dimensão de uma verdadeira revelação, revelação que é esse encontro, mas também a afirmação do pintor espanhol de que seria ele, Jacob, poeta: “em 1898, conheci Picasso: ele me disse que eu era poeta, foi a revelação mais importante de minha vida depois da existência de Deus” (Jacob in Seckel 1994: 4). A Picasso dedicaria, em 1905, um poema intitulado “Le Cheval”/ “O Cavalo”, publicado na revista *Les Lettres modernes* e não republicado desde então, que reproduzo integralmente e traduzo, não sem indicar a impossibilidade de manter a sonoridade exagerada que perpassa o poema, dos sons “ér”, em *dernières, verts, réverbères, premières, paupière, mystère*:

Les passants désertaient le boulevard des Capucines
– Crainte des assassins et des assassines –
Les automobiles dernières, aux yeux verts
 Qui traversaient l’hiver
 Luttaient avec les réverbères
Or un cheval de fiacre était en arrêt devant le Grand Hôtel
Ce cheval !... peut-être songeait-il aux prés, fives o’clocks éternels
 Qu’on paît loin des égouts pestilentiels
 Peut-être à ces campagnes premières
 Peut-être à l’écurie rue Campagne-Première
 Rêve des bêtes ! l’étincelle sous la paupière
 Mystère...
Qui lira votre fond, ô bêtes familières ?
Celle-ci pour bercer votre ennui
– C’était une jument blanche –
Dans son haleine et dans la nuit

Chantonnait un air de Romance ! (Jacob *in* Seckel 1994: 38)

[Os passantes desertavam o bulevar das Capuchinhas

– Medo dos assassinos e das assassinas –

Os automóveis derradeiros, de olhos verdes

Que atravessavam o inverno

Lutavam com os revérberos

Ora um cavalo de fiacre estava parado diante do Grande Hotel

Esse cavalo! ... talvez pensasse nos prados, fives o'clocks eternos

Que pastamos longe dos esgotos pestilentos

Talvez nesses campos primeiros

Talvez no estábulo da rua Campo-Primeiro

Sonho de animais!... a fagulha sob a pálpebra

Mistério...

Quem lerá vosso fundo, ó animais familiares?

Esta para embalar o seu tédio

– Era uma jumenta branca –

Em seu fôlego e na noite

Cantarolava uma ária de Romance!]

Max Jacob também teorizou sobre o cubismo e foi um dos principais formuladores de sua história, ao relacioná-lo com a descoberta da arte negra. Inscreveu-se, assim, como participante desse projeto, conforme assinalou Hélène Seckel: “se Max Jacob falou com tanta constância da descoberta da arte negra e da gênese das *Demoiselles d’Avignon*, foi para se pôr no centro dessa história” (Seckel 1994: 57).

Desse contato com Picasso há inúmeros documentos, a maior parte deles reunida no catálogo da exposição *Max Jacob e Pablo Picasso*, de 1994, exibida no Museu de Belas Artes de Quimper e no Museu Picasso de Paris: um caderno escrito e desenhado a quatro mãos, de 1905, algumas telas de Picasso, como *Os Três Músicos* (1921), em que este representaria a si mesmo como arlequim ao lado de Apollinaire e Jacob, vários retratos do poeta feitos pelo pintor, como um de 1915, a lápis, polêmico por ter parecido à crítica um abandono do cubismo. Também alguns de Picasso pintados por Jacob, um deles, de 1944, encontrado na célula em que este viveu em Saint-Benoît-sur-Loire antes de ser preso por soldados alemães durante a Segunda Guerra.

Há também livros de Jacob que foram ilustrados pelo pintor espanhol, como o *Saint Matorel*, de 1910, no qual a relação entre o texto e as imagens é distante, o que reforça o desejo de Jacob de que fossem ilustrados pelo amigo. Este também é o caso de dois outros livros, *Le Siège de Jérusalem*, de 1914, e *La Défense de Tartuffe*, de 1919. Todos eles fruto de um desejo nunca suficientemente recompensado, ensejando disputas, insistências, ciúmes, como nos permite entrever a comovente correspondência entre ambos que abrange esse período. Nela, igualmente, o testemunho de amizades comuns, como a do casal de artistas Henri e Suzanne Bloch, de que Picasso fez um retrato que está na coleção do Museu de Arte de São Paulo. E também de interesses literários, como pelo poema “Moïse”, de Alfred de Vigny.

Coube a Max Jacob escrever mais de uma “história”, assim, do cubismo. Convidado a participar da inauguração da exposição “De Bonnard à Picasso”, no Museu de Belas-Artes de Nantes, em 1937, contou, por exemplo, como conheceu Pere Mañach, empresário do pintor espanhol, e como ambos, Jacob e Picasso, teriam visto pela primeira vez Apollinaire num bar da rua de Amsterdã em Paris, fumando um cachimbo e divagando sobre Nero e Petrônio a comerciantes: Apollinaire com o seu dom de “transformar a realidade” (Jacob *in* Seckel 1994: 246). Contou também sobre o jantar na casa de Henri Matisse e a famosa estatueta negra que teria chamado a atenção de Picasso. Para afirmar ter visto, no dia seguinte no ateliê do pintor, em primeira mão, em papéis Ingres e tinta-da-china, longos perfis de mulheres que olhavam para frente, com seios em forma de triângulo.

Nessa conferência, há uma reflexão que aproxima arte e poesia e que talvez pudéssemos percorrer: “eu queria lhes falar da *matéria pintura* e da *matéria poesia*” (Jacob *in* Seckel 1994: 246).⁵ Trata-se do lugar de uma busca comum e que tornaria indissociáveis, para Jacob, Picasso e Apollinaire, pintores e poetas: “nós vivíamos, pintores e poetas misturados” (*idem*: 248). Mencionará, igualmente, as paisagens e o “sentimento de proximidade” de Jean-Baptiste Corot e, no mesmo parágrafo, a *Antologia Negra*, de Blaise Cendrars. Relacionará Braque, Cézanne, Valéry e Mallarmé.

Há uma plêiade de artistas, poetas, romancistas, dramaturgos e mesmo músicos, como Erik Satie, que é convocada com a ideia de oferecer aos ouvintes dessa longa conferência, dividida em oito capítulos, um panorama da arte de 1900 a 1930. Une-os duas

noções. A primeira delas, recuperada de Henri Brémond, que é aludido como um “abade acadêmico”: a ideia de “poesia pura”, à moda, como diria Jacob, nesses anos 30. Ela é o norte da conferência de Nantes, ainda que tomada de inúmeros ângulos, todos eles relativamente distantes da reflexão do abade em *La Poésie pure* (1925-1926). “A pureza está na moda”, diria Jacob, ao mencionar o estilo branco de André Gide e ao indicar que tal palavra “resumiria as tendências” da arte no pós-guerra. “Pureza” que estaria presente em *Fantômas*, “em virtude de uma imaginação nua, de uma invenção múltipla sem adorno e sem estilo” (Jacob in Seckel 1994: 248),⁶ tanto quanto na improvisação do jazz, em oposição às “complicações artificiais” de Debussy. Também no humor, num certo humor sem pretensão, que chamaria de “camponês”.⁷

No âmbito da relação com a poesia, tal noção se tornaria, contudo, mais precisa. Para Jacob, ela apontaria para uma “matéria poética”. Serve-se, para caracterizá-la, no entanto, de um conjunto de noções que provêm da pintura. Partindo do que diria ser “estilo” em Cézanne, mostra que a arte moderna é o estabelecimento de uma relação estreita entre linhas e planos. Só uma relação dessa ordem teria permitido a Apollinaire, por exemplo, incorporar elementos heteróclitos, porque submetidos a uma mesma “posição”. É, de algum modo, o que observou Michel Leiris na poesia de Jacob, ao considerar a imagem da cristalização como resultante dessas “múltiplas combinações possíveis entre elementos [...] que parecem entrecocar-se” (Leiris in Jacob 2003: 10).

Combinação/composição que insiste, portanto, num lugar da unidade, e que faz da arte ou da poesia um objeto, uma matéria, um cristal, uma “pedra talhada”, como desenvolveria num “Pequeno guia prático para o amador de cubismo”, escrito para o jornal *La Publicidad* de Barcelona. Cito as “primeiras instruções”:

Arrivez devant le tableau sans parti pris de sarcasme facile.

Considérez la peinture comme on regarde une pierre taillée. Appréciez les facettes, l’originalité de la taille, sa lutte avec la lumière, la disposition de la ligne et des couleurs [...].

Se raccrocher à un détail qui donne la clef de l’ensemble, le fixer un bon moment et le modèle surgira. Sur cette dernière comparaison se laisser transporter vers les régions de l’Allusion puissamment exquise. (Jacob in Seckel 1994: 91)

[Chegue diante do quadro sem tomar partido de sarcasmo fácil.

Considere a pintura como vemos uma pedra talhada. Aprecie as facetas, a originalidade de seu tamanho, sua luta com a luz, a disposição da linha e das cores [...].

Prender-se a um detalhe que dê a chave do conjunto, observá-lo por um bom tempo e o modelo surgirá.

Sobre essa última comparação deixar-se transportar para as regiões da Alusão poderosamente saborosa.]

Daí um segundo movimento que parte dessa pedra e *transporta*. É a segunda noção que gostaria de percorrer e que também constitui esse guia humorado ao “amador de cubismo”. Trata-se do que chamaria de “alusão” ou do que, na conferência de Nantes, surgirá como “insondável”. Afinal, vários pintores podem ser bons tecnicamente, diria o poeta. O que os diferencia é a “parte de insondável que está contida na obra”: “o insondável é o não-limitado” (Jacob *in* Seckel 1994: 246).

É evidente o quanto esse “insondável” está em Brémond, na ideia de uma poesia que seria a “ação transformadora e unificadora de uma realidade misteriosa”, “magia que recolhe” (Brémond 1926: 26). “Insondável”, “misticismo” que Jacob não deixaria de associar a um certo renascimento do cristianismo no século XX, embora invertendo-lhe o sentido. Faz surgir dessa necessidade precisa de pureza, em sua dimensão menos social do que estético-religiosa, o movimento geral de conversões ao catolicismo na França. E daí, portanto, uma insatisfação de muitos convertidos, incapazes de encontrar na religião um impulso místico que teria vindo de outro lugar.⁸

Os exemplos de Max Jacob, todavia, embaralham o panorama. O insondável é sentimento, emoção, mesmo para Picasso, que teria dito: “A emoção, é só isso que conta” (Jacob *in* Seckel 1994: 246). É a “brancura mística” de *Socrate*, de Erik Satie. É a sinceridade da emoção ou a “palavra verdadeiramente humana”, espécie de lirismo que vê em Apollinaire, dentro da chave muito musical do simbolismo: “mistura de emoções humanas e harmonias sobre-humanas” (*idem*: 247). Apontaria, de forma retrospectiva, também para Nerval, sugerindo o que havia no simbolismo de uma “retórica do sensível”, de uma busca da invisibilidade.⁹ E é possível, aliás, ver no “indeciso” de Verlaine o que Max Jacob caracterizou como “dúvida” numa carta a seu editor em 1907, quando afirmaria: “a emoção estética é a dúvida. A dúvida será alcançada pela junção do que é incompatível (Jacob 2012: 163).¹⁰

De modo geral, trata-se de uma operação, portanto, que aproxima uma dimensão de objeto, de arte construída, racionalizada e retórica com esse lugar intangível, invisível. Em Jacob, no entanto, o modelo comparativo, teórico, não é a música, ainda que haja uma certa musicalidade em vários de seus poemas, como vimos em “Le Cheval”. Música e mistério do inconsciente, em Brémond, na esteira das leituras simbolistas: Mallarmé, Verlaine. Música como essa arte menos referencial, que faria do “verso” um lugar em que a escrita ultrapassaria o seu estado de comunicação, ainda que, em Mallarmé, inferior à poesia, porque o material verbal seria signo, significante e significado.¹¹

Em Jacob, é o modelo visual que está em jogo, modelo visual do cubismo. É o que afirma numa carta enviada à sua mãe em 1927, quando relacionaria “cubismo na pintura” e “cubismo literário”:

Le *cubisme* en peinture est l’art de travailler le tableau pour lui-même en dehors de ce qu’il représente, et de donner à la construction géométrique la première place, ne procédant que par allusion à la vie réelle. Le cubisme littéraire fait de même en littérature, se servant seulement de la réalité comme d’un moyen et non comme d’une fin. Exemple: mon *Cornet à dés* , et l’œuvre de Reverdy. (Jacob in Seckel 1994: 211)

[O *cubismo* na pintura é a arte de trabalhar o quadro por si-mesmo, fora do que ele representa, e de dar à construção geométrica o primeiro plano, procedendo apenas por alusão à vida real. O cubismo literário faz o mesmo na literatura, servindo-se apenas da realidade como um meio e não como um fim. Exemplo, meu *Cornet à dés* , e a obra de Reverdy.]

Não cabe aqui desdobrarmos todos os âmbitos da noção de “cubismo literário”, termo complexo sobre o qual se debruçaram Etienne-Alain Hubert e Michel Décaudin e a que foram dedicados os números 638-639 da revista *Europe* (1982), e o estudo de Gerald Kamber *Max Jacob and the Poetics of Cubism* (1971). Tampouco explorar essa relação difícil entre alusão e real, que estaria, igualmente, no final da conferência de Nantes:

Après la guerre, arrivée d’un art dit “pur”, fait de rêves, d’humour, de néant qui recherche les paradis artificiels et attache plus d’importance aux allusions à la réalité qu’à cette réalité même. Et cependant tout en essayant de s’évader du réel, meurt d’une soif de réalité substantielle et d’une autre substance. (Jacob in Seckel 1994: 249)

[Depois da guerra, chegada de uma arte dita “pura”, feita de sonhos, de humor, de nada que busca os paraísos artificiais e dá mais importância às alusões à realidade do que à própria realidade. E, no entanto, embora tentando evadir-se do real, morre de sede de realidade substancial e de uma outra substância.]

Talvez pudéssemos apenas partir desse lugar da imagem na poesia de Max Jacob, e que justifica, inclusive, a sua recusa do surrealismo, caracterizado, na conferência de Nantes, como um “agregado de materiais”, impuro, por assim dizer, ainda que fruto do mesmo desejo de pureza. Surrealismo desdenhoso com relação às “belas-artes passadas” (*Idem*: 249). Pensar nesse esforço de sua poesia: no “dar-se a ver” como imagem, servindo-se dessa outra arte para testar os seus limites, para desfazer-se, de algum modo, de sua própria estrutura.

A convocação do cubismo responderia, assim, a diferentes modos de considerar o poético. O primeiro deles, uma renúncia a agradar, como afirmaria no texto intitulado “La Vie artistique” de 1915 enviado à revista americana *291*: “o poema em prosa renunciou a agradar para ser. [...] É algo como um quadro cubista” (Jacob *in* Seckel 1993: 123). Trata-se, ainda aqui, de uma oposição aos precursores do “poema em prosa”. O cubismo é a justificativa para virar as costas ao leitor, à simpatia do leitor, e “criar apenas um organismo vivo em si” (*ibidem*).

O segundo deles, o esvaziamento de um lugar da intriga, identificada com a perspectiva pelo cubismo, e a adoção, com isso, de múltiplas estratégias para “inventar uma arte de contar modernista”, conforme indicou Antonio Rodriguez: através da justaposição de episódios, das intervenções do autor, da saturação de escolhas estéticas (*in* Jacob 2012: 176). Uma dessas estratégias: a sugestão de simultaneidade, como nos evidencia um poema intitulado “Poème”, de *Le Cornet à dés*, cujo título original era “Poema simultâneo com sobreposição simples”. Cito-o integralmente e traduzo:

“Que veux-tu de moi, dit Mercure.
– Ton sourire et tes dents, dit Vénus.
– Elles sont fausses. Que veux-tu de moi ?
– Ton caducée.

– Je ne m’en sépare point.

– Viens l’apporter ici, divin facteur.”

Il faut lire cela dans le texte grec : cela s’appelle Idylle. Au collègue, un ami, souvent refusé aux examens, me dit : “Si on traduisait en grec un roman de Daudet, on serait assez fort après pour l’examen ! mais je ne peux pas travailler la nuit. Ça fait pleurer ma mère !” Il faut lire aussi cela dans le texte grec, messieurs ; c’est une idylle, εἰδύλλος, petit tableau. (Jacob 2012: 357)

[“O que queres de mim, diz Mercúrio.

– Teu sorriso e teus dentes, diz Vênus.

– Eles são falsos. O que queres de mim?

– Teu caduceu.

– Não me separo dele.

– Traz aqui, divino carteiro”

É preciso ler isso no texto grego: chama-se Idílio. No colégio, um amigo, frequentemente reprovado, me diz: “Se traduzíssemos em grego um romance de Daudet, ficaríamos bons para a prova! Mas não consigo trabalhar de madrugada. Minha mãe chora!” É preciso ler também isso no texto grego, senhores; é um idílio, εἰδύλλος, pequeno quadro.]

Trata-se, como se pode notar, de uma simultaneidade que não é apenas o lugar da narração coetânea à escrita, conforme está nas duas frases “é preciso ler” e nos tempos verbais do presente.¹² No trecho acima, trata-se de oferecer uma explicação ao texto prévio, comentário que lhe é constitutivo, que surge no centro do poema. Além disso, a frase final sobre o “idílio”, de caráter crítico – situando criticamente o próprio texto, estratégia frequente em Jacob, que chamaria seus textos de “poema declamatório”, “romance folhetim”, “conto”, etc. – parece servir a duas ações: a primeira sobre Mercúrio, a segunda, sobre o amigo do colégio. Ambas tornam-se “idílios”, pequenos quadros simultâneos, sobrepostos, por essa relação que passam a estabelecer entre si. O narrativo, o brevemente narrativo, a anedota são vistos, ademais, da perspectiva da arte, do quadro pintado, como nos poemas “Anedocte”, “Le Fond du tableau” ou “Tableau de la foire”, quando, na paisagem de Marselha, vê-se o mar “em madeira azul quase cinza” e um barco que “está desenhado ao fundo” (Jacob 2012: 409). Paisagem que é representada como se fosse ela mesma uma imagem emprestada. Muda-se *aistheton* em *eidōs*,¹³ ou embaralham-se ambos.

Para dizer também de um modo do empréstimo que é a colagem, os *papiers colés*, e sua relação com o simultâneo. Pouco antes da Primeira Guerra, Picasso e Braque experimentaram o uso desses papéis. Uma tela de Picasso, intitulada *Natureza Morta com Copo e Baralho (Homenagem a Max Jacob)*, exibiria, colado, um convite para subscrição do livro de poemas *La Côte*, que Jacob havia publicado em 1911. Embora Jacob tenha se mantido silencioso com relação a essa produção cubista que antecede a guerra,¹⁴ tal procedimento estará presente em livros como *Le Cabinet noir*: na carta ficcional sobre a execução de um jovem chamado La Ramée que se dizia filho do rei Carlos IX, episódio recortado, sem que o leitor seja prevenido, do *Journal du règne de Henri IV*, de Pierre de l'Estoile, de 1741. Também na mescla de duas cartas autênticas ao conjunto ou numa espécie de autotextualidade que provocaria “a sensação de descosido” (Vicente 2006: 86). E que talvez nos faça pensar no que Antoine Compagnon chamou de “lúmen”, citação que se faz no olhar: “é um rasgão, uma fresta por onde investigar, onde encontrar, sustentar o olhar daquele que fala e, talvez, fazer-lhe baixar os olhos. Lúmen, o brilho do olho, a luz do olhar é, ao mesmo tempo, a força e a fragilidade do discurso, seu componente histórico” (Compagnon 1996: 56).

Associa-se, contudo, a um certo movimento que “situa”, circunscrevendo estruturalmente essa multiplicação de pontos de vista. No caso de *Le Cabinet noir*, pela própria organização do conjunto, que torna verossímeis e coerentes a presença de outros textos. Em *Le Cornet à dés*, por um esforço de estilo que faz com que as frases mantenham o mesmo tom, como afirmaria em *Art poétique*, ao comparar-se uma vez mais a Aloysius Bertrand (Jacob 2012: 1375). Movimento de abertura, portanto, mas de fechamento, que tornaria pouco gratuitas essas outras intervenções: forma fechada, se considerarmos a oposição tramada por Henrich Wölfflin em seus *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, que torna “o produto limitado em si mesmo, referindo-se em todas as suas partes a si mesmo”(Wölfflin 2007: 240). Submetida, além disso, a um certo equilíbrio, diria Jacob ainda a respeito da arte cubista. Faria coincidir a privação do prazer de pintar o que se quer e o desejo desse equilíbrio.

Com isso um último procedimento para Jacob: “as supressões, as alusões que dão a impressão de obscuridade” (Jacob in Seckel 1994: 247). Ao comparar o cubismo com a

pintura do Renascimento, evidencia o quanto caberia a essa arte da vanguarda restringir o espaço de representação, contentando-se com apenas algumas linhas e planos. Trata-se de aprofundar a relação entre ambos, como já se indicou. Tal ideal “ascético”, “estoico” – os termos são seus – é o que curaria “a pintura doente da desordem”. E o que teria feito dos artistas cubistas “mártires” (*ibidem*).

A realidade mais viva

“Meu Deus! É possível que tua realidade seja tão viva?” A frase, como vimos, está no poema “1914”. Realidade de Deus, tratado com esse “tu” da proximidade, como em Santo Agostinho – “Fecisti nos ad Te et inquietum est cor nostrum”/ “Fizeste-nos para ti e nosso coração está inquieto” – ou realidade da paisagem que surge logo a seguir, ao longo do poema? São elementos sobrenaturais que se mesclam com o cotidiano: como os irmãos que desmontam cartuchos, nessa presença constante em *Le Cornet à dés* da Primeira Guerra e seus fuzis Lebel, símbolo do progresso técnico do exército francês. Referências religiosas e profanas, portanto, mescla para a qual chamou a atenção o crítico Jean-Pierre Jossua, em que a introdução de temas de inspiração cristã se faz sem que o poeta abra mão de um apelo ao lúdico ou ao subversivo (Jossua 1998: 212).

Daí um caminho difícil: considerar o poeta convertido ao catolicismo e avançar imediatamente pelos excertos que escreveu sobre “arte cristã” no livro *Art poétique*, de 1922, espécie de “complemento necessário ao prefácio de *Le Cornet à dés*”, segundo Antonio Rodriguez (*in* Jacob 2012: 1343). Para ver, no primeiro excerto, um conjunto de preceitos morais, de uma moralidade da arte, que retomaria do século XVII, ao dizer que este período foi “inteiramente cristão, mesmo quando ateu”: “a força, a renúncia, a obediência, a ordem, a humildade de espírito, a sobriedade, a castidade, o respeito são virtudes estéticas e virtudes cristãs” (Jacob 2012: 1367). Caminho difícil não só porque se conjugam preceitos artísticos e morais, mas porque Jacob se serve destes últimos para responder a uma parte da arte do século XX, aos “artistas bárbaros”. Sem, no entanto, legitimar o que se convencionou chamar, nesse momento, de “arte cristã”: de Paul Claudel, Francis James, Paul Verlaine, Barbey d’Aurevilly.¹⁵ Diferentemente, faria de poetas como Pierre Reverdy e artistas como Pablo Picasso e Henri Rousseau exemplos dessa arte.

L'art européen, le nôtre, est l'art de l'ère chrétienne pour les chrétiens. Ce sont les meilleurs chrétiens qui feront le meilleur art, s'ils ont l'intelligence du Saint-Esprit qui est le sang-froid et l'amour. Je ne prends pour de l'art chrétien ni la haine de Léon Bloy, ni les petites sensations de Huysmans, ni les joliessees précises de Verlaine, ni les rodomontades de Barbey. Si James et Claudel sont des artistes chrétiens, ce n'est pas à cause de leur dévotion signifiée et marquante. En effet je ne crois pas nécessaire de parler de Dieu et de la Sainte Messe pour être un artiste chrétien ; Picasso, Reverdy et le douanier Rousseau sont plus chrétiens que Maurice Denis [...]. (Jacob 2012: 1370)

[A arte europeia, a nossa, é a arte da era cristã para os cristãos. São os melhores cristãos que farão a melhor arte, se tiverem a inteligência do Espírito Santo que é o sangue-frio e o amor. Não considero arte cristã nem a raiva de Léon Bloy, nem as pequenas sensações de Huysmans, nem as belezas precisas de Verlaine, nem as fanfarronadas de Barbey. Se James e Claudel são artistas cristãos, não é por causa de uma devoção significativa e marcante. De fato, não acho necessário falar de Deus e da Santa Missa para ser um artista cristão; Picasso, Reverdy e o aduaneiro Rousseau são mais cristãos que Maurice Denis [...].]

Mas há também um outro lugar que nos permite pensar nessa relação entre estética e revelação. Está num fragmento que surge pouco depois em *Art poétique*: “je rêvais de recréer la vie de la terre dans l'atmosphère du ciel”/ “eu sonhava recriar a vida da terra na atmosfera do céu” (*idem*: 1378). Nele, menos as questões morais que tanto perseguiu – sobriedade, castidade, etc. – e que dizem respeito a uma moralidade do artista, embora, curiosamente, na contramão ou visando de forma indireta o seu público – “gente das letras, simplifiquem-se e não pensem no povo” (*idem*: 1374) – do que essa visão aérea, celeste, ascendente, como no trecho abaixo do poema intitulado “Degenerescência superior”:

Le ballon monte, il est brillant et porte un point plus brillant encore. Ni le soleil oblique qui jette un éclair comme un mauvais monstre jette un sort, ni les cris de la foule, rien ne l'empêchera de monter ! Non ! le ciel et lui ne sont qu'une seule âme : le ciel ne s'ouvre que pour lui. (Jacob 2012: 415)

[O balão sobe, é brilhante e leva consigo um ponto ainda mais brilhante. Nem o sol oblíquo que lança um raio como um monstro maldoso lança a sorte, nem os gritos da multidão, nada o impedirá de subir! não! o céu e ele são uma só alma: o céu se abre apenas para ele.]

Trata-se de um céu que acolhe, que é abertura e gesto de união: “uma só alma”. O movimento é parecido com o que está no poema “A Bola” do livro póstumo *Derniers poèmes en verse et en prose* (1945), de que cito o trecho final:

Ce n'est que bien plus tard la petite étant morte
qu'on retrouva la balle
dans un groupe antique de Sèvres
entre la voûte et la balèvre.
Le groupe figurait Jésus-Christ et sa Mère
ta balle, mon enfant, était une prière. (Jacob 2012: 1562)

[Foi só tarde, bem tarde, a pequenina morta
que reencontraram a bola
entre a abóboda e a aresta,
num antigo grupo de Sèvres.
O grupo figurava o Cristo e sua mãe,
tua bola, minha criança, era uma prece.]

Balão/Bola e céu, bola e prece. Como diria René Plantier, há uma “vontade de união dos mundos e de uma filiação ao universo pelo conhecimento e pelo amor”, vontade também “de unidade do ser e de sua palavra pela profecia do poema” (Plantier 1976: 400). Ela nos faz pensar nessa espiritualidade dos sentidos, indicada por Hans Urs von Balthasar: o sentido como aquilo que a alma exterioriza, respondendo à figura do Cristo, também exteriorizada por Deus; evidência objetiva, da unidade do filho eterno e do homem temporal com toda a dimensão de uma visibilidade do divino (Balthasar 1990: 345). De uma transparência que os hebreus souberam conservar dessa luz (*idem*: 79).

É o que se vê também no poema “1914”, nos raios que imediatamente iluminam o céu, como o “ponto brilhante” do balão ou a bola do poema acima que “parecia um cometa”/ “pareille à un comète”. Alternância entre o evento espetacular da paisagem, luminoso, e o espaço recolhido de suas personagens: o canto da rua, a varanda da casa paterna. São movimentos, todos eles, dados a partir de um ponto de luz. Como se o poema fosse também esse lugar efêmero, dos raios que o iluminam. Embora jamais da perspectiva de uma precariedade, de uma epifania precária, como atribuiria Michel Collot à poesia

moderna: de um sagrado como espaço fechado ao olhar, “espaço proibido ao olhar dos mortais” (Collot 1989: 41).

Por isso, um duplo caminho: religioso, mas que diz respeito a esse lugar da intensidade da imagem. Da realidade viva de Deus que é a paisagem que se descortina, que se deixa descortinar pelo poema. Lugar de concentração, como sugere Pierre Fontanier ao abordar a figura da hipotipose. Às vezes, uma única frase. No caso do poema “1914”, quatro delas curtíssimas, que passam da nuvem rosa que se espria aos raios, a Deus, à casa paterna. Há uma verticalidade submetida ao movimento contíguo e ágil que põe lado a lado o monte Frugy, os castanheiros, a prefeitura. Trata-se de uma revelação que se faz, portanto, no estilo, na energia do estilo literário: “arte da vontade”, como afirmou Jacob em *Le Cornet à dés*.¹⁶ No estilo que se quer imagem. Pintar as coisas, afirma Fontanier “de uma maneira tão viva e tão enérgica, que, de algum modo, é como se colocasse diante dos olhos, e fizesse da narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva” (Fontanier 1977: 390).

Na segunda estação das *Meditações sobre o Caminho da Cruz*, livro de 1939 de natureza exegético-poética, é possível vê-la não só na escada de Jacob que se faz “quadrado”, na cruz que é uma “composição de cubos”, e que aproximaria arte e martírio, mas na organização do espaço, do espaço visível, que é o acesso possível à “Perfeição da Crucificação”:

Le carré est l'image de l'Esprit quand il monte ; c'est l'échelle de Jacob appuyée sur Dieu le Père. Le cube est l'image de l'Esprit quand il prend corps avec la matière et la réalité. La Croix est un composé de cubes.

Il y a deux directions à la Croix, l'une horizontale qui représente la nature avec ses irradiations qui troublent à toute seconde notre âme, notre individualité ; l'autre verticale qui est notre volonté et notre raison résistante. C'est la verticale qui fait notre mérite. La présence de Dieu sous la croix montre l'humanité que nous devons garder dans l'action de notre volonté et de notre raison. Elle est aussi l'aide de l'Esprit celeste.

La marche de Jésus est celle de nos progrès jusqu'à la Perfection de la Crucifixion. (Jacob 2012: 1496)

[O quadrado é a imagem do Espírito quando ele sobe; é a escada de Jacob apoiada sobre Deus Pai. O cubo é a imagem do Espírito quando ele toma corpo com a matéria e a realidade. A Cruz é uma composição de cubos.

Há duas direções na Cruz, uma horizontal que representa a natureza com suas irradiações que perturbam a cada segundo nossa alma, nossa individualidade; a outra vertical que é nossa vontade e nossa razão resistente. É a vertical que faz nosso mérito. A presença de Deus na cruz mostra a humanidade que devemos guardar na ação de nossa vontade e de nossa razão. Ela é também a ajuda do Espírito celeste.

A travessia de Jesus é aquela de nossos progressos até a Perfeição da Crucificação.]

Bibliografia

Balthasar, Hans Urs von (1990), *La Gloire et la Croix. Les Aspects esthétiques de la Révélation*, traduzido do alemão por Robert Givord, Paris, Desclée de Brouwer.

Brémond, Henri (1926), *La Poésie pure*, Paris, Grasset.

Collot, Michel (1989), *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France.

Compagnon, Antoine (1996), *O Trabalho da Citação*, tradução de Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte, Editora da UFMG.

Frias, Joana Matos (2006), *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti*, volume 1, tese de doutoramento, Universidade do Porto.

Fontanier, Pierre (1977), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.

Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

- Jacob, Max (2012), *Œuvres*, edição estabelecida, apresentada e anotada por Antonio Rodriguez, prefácio de Guy Goffette, Paris, Gallimard, col. "Quarto".
- (2003) *Le Cornet à dés*, prefácio de Michel Leiris, Paris, Gallimard, col. "Poésie" [1917].
- Jossua, Jean-Pierre (1998), "Le Bon et le mauvais style : le premier Max Jacob" in *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire, poésie et roman*, Paris, Beuchaisne.
- Lichenstein, Jacqueline (1994), *A Cor Eloquente*, São Paulo, Editora Siciliano.
- Liotard, Jean-François (1993), *Moralidades Pós-modernas*, tradução de Marina Appenzeller, Campinas, Papirus.
- Plantier, René (1976), *L'Univers poétique de Max Jacob*, Paris, Klincksiek.
- Seckel, Hélène (1994), *Max Jacob et Picasso*, catálogo da exposição, Paris, Réunion des musées nationaux.
- Van Rogger-Andreucci, Christine (1994), *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, Paris, Honoré Champion.
- Vicente, Adalberto Luís (1996), "Max Jacob parodiando Bertrand, Baudelaire e Rimbaud", *Revista de Letras*, vol. 36, 63-83.
- (2006), "O Aprendiz de ventríloquo ou Max Jacob romancista", *Lettres françaises*, n.º 7, 83-89.
- Wölfflin, Henrich (2007), *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, tradução de José Moreno Villa, Madrid, Austral.

Pablo Simpson é poeta, tradutor e professor do Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto. Bacharel e Licenciado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (1998), Mestrado (2001) e Doutorado (2006) em Teoria e História Literária pela mesma universidade, com sanduíche na Université Marc Bloch de Strasbourg, e Pós-doutorado pela Université Paris III – Sorbonne Nouvelle/ Fondation Maison des Sciences de l’Homme e pela Universidade de São Paulo (2010). Tem parte de sua produção crítica dedicada à poesia brasileira do século XIX, à poesia brasileira do século XX e à poesia francesa do século XX. É autor de *O Rumor dos cortejos: poesia cristã francesa do século XX* (Unifesp, 2012), *Antologia da poesia arcade brasileira* (Companhia Editora Nacional, 2007) e de *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* (Editora da Unesp, prelo).

NOTAS

¹ Esta tradução foi previamente publicada em P. Simpson, *O Rumor dos Cortejos. Poesia cristã francesa do século XX*, Ed. Unifesp, São Paulo, 2012. Todas as traduções, salvo menção, são minhas.

² Inspirada pela trilogia romanesca de Dan Franck, foi dirigida por Amélie Harrault, Pauline Gaillard e Valérie Loiseleux para o canal franco-alemão Arte (2015).

³ Sigo aqui e parafraseio as observações do belo estudo de Jacqueline Lichtenstein (1994: 38).

⁴ Para Adalberto Luís Vicente: “Do ponto de vista de Jacob, o conteúdo do poema em prosa não é o seu elemento principal. Embora este possa apresentar uma *historiette*, o seu valor está sobretudo na construção em si, na concordância das palavras e no apelo mutuo das imagens. Assim, o poeta concebe o poema em prosa como um objeto construído, cuja finalidade não é mais representar a realidade interior ou exterior ao artista” (1996: 74).

⁵ Com a ressalva de que não se sabe qual a origem do manuscrito, se teria sido copiado do texto do autor ou ditado ou transcrito, conforme indica Seckel (1994: 251). Um esboço intitulado “La Rémanence et les œuvres d’art”, do museu Richard-Anacréon de Granville, reforça, contudo, a importância dos temas da pureza e do insondável.

⁶ E aqui, nessa reflexão sobre a ausência de estilo em Gide, a abrangência da noção de “pureza”, que Jacob observa em sua própria obra, mas também noutras que pretenderam “a falta de arte” (Seckel 1994: 249).

⁷ Segundo Jacob: “será que existe algo em comum entre o humor e a pureza? [...] o humor é o contrário do pretensioso, o contrário do artifício. Ele supõe um pouco de desajeitado campesinato [paysannerie], muita inocência e um distanciamento lírico das realidades” (in Seckel 1994: 249).

⁸ Sobre a questão da conversão de intelectuais e artistas ao catolicismo no início do século XX, cf. Emmanuel Godo (2000), *La Conversion religieuse*, Paris, Imago, e Frédéric Gugelot (1998), *Conversion des intellectuels au catholicisme en France: 1885-1935*, Paris, CNRS Éditions. É possível que Max Jacob esteja se referindo a Jean Cocteau e a Pierre Reverdy, ambos convertidos por um breve período.

⁹ Dialogo com um trecho elucidador do estudo de Joana Matos Frias sobre o poeta português Ruy Cinatti: “No caso concreto do Simbolismo, basta pensar nos dois grandes conceitos que formaram a sua lógica poética e a sua retórica, o símbolo e as correspondências, com expressão verbal específica orientada para a sinestesia, formante lírico e líquido, graças à fluidez estruturante com que funde os perceptos sensoriais, ao sobrepor sons e perfumes, cores e vibrações, luzes e sabores, até ao excesso do desregramento rimbaldiano, numa reacção de fundo à anestesia da Língua. [...] Tratou-se, mais do que isso, de literalizar esse sensível que desde sempre caracterizara o discurso figurativo, mediante uma convocatória permanente dos cinco sentidos, com a aposta da actividade poetológica na análise criativa da multiplicidade das suas possíveis correlações. Se o símbolo simbolista, lugar onde “o Indeciso ao Preciso se junta”, na fórmula de Verlaine, foi a noção onde se concentrou a tentativa de tornar sensível o inteligível, isto é, nos termos de Tesouro, de fazer sentir o insensível e de fazer ver o invisível, a sinestesia foi a figura que, na nova poética, concentrou em si todo o trabalho associativo e analógico próprio desta retórica do sensível, convertendo o eidos em aistheton e o Poeta em Sinesteta” (Frias 2006: 165).

¹⁰ Em francês: “Le doute s’obtiendra par l’accouplement de ce qui est incompatible par l’accord des langages différents”.

¹¹ Essas observações provêm de minhas notas do curso de Bertrand Marchal de março de 2008 (Sorbonne, Paris) sobre o texto “Crise de vers”, de Mallarmé.

¹² Sirvo-me da caracterização de Gérard Genette no capítulo “Temps de la narration” (1972: 229).

¹³ Ainda dialogo com o fragmento de Joana Matos Frias citado acima em nota.

¹⁴ Como afirmaria Hélène Seckel: “Alors que Max Jacob a longuement parlé des origines du cubisme, et des *Demoiselles d’Avignon* dans différents écrits, il restera singulièrement silencieux sur les années intenses qui précèdent la guerre” (1994: 93).

¹⁵ Segundo Christine Van Roger-Andreucci, em estudo fundamental: “o batismo e a adoção da prática católica, numa época em que as estéticas revolucionárias estão acompanhadas por um anticlericalismo e por um ateísmo militante, o afastam das correntes poéticas às quais sua escrita deveria ligá-lo [...]. Em contrapartida, suas afinidades estéticas, seu temperamento insubmisso, e sua origem judia o separam fundamentalmente da renovação católica do início do século da qual a sua conversão poderia tê-lo aproximado” (1994: 19).

¹⁶ Essa leitura se faz com o auxílio do prefácio de Antonio Rodriguez e de suas duas notas explicativas ao poema indicado a seguir (*cf.* Rodriguez *in* Jacob 2012).