

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

VISUALIDADE E HISTÓRIA EM *GUERNICA*

ELIANA ANGÉLICA PÉRES D'ALESSANDRO

São Paulo

2006

ELIANA ANGÉLICA PÉRES D’ALESSANDRO

VISUALIDADE E HISTÓRIA EM *GUERNICA*

Trabalho de Dissertação apresentado à Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para conclusão de mestrado no Instituto de Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais

Orientadora: Prof^a Dr^a Claudete Ribeiro

São Paulo

2006

Aos quatro homens que admiro: Rogério, André Luis, Raphael e Luis Miguel pela importância que deram a este trabalho, suportando minhas longas horas de ausência.

AGRADECIMENTOS

À Claudete Ribeiro , que tem sido exemplo de força e vida, apoio
precioso e inesquecível.

Aos profissionais do Instituto de Artes da UNESP pelo
desenvolvimento de um trabalho de excelência no universo artístico e
cultural.

Ao CIEC na carinhosa figura da Eunice
Yoshiura, que me ensinou a acreditar na inesgotável
capacidade humana de criar.

"Quando vemos o que pode ser expresso pela foto, nos damos conta de que tudo aquilo não pode mais ser preocupação da pintura... Por que o artista insistiria em realizar aquilo que, com a ajuda da objetiva, pode ser tão bem feito? Seria uma loucura, não? A fotografia chegou na hora certa para liberar a pintura de qualquer literatura, anedota e arte do tema. Em todo caso, um certo aspecto do tema pertence, daqui por diante, ao campo da fotografia... Não deveriam os pintores aproveitar sua liberdade reconquistada para fazer outra coisa? Seria muito curioso fixar fotograficamente, não as etapas de um quadro, mas suas metamorfoses. Talvez percebêssemos por quais caminhos o cérebro envereda para a concretização de seus sonhos. Entretanto, é realmente muito curioso observar que, no fundo, o quadro não muda, que a visão inicial permanece quase intacta, apesar das aparências. Muitas vezes, vejo uma luz e uma sombra que pus no meu quadro e empenho-me em quebrá-las, acrescentando uma cor que crie um efeito contrário. Quando essa obra é fotografada, percebo que aquilo que havia introduzido para corrigir minha primeira visão desaparece, e que, definitivamente, a imagem dada pela fotografia corresponde a minha primeira visão, antes das transformações trazidas contra minha vontade."

Pablo Picasso

Sumário

AGRADECIMENTOS	i
LISTA DE FIGURAS	iv
RESUMO	vi
RESUMEN	vii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - Picasso - um bebê e uma caixa de biscoitos	7
Rituais de passagem	10
“A alternativa”	10
Da “Fase azul à fase rosa”	13
Um novo homem e uma nova arte: Nasce o Cubismo.....	24
Uma esposa, um filho, tudo novo de novo	33
O amadurecimento do artista: De “O Minotauro a <i>Guernica</i> ”.	41
O Minotauro	41
“Guernica”	50
CAPÍTULO 2 - História em <i>Guernica</i>	58
As duas Guerras Mundiais, acontecimentos posteriores e início da democratização mundial após a Guerra-Fria	70
O momento histórico da primeira Guerra Mundial	70
Momento artístico	71
Uma prévia da Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial	71
A Legião Condor e a Armada de Hitler	71
Guernica: o terror e a arte	73
A segunda-feira negra de Guernica.....	73
Hitler apóia Franco	74
Legião Condor	74
A escolha de Guernica	75
A <i>Guernica</i> , de Picasso	76
O separatismo basco	78
As viagens de <i>Guernica</i> e seu destino final	84
CAPÍTULO 3 - A Visualidade e simbologia em <i>Guernica</i>	90
A pintura	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
BIBLIOGRAFIA.....	119

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto da mãe e do pai de Pablo Picasso, 1895.....	8
Figura 2 - Obra sem título de Dom José Ruiz Blasco.....	8
Figura 3 - <i>O Picador</i> , 1889	9
Figura 4 - Foto, Picasso e sua irmã Lola, 1888.....	11
Figura 5 - Foto de Pablo Picasso aos 15 anos, em 1896	12
Figura 6 - <i>A menina descalça</i> , 1895.....	12
Figura 7 - Foto de Pablo Picasso em frente ao <i>Bateau Lavoir</i> , 1907	13
Figura 8 - A morte de Casagemas, 1901.....	14
Figura 9 - A Vida, 1903. Museum of Art, Cleveland	15
Figura 10 - Maternidade	16
Figura 11 - Família de Saltimbancos, 1905.	17
Figura 12 - Foto de Fernande Olivier, 1905, Paris.	18
Figura 13 - Arlequim com Copo, 1905.....	21
Figura 14 - Foto de Gertrude Stein, 1906 e 1908.....	22
Figura 15 - Foto - cartão postal da cidade de Gósol, Paris, 1906	23
Figura 16 - Lês demoiselles d'Avignon, 1907	25
Figura 17 - Foto de Daniel H. Kahnweiler <i>marchand</i> de Picasso, 1910	26
Figura 18 - Foto de Eva Gouel (Marcelle Humbert) e simultaneamente, <i>Mulher de Camisa na Cadeira</i> , 1913, <i>O Pintor e Sua Modelo</i> , 1914	29
Figura 19 - <i>Guitarra</i> , 1912, Paris, Museu Picasso	30
Figura 20 - <i>Retrato de Olga numa poltrona</i> , 1917.....	34
Figura 21 - Foto de Olga no Ateliê de Picasso em Montrouge, e da Montagem dos cenários Balet Parade, Paris, 1917	35
Figura 22 - <i>Sleeping peasants</i> , 1919.....	37
Figura 23 - <i>Maternidade</i>	37
Figura 24 - <i>A dança</i> , 1925.....	40
Figura 25 - <i>Guitarra</i>	41
Figura 26 - Foto de Marie Thérèse Walter com seu cachorro Dolly, 1930	42
Figura 27 - <i>Cabeça de Mulher</i> , 1931. <i>Busto de Mulher</i> , 1931.....	44
Figura 28 - <i>Minotauromaquia</i> , 1935.....	46
Figura 29 - <i>Mulher adormecida com persianas</i> , 1936	48
Figura 30 - Foto de Picasso com Dora Maar, Golfe Juan, 1937	49
Figura 31 - <i>Sonhos e mentiras de Franco</i> , 1937	52

Figura 32 - <i>Sonhos e mentiras de Franco 2ª parte</i>	52
Figura 33 - <i>Guernica</i> , 1937	54
Figura 34 - Foto de Françoise Gilot, 1932, Paris.	56
Figura 35 - Foto do General Francisco Franco com Hitler, 1938.....	74
Figura 36 - Avião alemão da Legião Condor, 1937.	75
Figura 37 - Foto de Sobrevivente do bombardeio a Guernica.....	76
Figura 38 - Foto de um membro do ETA, grupo terrorista espanhol em 1982..	79
Figura 39 - <i>A Pomba</i> , 1949	83
Figura 40 - Primeiro esboço para a produção de <i>Guernica</i> ,1937	97
Figura 41 - Segundo esboço para a produção de <i>Guernica</i> ,1937	98
Figura 42 - Esboço de cavalo com traços infantis, um dos que definirá a forma final do cavalo, realizado por Picasso para a produção de <i>Guernica</i> ,1937	99
Figura 43 - Esboço do touro com feições humanas, realizado por Picasso para a produção de <i>Guernica</i> , 1937	101
Figura 44 - Esboço do touro com feições transformadas, mais próximo da versão final do touro de <i>Guernica</i> , realizado por Picasso para a produção de <i>Guernica</i> ,1937	102
Figura 45 - Esboço de cabeça do guerreiro com a boca voltada para baixo, realizado por Picasso para a produção de <i>Guernica</i> , 1937	103
Figura 46 - Esboço de cabeça do guerreiro com a boca voltada para cima, versão final, realizado por Picasso para a produção de <i>Guernica</i> ,1937	103
Figura 47 - Esboço de mão do guerreiro segurando a espada, versão final mais simples, realizado por Picasso para a produção de <i>Guernica</i> ,1937	105
Figura 48 - Esboço de mão do guerreiro rebuscada, versão inicial, realizado por Picasso para a produção de <i>Guernica</i> ,1937	105
Figura 49 - Série em seqüência de registro, das nove fotografias das fases da produção de <i>Guernica</i> , feitas por Dora Maar, 1937	110

RESUMO

Este trabalho tem como princípio básico estudar alguns aspectos da visualidade da obra *Guernica*, de Picasso, indicando uma relação de significados que vão compor a gramática do pensamento visual deste artista, descrita numa análise de alguns dos esboços para a confecção do mural, utilizando como base científica os estudos gestálticos de Arnheim.

Ainda estão incluídas nesta abordagem algumas breves considerações sobre a atualidade da obra através da presença de sua imagem nos meios multimidiáticos nos últimos dois anos.

Apesar de ter a visualidade da própria obra como foco central, os aspectos ligados a vida pessoal do artista e os acontecimentos históricos pelos quais passava a Europa na ocasião da pintura do mural serão abordados, por serem, em minha opinião, de suma importância, nos levando a ampliar a compreensão do universo simbólico e dos sentimentos que Picasso poderia estar vivenciando naquela época, contribuindo no entendimento por exemplo, dos possíveis motivos da documentação da obra em nove fotografias que foi feita por Dora Maar, sua amante na ocasião.

Deste modo, esta dissertação oferece aos interessados na obra *Guernica* uma nova reflexão acerca de sua imagem e aos interessados na vida de Picasso uma visão da ligação entre sua vida e esta que foi uma das mais simbólicas do conjunto de sua obra.

Palavras-chave: *Visualidade, Percepção, Simbologia, História, Atualidade.*

RESUMEN

Este trabajo tiene como principio básico estudiar algunos aspectos de la visualidad de la obra *Guernica*, de Picasso, indicando una relación de significados que van a componer la gramática del pensamiento visual de este artista, descrita en un análisis de algunos de los bocetos para la confección del mural, utilizando como base científica los estudios gestálticos de Arnheim.

Están incluidas también en este abordaje algunas breves consideraciones sobre la actualidad de la obra a través de la presencia de su imagen en los medios multimediáticos en los últimos años.

A pesar de tener la visualidad de la propia obra como foco central, los aspectos conectados a la vida personal del artista y los acontecimientos históricos por los cuáles pasaba Europa en la ocasión de la pintura del mural serán abordados , por ser, en mi opinión, de suma importancia, llevándonos a ampliar la comprensión del universo simbólico y de los sentimientos que Picasso podría estar vivenciando en aquella época, contribuyendo en la comprensión por ejemplo, de los posibles motivos de la documentación de la obra en nueve fotografías realizada por Dora Maar, su amante en el momento.

De este modo, esta disertación ofrece a los interesados en la obra *Guernica* una nueva reflexión acerca de su imagen y a los interesados en la vida de Picasso una visión de la conexión entre su vida y la que fue una de las más simbólicas del conjunto de su obra.

Palabras-llave: Visualidad, Percepción, Simbología, Historia, Actualidad.

INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa circunscreveu a investigação acerca de uma das mais famosas criações produzidas no século XX, "*GUERNICA*"¹, considerada uma importante produção de Pablo Picasso. O estudo da obra ocorreu a partir de uma revisão bibliográfica sobre o assunto, acrescida da análise gestáltica sobre os procedimentos pictóricos estruturais, formais e simbólicos, extraídos dos trabalhos produzidos por Rudolf Arnheim.

A base teórica deste estudo foi alicerçada na percepção, que ocorre imediatamente por um processo de simplicidade e que exige do percebedor uma manifestação rápida sobre o que é visto. Entretanto, o processo gestáltico para se olhar o objeto artístico pressupõe maior atenção em relação ao estímulo. Os conteúdos resultantes da introjeção do estímulo e a sua associação serão elaborados na percepção do sujeito, de forma a serem empregadas as instâncias psicológicas do percebedor, que lhe permitirão identificar gestalticamente aquilo que percebeu.

Meu objetivo foi destacar a contemporaneidade de *Guernica*, assim como resgatar no tempo e no espaço essa criação associada aos eventos históricos da época e atuais, considerando a percepção dessa obra.

Como o objeto de estudo foi o mural de Picasso, *Guernica*, os aspectos da obra que serão analisados contemplam o espaço, o equilíbrio, a configuração e a forma, a luz e a cor, o movimento e a dinâmica e, finalmente, a expressão dos conteúdos que o artista quis projetar nessa obra. Esses aspectos estruturais propostos por Arnheim também foram

¹ *GUERNICA*, obra produzida entre maio e junho de 1937. Trata-se de um óleo sobre tela, medindo 3,49 x 7,76 metros, encontrada no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, localizado em Madri, Espanha.

empregados para a leitura de outra obra importante para a compreensão do mural, *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso.

A partir da apreensão perceptual, foram feitas as observações do simbolismo das obras em estudo, bem como dos sentimentos que elas suscitam por sua expressividade, formas e conteúdos, o que serviu também para analisar a atualidade e a contemporaneidade da obra com relação aos parâmetros e referenciais construídos a partir da própria observação e vivência no mundo atual, com base em trabalhos anteriores desenvolvidos pela professora doutora Claudete Ribeiro e numa monografia de especialização de minha autoria intitulada *Guernica, um despertar da consciência social*.

Desse estudo, também fizeram parte algumas considerações sobre a vida pessoal de Picasso, como seus relacionamentos afetivos, que impregnaram o artista ao expressar vários aspectos do mural, como, por exemplo, a quantidade de mulheres em relação à quantidade de homens existente em *Guernica*.

Algumas obras, como a recém-escrita pela psicóloga espanhola Paula Izquierdo, *Picasso y las mujeres*, trouxeram algumas pistas sobre como Picasso se relacionava com as mulheres e qual a importância delas no conjunto da obra.

O grande sofrimento das mulheres é um motivo muito forte na obra de Picasso, tanto que, em determinada ocasião, ele se refere às mulheres como máquinas de sofrer, tal como o sofrimento constante que sua companheira Dora Maar evidenciava em muitas ocasiões, um tema que também é recorrente em *Les demoiselles d'Avignon*.

Este trabalho será subdividido em três capítulos. No primeiro, faço uma abordagem geral sobre a vida de Picasso, com ênfase nos anos de 1906 a 1937. Pretendo mostrar os principais fatos de cada fase da vida dele, do trabalho artístico, seus amores e uma análise mais detida dos

anos de 1906 a 1937, quando criou *Guernica*. Sua obra é muito extensa e significativa no mundo das artes e mostra peculiaridades que se desenvolvem a partir de *Les demoiselles d'Avignon* e tomam um rumo próprio, um novo estilo, que será recorrente na produção do artista. Nesta parte, apresento as obras de Picasso, referentes a esse período, num recorte que não envolve as seqüentes do artista, mas dentro desse tempo de produção artística bastante extensa, com a inclusão de algumas imagens das mais marcantes.

No segundo capítulo, me atenho ao contexto histórico de *Guernica*, muito favorável a Picasso para criar a genial obra. Focalizarei a época do convite do governo espanhol a Pablo Picasso para pintar um mural para seu pavilhão na Exposição Internacional de Paris. A análise do momento histórico torna-se necessária para se conhecer o contexto no qual foi produzida a obra, bem como para introduzir a questão da percepção que abordo no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, abordo a análise formal, perceptual e simbólica das obras. Essa análise gestáltica verifica os elementos presentes na obra de Picasso. Em *Guernica*, discuto os aspectos simbólicos de elementos como o touro e o cavalo e o número de mulheres presentes, muito superior ao de homens. Outros fatores considerados são os aspectos formais de acordo com a abordagem gestáltica de Arnheim sobre luz, equilíbrio, configuração, dinâmica e expressão. Ainda em relação à análise formal, abordo os aspectos que tornaram a obra perenemente atual.

Nos procedimentos teóricos para a leitura e interpretação das obras, adotei *Arte e percepção visual*, de Arnheim, para dar sustentação teórica à pesquisa.

Foram ainda formuladas as hipóteses que seguem:

- a problemática da marcante presença da figura feminina na obra de Picasso, o qual viveu cercado de mulheres durante toda sua vida, seja na sua infância, pela mãe e pelas irmãs, que tiveram lugar em suas pinturas, seja mais tarde por seus amores, mulheres que, de algum modo e a cada tempo, o influenciaram. A distribuição das imagens, as linhas, as curvas e as configurações na presença das mulheres em *Guernica* poderiam revelar a sua atração ou até mesmo a repulsão do artista pelas mulheres, impactando o percebido do trabalho.
- o simbolismo cultural da produção de Picasso de forma que o touro e o cavalo sempre presentes em suas obras poderiam revelar uma identificação projetiva decorrente da sua infância, deixando marcas na sua personalidade.
- a visualidade e a história de *Guernica* na junção de todos os fatores presentes na obra, desde a vida pessoal do artista ao tempo histórico e o desenvolvimento mundial pós-Segunda Guerra, teriam sido gravadas na obra, de tal modo a torná-la uma imagem representativa dos tempos atuais, o que lhe conferiria um caráter de contemporaneidade e de atualidade.

Esses objetivos me levam a investigar os motivos pelos quais Picasso modificou o conceito de procedimento artístico e o modo como essas mudanças se processaram até chegar a *Guernica*, sua obra-prima. Almejo, ainda, descobrir por que muitas pessoas no mundo amam ou odeiam *Guernica* apenas passionalmente, identificando-a com situações políticas conflituosas, que ocorrem até na atualidade. Picasso viveria um sentimento que é comum a todas as pessoas, o que faz de sua obra algo com o que elas se identifiquem, ou que talvez seus desejos sejam um ícone de apoio ao leitor do trabalho, ou então que as mulheres sejam de fato o símbolo do apoio e da força de *Guernica*.

Pretendo também verificar de que forma os símbolos, a modernidade e a antigüidade caminhando juntas, a humanidade de suas figuras de dor e de dignidade, a distribuição perfeita de seus elementos, influenciam o percebedor. Talvez as formas ora arredondadas, ora entrecortadas, que mostram todas as faces de um mesmo objeto, favoreçam a percepção da tridimensionalidade, que só foi atingida muitos anos após com a computação gráfica, evolução tecnológica de grande contribuição para uma leitura mais clara e fácil da imagem. Para tanto, utilizo o conceito de simplicidade presente em Arnheim.

Ao fazer uma análise perceptual da obra, sigo um caminho de descobertas sobre como se percebe a obra de Picasso e o que ela pode causar em todos, desvelando também os caminhos de sua construção.

No sentido de penetrar no rico interior de Picasso, este estudo teve como material as obras *Les demoiselles d'Avignon* e *Guernica* tendo como base a literatura encontrada sobre o tema em certas obras que permitem a análise perceptual, bem como em material de *internet*, jornais, revistas, fitas de vídeo, gravações de programa de televisão, catálogo de exposição de Picasso no Brasil, dentre outros citados na bibliografia.

Da leitura de boa parte da produção escrita sobre o pintor, selecionei especialmente as obras de cunho perceptual, locais onde foram expostas algumas produções artísticas de Picasso, como a exposição em comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo, com uma mostra de 126 obras de todas as fases do artista.

Valendo-me de diversos estudos sobre análise perceptual, sobretudo os conceitos de Arnheim sobre o assunto, estabeleci parâmetros para analisar as obras agrupadas sob a ótica da Percepção Gestáltica.

Analisando a vida de Picasso e a grande presença de mulheres em sua obra, verifiquei em que medida seu modo de vida pôde influenciar sua

obra, o quanto Picasso captou desses convívios e o quanto sua percepção esteve aberta para o simbolismo captado e que depois ficou plasmado em sua obra.

Com o estudo mais detido das fotografias de Dora Maar e das notícias geradas a partir da imagem de *Guernica*, seja ela modificada ou na íntegra, das ilustrações, dos programas de televisão, das releituras, dos *sites de internet* e de outros meios imagéticos pelos quais houve veiculação ou aparições da obra no Brasil nos últimos dois anos, verifico que as mídias pesquisadas neste período de tempo possuem uma certa identidade com a obra.

CAPÍTULO 1

Picasso - um bebê e uma caixa de biscoitos

Com Pablo Picasso, por mais criativos que seus pais fossem jamais imaginariam que ele pudesse, não só aprender com maestria a arte de seu tempo, mas também subvertê-la transformando-a num fazer artístico completamente novo, o Cubismo.

Picasso nasceu em 25 de outubro de 1881, às 20 horas e 15 minutos, em um casarão branco ao sul da cidade espanhola de Málaga, numa noite de lua cheia e brilhante. Como seria sua trajetória?

Existe um comentário que destaca o seu nascimento complicado, tendo sido forçado a respirar por um tio, que soprou fumaça de um charuto em seu nariz. Esta é também uma tradição espanhola usada na situação do nascimento, inclusive para desejar que o menino seja mais másculo, um homem de verdade.

Filho de José Ruiz Blasco e de Maria Picasso Lopez, recebeu um solene nome, conforme a tradição espanhola, de Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno Maria de los Remedios Cipriano de la Santíssima Trinidad Ruiz y Picasso.

Maria, sua mãe, era do tipo andaluz, de cabelos e olhos muito negros, como os do filho. Já o pai, José, que também era andaluz, mas de tipo físico do extremo oposto, lembrava um inglês, pois era alto, magro e de cabelos muito ruivos. Na sua família, havia membros bem representativos fisionômica e culturalmente do que era a Espanha naquela época. Era como um tecido de pedras disparatadas de um muro antigo, com padres, artistas, professores, juízes, pequenos funcionários e nobres falidos.

Esse era o retrato da própria Espanha, com influência dos mouros ao sul, e dos *vikings* ao norte, com as marcas de um passado de invasões e de conquistas, num período das grandes navegações e de derrotas provocadas pelas invasões.



Figura 1 - Foto da mãe e do pai de Pablo Picasso, 1895
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

No sangue de Maria e José, estava presente toda a ascendência da Espanha, e Pablo Picasso era a síntese de séculos e mais séculos de uma rica existência do povo espanhol.

Seu pai era pintor e professor de desenho. Especializado em decorar salas de jantar. Seus temas preferidos eram os pássaros, em especial, os pombos, que desenhava com extrema perfeição.



Figura 2 - Obra sem título de Dom José Ruiz Blasco.
Fonte: BERNADAC, M.L. E BOUCHET, P. (1986)

Para poder captar melhor as imagens dos pombos, Dom José os criava soltos em casa, tornando-os animais domésticos e de estimação do seu filho Pablo, que ainda não falava, mas observava as coisas com uma atenção tão apaixonada, a ponto de levá-lo a articular como primeira palavra: “piz”; ou seja, lápis, que era uma das ferramentas de trabalho do seu pai e ficava sempre à mão, assemelhando-se aos poleiros em que viviam seus “amigos” pombos.

Picasso falou “lápis” antes de conseguir locomover-se para ir buscar um lápis sozinho. Antes de saber falar, já sabia desenhar e, antes de saber andar, já sabia falar. Pablo aprendeu a andar empurrando uma caixa quadrada e fechada de biscoitos, da marca Olibet.

Aos oito anos de idade, realizou sua primeira pintura, *O picador* e, aos nove, em 1890, fazia os primeiros retratos de pombos, soltos voando, ou parados em várias posições e dentro de caixas em forma de cubos.

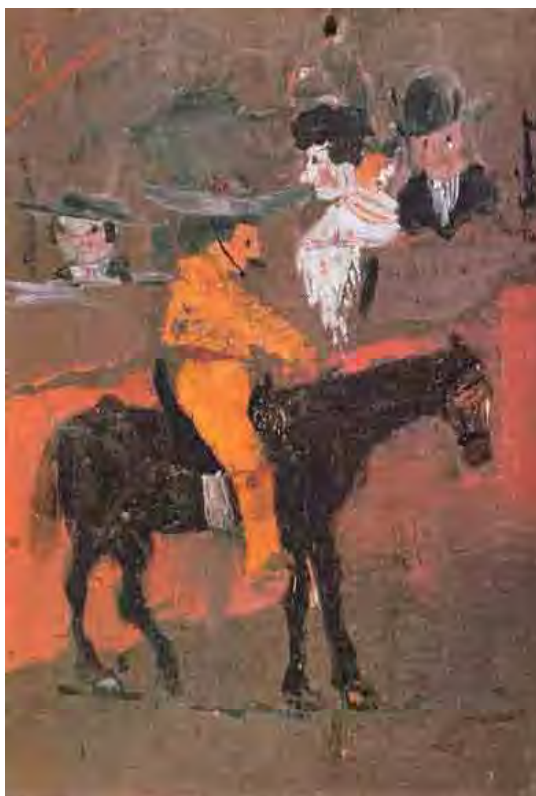


Figura 3 - O Picador, 1889
Fonte: BERNADAC, M.L. E BOUCHET, P. (1986)

Rituais de passagem

Da criança para o adulto: a chamada “alternativa”

De um homem triste para um novo homem: “*da fase azul à fase rosa*”.

“A alternativa”

José, pai de Pablo Picasso, aos poucos foi lhe entregando os seus pincéis e solicitando ao filho que terminasse alguns dos seus trabalhos. Numa tarde, o pai deixou uma grande natureza morta com pombos para o filho terminar e, quando voltou, achou os pombos inteiramente prontos, os seus pés pareciam tão vivos que o pai, no calor da emoção, deu paleta, pincéis e tintas a Pablo reconhecendo o talento do filho como maior do que o seu. A partir daquele momento, não iria mais pintar.

Essa passagem dos pincéis para o filho teve uma importância muito grande, foi o momento da “alternativa” do jovem Picasso. Na tradição espanhola, os meninos passavam pela chamada “alternativa”, isto é, pelo momento em que o aprendiz de toureiro tornava-se um verdadeiro toureiro, capaz de matar seu touro.

Pablo conhecia as touradas de longo tempo, tanto quanto conhecia os pombos, motivo que jamais abandonou, como se verifica em suas pinturas mais antigas, nas quais os pombos são muito representados. Desde pequeno, ia com o pai assistir às touradas. Elas provocavam uma paixão explosiva pela arena e vibrante, seja pelo touro sempre selvagem e enfurecido, seja pelo sangue e pelos gritos de olé, que acompanham o corpo teso do toureiro ao enfrentar seu espetáculo de vida e morte.

Em 1891, o pai assumiu o posto de professor de desenho em La Coruña, cidade fria da costa noroeste da Espanha. Sua família contava, também, com mais duas meninas, Concepción e Lola. Passados alguns

meses da chegada da família à cidade de La Coruña, a pequena Concepción morreu de difteria.



Figura 4 - Foto, Picasso e sua irmã Lola, 1888
Fonte: BERNADAC, M.L. E BOUCHET, P. (1986)

Em 1895, quando a família de Picasso passou por Madrid, Dom José levou o filho ao Museu do Prado, onde manteve contato pela primeira vez com obras deslumbrantes de Velázquez, Zurbarán, Goya e outros, verdadeiros tesouros da cultura espanhola.

No início do ano letivo, a família mudou-se para o norte, para Barcelona, onde Dom José foi nomeado professor na Escola de Belas Artes. Barcelona é uma cidade histórica, capital da Catalunha. Picasso por ela se apaixonou, pela efervescência cultural e pelo clima mais agradável, se comparado com o de La Coruña.

La Lonja era a escola de Belas Artes em que seu pai lecionava, uma velha academia de tradições rígidas onde o procedimento didático era antigo, pois realizavam intermináveis cópias dos moldes de gesso.

Picasso acabava de completar 14 anos e, por insistência do pai, prestou concurso de seleção para ingressar na escola onde o pai trabalhava. A idade mínima exigida para o ingresso na escola era 16 anos, mas, após o concurso, o júri ficou maravilhado com o bom desempenho de Picasso.



Figura 5 - Foto de Pablo Picasso aos 15 anos, em 1896
Fonte: BERNADAC, M.L. E BOUCHET, P. (1986)



Figura 6 - A menina descalça, 1895.
Fonte: BERNADAC, M.L. E BOUCHET, P. (1986)

Pablo, um verdadeiro prodígio, a partir de então não parou de buscar o conhecimento e a inovação na arte e, como se verá mais tarde, chegaria ao ápice criativo já na idade adulta ao realizar as formas bidimensionais com a maestria de um Rafael, mas elas deixaram de satisfazê-lo. Picasso buscava a tridimensionalidade nas suas obras a partir de vários experimentos e, para tratar os planos na obra, iniciou o

procedimento cubista. O primeiro trabalho foi a obra *Retrato de Gertrude Stein* e depois *Les demoiselles d'Avignon*.

Em 1900, aos 19 anos, Picasso foi para Paris e, nessa sua primeira experiência no exterior, instalou-se em Montmartre. Apesar de não falar o francês, ficou deslumbrado com a cidade.



Figura 7 - Foto de Pablo Picasso em frente ao *Bateau Lavoir*, 1907
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

Da “Fase azul à fase rosa”.

Depois de poucos meses, Picasso já conhecia os museus de Paris, como o de Luxembourg e o do Louvre, onde observou exaustivamente as obras de Ingres, Delacroix, Degas, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gaughin e também manteve contato com as artes egípcia e fenícia, de pouco interesse na época.

Entretanto, um mês depois, estava de novo em Barcelona com seu amigo Casagemas, que o acompanhou na ida a Paris e voltou para a Espanha um pouco antes de Picasso.

Depois dessa visita, Casagemas regressou a Paris antes de Picasso, pois estava deprimido e decidido a declarar seu amor a Germaine Pichot, uma prostituta cujo verdadeiro nome era Laure Gargallo. A literatura informa que o jovem padecia de problemas sexuais, ao que tudo indica, impotência. Na volta, ele viu-se louco ao ser desprezado pela mulher e deu um tiro na sua têmpora diante dela, em pleno Café Clichy, em Paris.

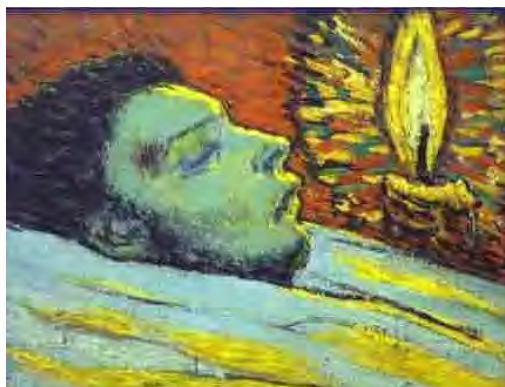


Figura 8 - A morte de Casagemas, 1901
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

Segundo Brigitte Leal, em seu livro *Picasso total*, de 1996, a recordação desse fato “atormetava Picasso até o ponto de, possivelmente, nascer nele um horror e um desprezo acerca das mulheres”².

Nas suas pinturas dessa época, surgiram prostitutas com aspecto macilento, caricaturizadas, vivendo em sujos e tenebrosos hospitais, acometidas freqüentemente de enfermidades venéreas.

Na primavera de 1901, quando acabava de completar 20 anos, Picasso iniciou um período que coincidiria com uma nova fase em sua pintura. Num novo endereço, no Boulevard Clichy, ele alugou um pequeno

² LEAL, B. C. PIOT y M. L. BERNADAC. *Picasso total*, de 1996, p. 96

quarto onde vivia e pintava. Ali iniciou a fase azul que, na ocasião, disse ser a “*cor de todas as cores*”³.



Figura 9 - A Vida, 1903. Museum of Art, Cleveland
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

O pintor, no final de sua vida, explicou esse mistério que havia levado alguns estudiosos a tratar do tema e, na ocasião, afirmou:

“Me pus a pintar em azul ao pensar na morte de Casagemas”.

O azul, efetivamente, era sua forma de manifestar a agonia, a angústia, a desolação representando a morte.

No final do inverno de 1902, a miséria de Picasso era tão grande que um amigo, o poeta e crítico de arte Max Jacob, convidou-o para dividir com ele um quarto, no Boulevard Voltaire. Max tinha apenas um pouco mais de dinheiro que Picasso, pois, após ter arranjado emprego em uma grande loja, tinha o suficiente para pagar o aluguel. A sua mobília resumia-se numa cama e um chapéu do tipo cartola. Os dois amigos tinham que dividir as duas coisas. A cama era usada à noite por Max e de dia por Picasso, que trabalhava durante a noite. Para se alimentarem, as dificuldades eram enormes.

³ SPENCE, D. *Picasso, Quebrando as regras*, 1997, p.15.

Entre os anos de 1901 e 1904, Picasso via tudo azul, era como se um filtro se interpusesse entre ele o mundo, mas esse azul não era obra do acaso, exprimia um sentimento muito preciso e particular.



Figura 10 – Maternidade
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

O azul é a cor da noite, do mar e do céu. É uma cor profunda, chamada “cor fria”, que se harmonizava com o pensamento do artista na época, pois representava a miséria material e o desespero, que se opunham à cor amarela e à vermelha, cores chamadas “quentes”, as quais Van Gogh usava para expressar a vida, o bem-estar e a alegria, em pinceladas dramáticas, cheias de movimento.

As obras da fase azul foram muito apreciadas. As figuras dos quadros eram facilmente identificáveis, exprimiam os sentimentos imediatos, retratando uma visão pessoal de Picasso.

Com o passar do tempo, a cor azul foi tornando-se mais rara, dando acesso a outras cores mais claras e não empastadas, com manchas leitosas de guache isoladas, sem ar e sem luz.

A partir de 1905, a vida de Picasso parecia estar mais clara, mais vigorosa, mais firme e o pintor ia todos os dias ao circo de Medrano e

ficava fascinado com os acrobatas e saltimbancos. A partir daí passou a usar, como modelos em sua pintura, os artistas do circo. Picasso interessava-se muito mais pela vida cotidiana do povo do circo do que pelo espetáculo, sendo o arlequim um de seus temas favoritos. Os acrobatas e saltimbancos eram artistas marginais com gestos humildes e graciosos.

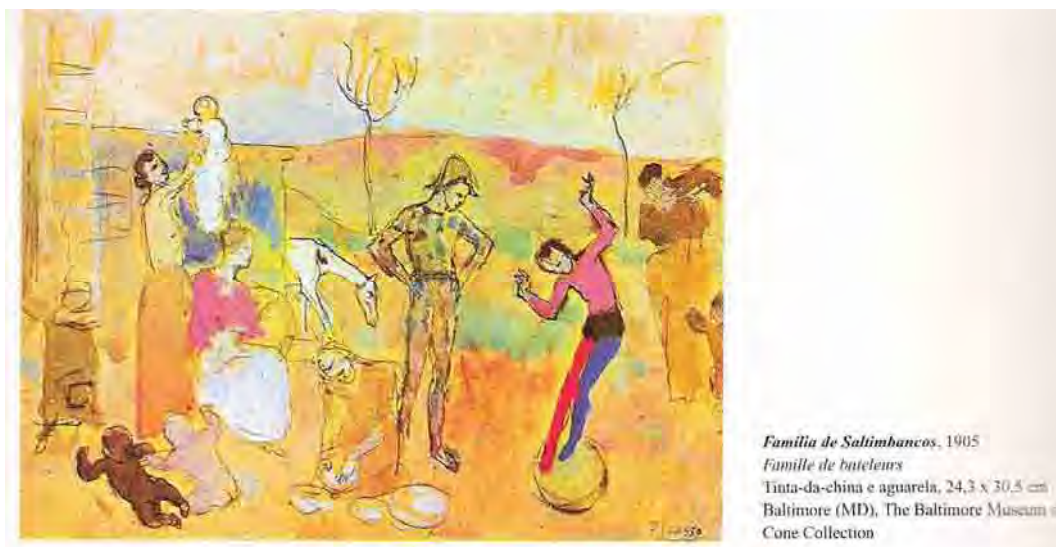


Figura 11 - Família de Saltimbancos, 1905.
Fonte: Spence, David (1997)

Na “fase rosa”, que durou de 1904 a 1906, e foi assim chamada porque as cores ocre e rosa-pálido predominaram nas telas do artista. A ternura dos temas, a fragilidade que emanavam de seus personagens foram as marcas desta fase.

Após muitas idas e vindas a Barcelona, no ano de 1904, estabeleceu-se na residência que passou a chamar de *Bateau-Lavoir* (Barco-Lavanderia), que não era nem barco nem lavanderia, sequer possuía água corrente, com exceção de uma bica que apenas pingava. Era uma construção mal conservada e foi Max Jacob quem lhe deu esse nome, devido a uma ponte que dava acesso à rua, como se fosse um barco. O *Bateau-Lavoir* tinha escadas tortuosas e sombrias, que levavam a corredores iluminados por fraca luz. As paredes estavam em pedaços,

mas os quartos eram chamados de “ateliês”. Este era o centro da vida boêmia de Paris e Picasso viveu nesse local por cinco anos.

As pessoas que viviam no *Bateau* eram muito diferentes, eram pintores, escultores, poetas, lavadeiras, verdureiras, ambulantes, todos muito pobres. Nesse local, os moradores brigavam, se ajudavam, faziam “fofoca”, viviam dramas e paixões.

Num dia de temporal, uma moça corria pelos corredores escuros para se proteger. Ela tinha longos cabelos ruivos e o seu vestido molhado estava colado no corpo. Na pressa, ela esbarrou em Picasso que, na época, era um rapaz moreno, alegre, com os cabelos em desalinho. Tratava-se de Fernande Olivier, com 20 anos de idade, assim como Picasso. Imediatamente o artista se apaixonou por ela, que, a partir daquele momento, tornou-se sua modelo por milhares de vezes.

Quando Fernande entrou na vida de Picasso, ele abandonou sua restrita paleta de tons azuis e verdes, iniciando uma nova etapa na sua pintura, a rosa.



**Figura 12 - Foto de Fernande Olivier, 1905, Paris.
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)**

A partir de 1905, Fernande tornou-se companheira de Pablo e ambos passaram por muitas dificuldades financeiras. A falta de dinheiro era tão grande que Fernande passava longos períodos em casa, porque não tinha sapatos para sair. No inverno, para conseguirem carvão para o aquecimento do ambiente, mentiam ao entregador quando a encomenda era entregue. Fernande dizia que estava nua e pedia que se deixasse a encomenda e voltasse na semana seguinte para receber e, desse modo, dispunham de algum tempo para arranjar o dinheiro.

Fernande e Pablo tinham uma vida boêmia e quase sempre em condições paupérrimas. Naquela época, fumavam ópio, eram jovens promíscuos e queriam ser grandes artistas.

No livro de Gertrude Stein, consta que Fernande escreveu:

*“Com Picasso passei os anos mais preciosos de minha vida. Na época eu fui feliz. Também foi quando abandonei uma parte de minha juventude e todas as minhas ilusões... Companheira fiel dos dias de miséria, não soube ser nos dias prósperos”*⁴.

Nesse período, as drogas tiveram uma grande importância na vida de Picasso para seduzir Fernande:

“A droga mudou minha atitude sobre a vida, o amor e o sexo, de repente tudo parecia bonito, limpo, bom, quem sabe tenha sido o ópio que tenha me permitido conhecer o verdadeiro significado da palavra amor... Descobri que enfim conhecia Picasso, que lhe experimentava melhor”.⁵

Durante quatro anos consumiram drogas, mas tudo acabou de forma drástica, quando o pintor alemão Wiegels, usuário de ópio, suicidou-se no verão de 1908, enforcando-se no próprio estúdio. Diante do ocorrido, Picasso, parou definitivamente com a droga, pois achava que ela poderia influenciar no seu comportamento. Trabalho, sexo e cigarros passaram a ser os seus únicos vícios.

⁴ TOKLAS, A. B. *Recuerdos*, 1991, p.18.

⁵ TOKLAS, A. B. *Recuerdos*, 1991, p.19.

Fernande era uma mulher de gosto refinado, gostava de perfumes, sombrinhas, roupas e jóias. Desde o princípio, Picasso não permitiu que ela interferisse na desordem do seu estúdio e insistia em cuidar sozinho da casa e das compras, porque não confiava o suficiente em Fernande.

Picasso trabalhava de noite e dormia durante o dia, pintava à luz de um lampião a óleo. Quando não tinha dinheiro para o óleo, usava o pincel numa mão e uma vela na outra. Deitava-se em geral por volta das seis da manhã e, se recebia visita nesse período, comportava-se geralmente com mau humor.

Sempre precisou estar só para trabalhar, mas nunca conseguiu viver sozinho. Adorava poesia e, por isso, tinha muitos amigos poetas, como Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Charles Vildrac, Pierre Mac Orlan e Max Jacob.

Se o artista não estava em casa lendo poemas ou falando de pintura, estava nos botequins, onde podia comer o máximo pelo preço mais barato possível.

Pablo gostava muito de conversas de botequim e encontros imprevistos, mas detestava perguntas sem sentido sobre sua obra. Certa vez, três rapazes alemães lhe pediram para explicar suas “teorias estéticas”. Picasso, que não gostava de dar explicações sobre seu trabalho, brincou com os alemães sacando uma arma e dando três tiros para cima. Os alemães assustados saíram correndo.

No *Lapin Agile*, aonde ia diariamente para jantar, era possível observar nas paredes várias obras de artistas, as quais o proprietário aceitava como pagamento de dívidas. Entre esses quadros, havia um Picasso de cores fortes, em tons de amarelo e vermelho, posteriormente ficou famoso com o nome de *Lapin agile*.

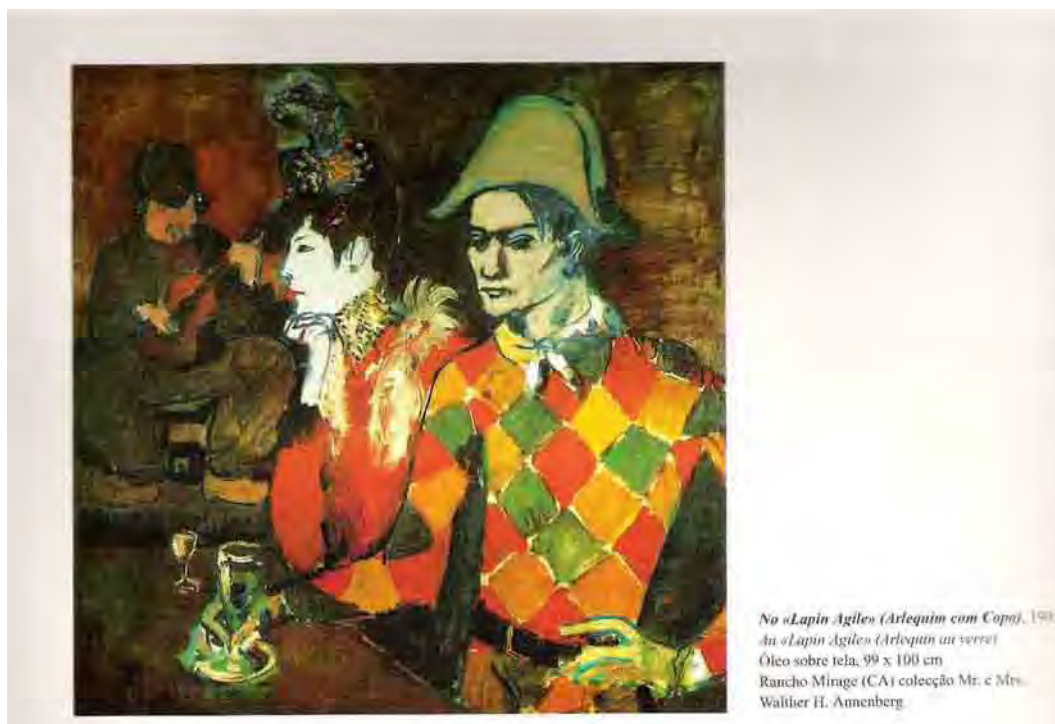


Figura 13 - Arlequin com Copo, 1905.
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

Nesse tempo, Pablo se negava a mostrar seus quadros ao público e seus amigos saíam freqüentemente com seus desenhos embaixo do braço, para tentar vendê-los e ganhar alguns trocados para ele. Nessa época, era como se lhe tirassem um pedaço do próprio corpo, quando seus quadros saíam do ateliê, ou quando ia visitar os *marchands* para vender obras. Ele nem pensava muito, preferia dar as telas de presente a ter de discutir seu preço.

Além dos amigos de boemia e de miséria, que gostavam de seu trabalho, os amantes da pintura e compradores em potencial começaram a se apaixonar pelas telas de Pablo e, dentre eles, dois americanos, Leo e Gertrude Stein. Na primeira visita ao ateliê, eles ficaram tão impressionados que pagaram de uma só vez 800 francos em quadros.

No inverno de 1905, Pablo iniciou o célebre retrato de Gertrude Stein, concretizado após longuíssimas sessões de poses. Fernande a descreveu como: “*gorda, baixa, maciça, de bela cabeça, forte, de traços*

*nobres, acentuados, regulares, com olhos inteligentes, clarividentes, espirituais*⁶.

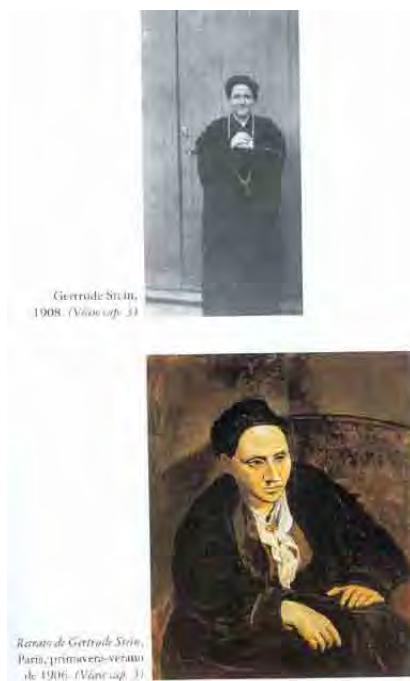


Figura 14 - Foto de Gertrude Stein, 1908 e Retrato de Gertrude Stein, 1906
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

Gertrude posou para o pintor em mais de noventa ocasiões, durante as quais foi sendo construída uma grande amizade entre o pintor e a modelo. Contudo, somente um ano mais tarde, após Picasso regressar de Gósol com Fernande, o artista terminou o retrato de Gertrude de memória. Ela entusiasmou-se e escreveu em seu livro sobre Picasso: “... *Me deu o quadro, me senti muito satisfeita com meu retrato, para mim sou eu*”⁷.

⁶ IZQUIERDO, P. *Picasso y las mujeres*, 2003, p.44.

⁷ IZQUIERDO, P. *Picasso y las mujeres*, 2003, p.44.

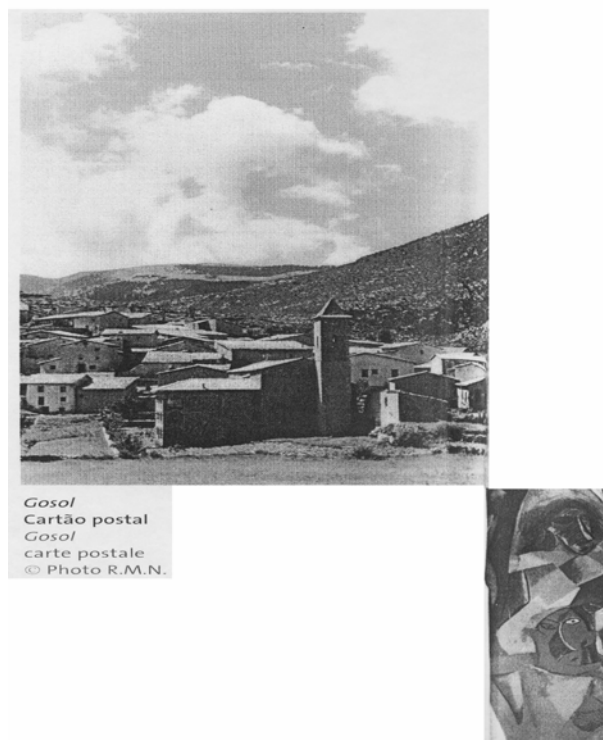


Figura 15 - Foto – cartão postal da cidade de Gósol, Paris, 1906
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

Picasso confessou que, na primeira visita de Gertrude para posar, quando ele a olhava, não a via. Segundo Paula Izquierdo, citando Brigitte Leal em seu livro, ele teve que se afastar dos museus e do modelo, pois queria refletir sobre sua verdadeira imagem, sobre sua personalidade para traduzi-la na obra. Assim se reporta a estudiosa:

“Picasso se concentrou nas figuras gosolanas, ou seja, das casinhas cúbicas, de formas simples da paisagem do povoado de Gósol para simplificar as formas e penetrar na essência mesma da realidade. Paradoxalmente, o desenho nítido, quase geométrico de seu rosto se expressava melhor que a aparência realística inicial, agora substituída pela personalidade autoritária, masculina, intelectual da grande dama da arte moderna”⁸.

Em 1906, o *marchand* Ambroise Volard comprou a maior parte das telas da fase rosa, pagando ao artista dois mil francos em ouro de uma só vez.

⁸ IZQUIERDO, P. *Picasso y las mujeres*, 2003, p.45.

Picasso e Fernande puderam, finalmente, fazer uma viagem, pois havia dois anos que Picasso não saía de Paris.

Um novo homem e uma nova arte: Nasce o Cubismo.

A relação de Fernande e Picasso chegou ao apogeu quando viajaram no verão de 1906 para Gósol, povoado dos Pirineus espanhóis. Nesse local, Picasso retratou Fernande uma infinidade de vezes, durante um período de férias. Ela escreveu em seu diário:

“Me importo com Picasso mais do que com qualquer coisa deste mundo... Pablo é diferente na Espanha. É mais delicado, não tão selvagem, mais falador e animado, tem uma visão das coisas mais equilibrada. Parece sentir-se à vontade”⁹.

Ao retornar a Paris, o pintor teve a idéia de criar um grande quadro, *Les demoiselles d'Avignon*. Na ocasião, Fernande passava horas deitada na cama, trancada no estúdio, aguardando ser procurada por seu jovem e excêntrico amante.

Num dia de verão de julho de 1907, Picasso foi sozinho ao Museu do Homem, no Trocadero. Ele saiu de lá perturbado pela força mágica de esculturas e máscaras negras. Na arte negra, o ver e o sentir estavam em sintonia e intimidade, e era exatamente isso o que Pablo procurava. Não lhe bastava apenas ver, mas fazia-se necessário sentir imediatamente, tocando os objetos. Existem fotografias de Picasso cercado por objetos de rituais africanos e a atitude deles nessas fotos é a de quem está meditando, como alguém que procurasse sentir a energia destes objetos.

Nessa arte negra, havia também a simplicidade das formas, a geometria simples e quadrada e uma nova linguagem plástica com signos codificados, o retângulo para a boca, o cilindro para os olhos, o furo para

⁹ IZQUIERDO, P. *Picasso y las mujeres*, 2003, p.37.

o nariz etc. As artes da África e da Oceania foram uma verdadeira revelação para o pintor. O que se passou em Picasso, daí em diante, pode ter sido diretamente passado para sua pintura, como uma marca feita a ferro em brasa.

Ainda no verão de 1907, Picasso retomou uma enorme tela de quase seis metros quadrados, começada muitos meses antes, com centenas de desenhos e estudos preparatórios, que viria a se chamar *Les demoiselles d'Avignon*. O pintor trancou-se no ateliê para fazer esta pintura, e ninguém podia entrar. Quando abriu o ateliê aos amigos, eles ficaram chocados, desaprovaram a pintura categoricamente. Matisse ficou furioso, Georges Braque, um amigo recente de Picasso, disse: “*É como se você nos quisesse obrigar a comer estopa ou a beber óleo*”¹⁰. Até Apollinaire, incondicional na sua apreciação, criticou ferozmente o amigo. No dia da visita de Apollinaire, ele estava acompanhado de um célebre crítico de arte, que delicadamente aconselhou Picasso a dedicar-se à caricatura.



Figura 16 - *Les demoiselles d'Avignon*, 1907
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

¹⁰ BERNADAC, M. I, e BOUCHET, P. *Picasso, o Sábio e o Louco*, 1986, p.46.

Entretanto, houve uma única exceção, Kahnweiler que, desde a primeira visita, gostou da obra e fez amizade com Picasso, passando mais tarde a ser seu marchand, numa amizade que duraria pelo resto da vida.

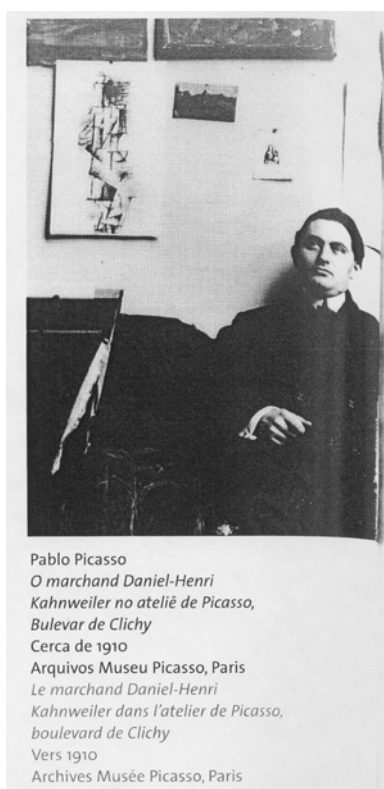


Figura 17 - Foto de Daniel H. Kahnweiler *marchand* de Picasso, 1910
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

O quadro, anônimo na ocasião, deu início ao mais importante movimento artístico do século XX, o Cubismo.

Essa tela foi considerada pelos historiadores de arte como o ponto de partida de toda a arte moderna e, assim, pela primeira vez, um pintor ousou romper com a realidade, criando um novo universo pictórico.

A representação do nu que havia sido, desde o Renascimento, um dos temas preferidos de muitos pintores, reacendeu em Picasso um desafio e fez com que ele trabalhasse por vários meses nesse quadro, estudando a sua composição em numerosos esboços.

Apesar de Picasso negar que *Les demoiselles d'Avignon* tivesse a ver com a arte negra e tivesse afirmado que o nascimento do Cubismo não devia nada aos seus fetiches, Brassäi comentou que, já em 1910, as máscaras e as estátuas africanas se acumulavam no apartamento do *Boulevard de Clichy*, segundo testemunha Fernande em seu diário: “*Ele está se convertendo num fanático das obras negras, as estátuas, máscaras e fetiches se acumulam em casa*”¹¹.

Em 1908, Braque apresentou algumas de suas novas telas, seis pequenas paisagens, no Salão de Outono. Nesse momento, ele mostrou um trabalho chamado de Cubismo, resultante da pesquisa realizada por ele e Picasso. Os dois trabalharam juntos de 1908 a 1915.

O júri ficou desorientado com essa nova tendência, pois a cor, em vez de ser o elemento central, se tornou abafada e a tônica era colocada nas formas geométricas bem simples. Matisse, que era membro do júri, observava o que chamou de “cubinhos”.

Dois quadros foram recusados e Braque, ofendido, retirou imediatamente, todos os outros do Salão, mas Kahnweiler organizou em sua galeria, uma outra exposição, dedicada a Braque. Essa foi a primeira exposição cubista. Paralelamente, Picasso começou a pintar num espaço próximo de Paris, figuras e paisagens nos mesmos tons abafados, verdes e marrons, nas mesmas formas geométricas simples.

Picasso e Braque admiravam a obra de Cézanne (recém-falecido) e trabalharam a partir da obra do artista, em estreita associação, enriquecendo seus trabalhos. Durante muito tempo, Braque e Picasso foram os únicos condutores do movimento cubista. Picasso começou a ficar conhecido, suas obras vendiam muito bem e a fase de penúria financeira foi ficando para trás.

¹¹ IZQUIERDO, P. *Picasso y las mujeres*, 2003, p.38.

Em setembro de 1909, Picasso e Fernande mudaram-se do *Bateau Lavoir* para um amplo e claro apartamento-ateliê, no *Boulevard de Clichy*, com uma empregada de avental branco, para servir a mesa. Apesar da nova situação financeira, Picasso reconstruiu seu antigo *bric-a-brac*, com uma espécie de “brechó” pessoal, com objetos de sucata como maços de cigarro vazios, caixas de fósforos, roupas velhas, enfim, para Picasso, nada deveria ser jogado fora, pois, tudo poderia ser reaproveitado, violões, garrafas, pedaços de tapeçaria antiga, quadros de pintores admirados por ele, como Matisse, Cézanne e, sobretudo, grande número de máscaras africanas.

No verão de 1910, Picasso e Fernande passaram as férias na cidade de Céret no sopé dos Pirineus. Nesse local, Picasso e Fernande ocuparam todo o primeiro andar. Passava férias de verão um grupo de artistas e poetas. No outono desse ano, o artista separou-se de Fernande e, no outono de 1911, passou a viver com Marcelle Humbert, uma bela mulher de saúde delicada, que vivera há três anos com um pintor polaco, Louis Markus, a quem Apollinaire colocou o apelido de Marcoussis. Era idealista e ávido por consagrar sua vida à arte, mas a saúde de Marcelle o obrigou a deixar de lado seus interesses artísticos e dedicar-se à ilustração em periódicos e revistas, um ofício menos atrativo, mas mais seguro economicamente.

Os casais Picasso e Fernande e Marcoussis e Marcelle começaram a sair juntos e as duas mulheres ficaram boas amigas. Marcelle mais jovem que Fernande, delicada, doce e pronta para amar um só homem, fazê-lo feliz em troca de proteção.

O pintor encantou-se com a pequena e delicada jovem, a quem chamou de Eva, nome que constava na sua certidão. Tornaram-se amantes, pois o artista sentia grande afeição sexual pela sua Eva.

Ao se separar de Fernande, também abandonou o **Cubismo Analítico**, para dedicar-se à fase seguinte, o **Cubismo Sintético**, representado por Eva.

Quando Picasso trocava de amante, também trocava de casa, de estilo, de entorno. Nessa época, adquiriu um ateliê novo no *Boulevard Raspail*, em Montparnasse.

Nesse espaço, as pessoas pareciam não ter um grande afeto pela nova amante do pintor. Eva, apesar da aparência doce, era considerada por alguns como uma mulher muito falsa e calculista. Muito bonita e alegre, tinha uma personalidade que contrastava com a indolente e lânguida Fernande, pois estava disposta a converter-se na mulher perfeita. Naquela época, Picasso, com 30 anos, pensava seguir os passos do amigo Braque que havia se casado.



Figura 18 - Foto de Eva Gouel (Marcelle Humbert) e simultaneamente, *Mulher de Camisa na Cadeira*, 1913, *O Pintor e Sua Modelo*, 1914
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

Se o Cubismo Sintético impediu o pintor de retratar sua amada, em troca desenhou inscrições dirigidas a ela em muitos de seus quadros cubistas. Assim, escreveu *Ma jolie* no quadro *Ma jolie ou femme à la guitare*, também nome de uma canção muito apreciada por Picasso.

Nesse período, trabalhou com *papier collés* que fixava junto com páginas de jornal, papéis pintados, encaixes e pigmentos de todos os tipos. As guitarras que apareceram nessas colagens simbolizam o corpo de Eva.



Figura 19 - Guitarra, 1912, Paris, Museu Picasso
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

Em 23 de dezembro, Picasso levou Eva a Céret e dali viajaram para Barcelona. O pintor queria apresentar sua mulher a seus pais e amigos. Na cidade de Condal, passaram duas semanas, mas não há dados de como a família de Picasso se relacionou com Eva. Eles tinham pensado em se casar no verão, contudo, uns meses depois, a saúde de Eva começou a piorar, assim como a do pai de Pablo, que já estava enfermo há algum

tempo, morrendo em maio seguinte. Esses fatores fizeram com que o pintor descartasse a idéia do seu casamento.

Eva, de compleição delicada e rosto infantil, mostrava uma beleza melancólica, em um estado de alienação, mas o pintor a observava como se ela não pertencesse a este mundo. Ela contraiu câncer em 1913, mas são pouco conhecidos os detalhes sobre sua enfermidade.

Em 1914, Picasso pintou *Homem sentado e o modelo do artista*, uma tela que guardou consigo até a morte da amante. Nele, retrata-a como era antes. Este é o único quadro figurativo de Eva como modelo, que, no mês de fevereiro desse ano, foi operada, sem sucesso. Coincidindo com a primeira operação de Eva, Picasso pintou *Vanitas (Guitarra, calavera e periódico)* no qual o artista juntou cera aos pigmentos indicando, provavelmente, um sentimento premonitório, simbolizando a perda da mulher amada.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, o mundo de Picasso se fez em pedaços com os amigos Dérain e Braque convocados para o serviço militar. A sintonia e o trabalho em comum no Cubismo se romperam e no dia 2 de agosto, quando a França declarou guerra, Picasso acompanhou seus amigos à estação de Avignon. Anos mais tarde, o pintor disse ao seu marchand Kahnweiler: “*Não voltei a encontrá-los. Todos regressaram, mas nenhum era o mesmo*”¹².

Picasso sentia-se entristecido pela enfermidade da amada, sem a possibilidade de estar com seus amigos e furioso pela guerra. Eva, que conhecia bem as crises de depressão e de raiva, também estava muito afetada pelos acontecimentos e, a cada dia, encontrava-se mais fraca. Ela fazia todo o possível para dissimular seu sofrimento e esconder de Picasso

¹² BERNADAC, M. L. e BOUCHET, P. *Picasso o Sábio e o Louco*, 1986, p.57.

o lenço manchado de sangue, pois estava aterrorizada ante a possibilidade de ser abandonada.

Na primavera, Picasso soube que Braque foi ferido na cabeça. Nesse momento, Eva estava cada vez mais enferma e teve de se submeter a nova cirurgia. No outono, foi necessário interná-la em uma clínica. Picasso, nessa época, deixou de pintar indo diariamente visitar Eva, mas no tempo restante dedicou-se a procurar uma nova amante, pois necessitava de alguém que o consolasse. Não demorou muito e encontrou Gaby Lespinasse, uma bonita parisiense de vinte e sete anos.

Eva morreu em 14 de dezembro de 1915. Ao seu enterro compareceram somente sete pessoas, já que a maioria dos amigos de Picasso estava na guerra.

Em janeiro de 1916, Picasso escreveu a Gertrude Stein dizendo " ... Minha pobre Eva está morta ... É uma grande dor ... Sempre me tratou com grande doçura¹³".

O Cubismo foi a maior invenção da arte do século XX e foi realizado em etapas. Primeiramente, o Cubismo foi chamado Cezzaniano, pois desmaterializava a imagem. Era uma visão menos realista e mais pictórica. Em seguida, surgiu o Cubismo Analítico que, a partir da forma desmontada. Finalmente, na última etapa, surgiu o Cubismo Sintético, que sintetiza o conteúdo já desmaterializado, numa tentativa da sua rematerialização. Foi um grande salto na Filosofia da Arte.

¹³ IZQUIERDO, P. *Picasso y Las Mujeres*, 2003, p.61.

Uma esposa, um filho, tudo novo de novo

Picasso conheceu, em 1915, Jean Cocteau, um poeta brilhante e agitado, que adorava seu trabalho e o Cubismo.

Cocteau e o compositor Erik Satie juntaram-se aos balés russos e seu coreógrafo, Serge de Diaghilev. Na primavera de 1917, propôs-se que Picasso desenhasse o figurino e os cenários do espetáculo de Diaghilev. Para tanto, era necessário ir a Roma, onde a companhia estava instalada. O compositor Erik Satie fazia a música. Picasso aceitou e partiu para Roma em fevereiro de 1917, onde encontrou os primeiros reflexos de uma nova alegria, que demorava a ser recobrada após a morte de Eva.

Ao encontrar-se com a beleza das antigas esculturas gregas e romanas, cujos corpos haviam sido fortemente trabalhados na companhia de bailarinos, Picasso viu-se novamente motivado. A companhia de balé clássico de Diaghilev era a melhor da época.

Fascinado pelo balé, Pablo se apaixonou por uma bailarina, Olga Koklova, filha de um general russo.

Anos mais tarde, quando o balé russo foi a Barcelona, Picasso acompanhou o grupo. Alugou um quartinho próximo à casa de sua irmã Lola que, na ocasião, morava com sua mãe e o esposo, e recomeçou a pintar.

Tudo novo de novo, novo local, nova pintura e o artista passou a pintar formas mais tradicionais, resgatando o classicismo, com objetos bem parecidos com os da realidade que lhe serviu de modelo; o quadro mais famoso dessa fase é o retrato de Olga, marcado pela emoção, reproduzindo um rosto sério, um leque espanhol e uma poltrona com estampa floral. Aqueles que consideravam Picasso como inimigo da beleza clássica foram obrigados a reconhecer, diante desse quadro, que haviam se enganado.



**Figura 20- Retrato de Olga numa poltrona, 1917.
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)**

Quando o balé deixou Barcelona rumo à América do Sul, Olga ficou com Pablo. No dia 12 de julho de 1918, casaram-se na igreja russa da Rua Daru, tendo como padrinhos Apollinaire, Cocteau e Max Jacob.

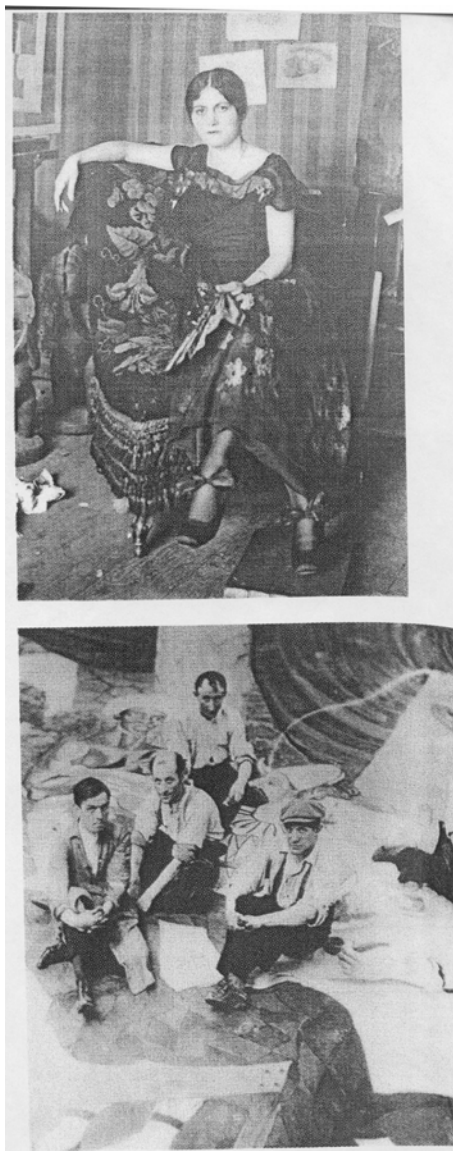


Figura 21 - Foto de Olga no Ateliê de Picasso em Montrouge, e da Montagem dos cenários Ballet Parade, Paris, 1917
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

Picasso e sua esposa passaram a morar em um apartamento duplex na *Rue de La Boetie*, no *Huitième*, bairro elegante, mundano, perto do *Faubourg Saint Honoré*, onde havia um comércio elegante, que se alternava com as residências suntuosas. Nesse momento, a mudança de vida de Picasso fora radical. Ele não mudou apenas de meio e de vida, mudou também de *marchand*.

Pablo apresentava-se agora mais bem vestido, com calça de pregas, bengala e variados ternos. Olga decorou toda a casa, inclusive o salão, com móveis suntuosos. Passaram a receber numerosas visitas, mas, no andar superior, Picasso ainda guardava toda sua quinquilharia.

Os convites que o casal Picasso recebia para recepções eram inúmeros. O dia-a-dia da sua vida mudou, já não freqüentava mais os bares e já não tinha os mesmos amigos de antes.

Desde a mudança ocorrida em sua vida, o artista via cada vez menos seus antigos amigos. Braque ainda se recuperava da guerra e estava sempre de mau humor, e considerava a nova vida de Picasso um enfado.

Apollinaire, que voltou da guerra e casou-se, morreu vitimado pela gripe espanhola em 11 de novembro de 1918. Com a perda do amigo de juventude, Picasso sentiu-se arrasado.

No início do pós-guerra, a França viveu um clima de patriotismo agressivo e antialemão, a pintura cubista foi desqualificada, os bens pertencentes aos alemães residentes na França foram confiscados. Kahnweiler, o *marchand* de Picasso era alemão e sua prestigiosa coleção cubista foi vendida do dia para a noite, as peças se dispersaram e a galeria acabou.

No ano de 1918, o novo *marchand* de Picasso passou a ser Paul Rosenberg, que defendia uma arte mais realista, mais sedutora e mais acessível ao grande público, e o artista que contava com apenas 40 anos de idade tinha obras muito caras e estava ficando cada vez mais rico.

Surgia aos poucos um novo estilo em suas obras, com figuras vestidas, deusas antigas, de formas robustas com o corpo e imobilidade de estátua.



Figura 22 – *Sleeping peasants*, 1919
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

Seus quadros eram de um realismo pesado e alguns acusaram Picasso de ter abandonado o Cubismo, mas, na verdade, nessa época, Pablo pintava de duas maneiras, a realista e a cubista.

Seu primeiro filho nasceu em fevereiro de 1921, foi batizado como Paul, mas passou a ser chamado de Paulo.



Figura 23 – *Maternidade*
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

A partir de 1923, a bailarina russa não mais tornou a aparecer em sua pintura. A literatura indica que Olga, desde o início da relação, demonstrou ser uma mulher de mau caráter, dotada de uma capacidade para enfadar-se com tudo. Com a convivência, ela se mostrou obsessiva e de trato impossível e Picasso, mais de uma vez após brigarem, arrastou-a pelos cabelos pelo apartamento. Em decorrência dessa relação, ele se asilou em seu estúdio, para poder pintar sem ser incomodado, o que seria uma espécie de fuga de Olga.

Nesse período, produziu com eficiência. Começaram a surgir monstros em suas telas, rostos retorcidos, beijos de bocas denteadas, que se devoravam. As pinturas exprimiam dor e não mais prazer. As mulheres retratadas eram distorcidas, o que tornava a imagem embrutecida. Eram quadros comovedores que davam uma idéia da angústia do artista.

Olga tinha trocado de interesses, já não desejava o reconhecimento social, mas sim a posse doentia do seu marido.

"Pablo, que era um homem apaixonado e muito complexo, sofria de certa incapacidade para ser feliz e também de uma dificuldade quase patológica para tomar decisões, de modo que, apesar de cair em uma profunda depressão e estar á beira de um suicídio, não se separou de Olga até 1935" ¹⁴

Esta foi a pior etapa da vida de Picasso, que se aborreceu com sua pintura, passou por terríveis desavenças conjugais e durante muitos anos foi perseguido por Olga, que viajava aos lugares onde ele se encontrava. Nessa época, a pintura do artista tinha para ela, apenas um valor mundano. Olga o deixava fora de si e ele explodia com frequência, invariavelmente de mau humor.

Olga Koklova morreu de câncer no mesmo dia em que Picasso terminou a série de pinturas *As mulheres de Argel*, releituras das de

¹⁴ IZQUIERDO, P. *Picasso y las mujeres*, 2003 p.85.

Delacroix, isso após vinte anos de separados e várias tentativas de uma separação legal (o pintor nunca se divorciou) porque ela exigia a metade de todos os seus bens, inclusive de suas obras o que o pintor não queria. Olga não era a única razão de sua violência e da ruptura na arte, havia também o Surrealismo, um movimento literário e cultural de grande força, que se perfilou como uma nova corrente em 1924.

Quando expressava com força um sentimento, seja ele de violência ou de doçura, Picasso o fazia sempre através da pintura. “*A beleza será convulsiva*”, conforme dizia André Breton, um dos pensadores do movimento surrealista, com quem Picasso se identificava.

Em 1924, quando, depois, da guerra, se percebiam na arte muitos efeitos dela, surgiu André Breton, que lançou as bases da poesia surrealista. No seu primeiro *Manifesto sobre o Surrealismo*, a exploração do inconsciente era a busca de uma nova linguagem, livre de constrangimentos da “realidade”. Em homenagem a Apollinaire, criador, nasceu o Surrealismo. Seus precursores foram Paul Éluard, André Breton, Philippe Soupault e Louis Aragon . A idéia era formar um grupo que fosse intérprete de todo o pensamento moderno. A expressão de ordem era: “*É preciso uma nova declaração de direitos do homem*”¹⁵. Criou-se para o movimento uma revista: *La revolucion surrealiste*¹⁶

Composto sobretudo de poetas e pintores, o grupo foi adquirindo importância no movimento moderno. Os surrealistas queriam mergulhar até as raízes da criação artística, percorrendo as paisagens mais recônditas do sonho, do inconsciente, como os poetas Baudelaire, Mallarmé e Lautréamont propuseram e que um pintor como Picasso já começava a fazer.

¹⁵ BERNADAC, M. L, BOUCHET, P. *Picasso, o sábio e o louco*, 1986 p.79.

¹⁶ BERNADAC, M.L. BOUCHET, P. *Picasso, o sábio e o louco*, 1986 p.80.

“A beleza será convulsiva ou não será”¹⁷. Na época em que Breton proferiu essa frase, Picasso pintou *A dança*, obra que possuía um automatismo psíquico que correspondia muito bem ao estado de sonho.



Figura 24 - A dança, 1925.
Fonte: BERNADAC, M. L, BOUCHET, P. (1986)

Na primavera de 1926, Picasso começou a fazer uma série de *Guitarras*, compostas de conjuntos agressivos de tecidos, barbantes, pregos usados ou agulhas de tricô. Nessa ocasião, ele rompeu de vez com a harmonia, com o bom gosto, com a conveniência. A realidade dos objetos, ou seja, sua função fora desviada. Este seria o estilo individual do Surrealismo Picassiano.

¹⁷ BERNADAC, M. L, BOUCHET, P. *Picasso, o sábio e o louco*, 1986 p.79.



Figura 25 – Guitarra
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

Entre 1925 e 1926, o Surrealismo reforçou um movimento de violência e de ruptura que Picasso já deveria ter dentro de si há algum tempo, provocado pelo intempestivo relacionamento com Olga Koklova. Com o Surrealismo, tudo se desequilibrou novamente.

O amadurecimento do artista: De “O Minotauro a *Guernica*”.

O Minotauro

Numa tarde fria de 08 de janeiro de 1927, ao deixar seu apartamento da *Rue de la Boétie*, em direção ao Boulevard Haussmann, Picasso não sabia que sua vida mudaria de rumo.

Em Maisons-Alfort, Marie Thérèse, uma jovem de 17 anos, penteava os longos cabelos loiros, antes ir a Paris. Tinha pernas longas, coxas bem feitas, nádegas redondas e firmes e os seios pontudos e firmes. Era alta e de olhos azuis acinzentados. De pai sueco, nasceu em Perreux, no centro-sul da França. Vivia com a mãe, Emile Marguerite

Walter, e dois meio-irmãos. Ela cresceu sem conhecer o pai que não quis reconhecê-la como filha. De pele clara e rosada, como das jovens pintadas pelos pré-rafaelistas, praticava vários tipos de esporte.

Os caminhos de Picasso e de Marie Thérèse se cruzaram na frente da *Galerie Lafayette*, e Picasso disse à moça que ela tinha “um rosto interessante” e que gostaria de retratá-la, afirmando: “*Eu sou Picasso*”. Isso para ela não tinha qualquer significado, pois sequer sabia quem ele era. Dois dias depois, encontraram-se novamente e Picasso disse à bela moça que era casado, mas ela respondeu que não fazia diferença. Sua mãe, ao saber da “paquera”, contou a Marie Thérèse quem era Picasso.

O artista sabia que Marie Thérèse era menor, por isso somente depois que ela completou 18 anos, eles se relacionaram sexualmente, no dia 13 de julho de 1927. Picasso contava com 46 anos.



Figura 26 - Foto de Marie Thérèse Walter com seu cachorro Dolly, 1930
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

Marie Thérèse era deslumbrante, possuía uma beleza calma, profunda, escultural e refletida. Ela era arisca, independente e de espírito

livre. Picasso logo lhe disse: “*Vamos fazer grandes coisas juntos*”¹⁸. Desde então, não parou de pintar seu belo rosto.

No verão do ano de 1928, Picasso, sabendo que ia passar as férias com sua família em Dinard, buscou um acampamento de veraneio infantil, onde pudesse hospedar Marie Thérèse e assim tê-la ao seu alcance. Nessa ocasião, o pintor iniciou-a em práticas sadomasoquistas.

*"Na realidade, ela se comportava como uma aluna dócil, aprendendo todo o tipo de experiências sexuais, proporcionando ao pintor o máximo prazer, por mais extravagante que fosse"*¹⁹.

Alugou um apartamento junto ao seu, para Marie Thérèse na *Rue de la Boétie*, mas essa relação foi mantida em segredo durante anos.

Na pintura e na escultura de Picasso, os belos traços sérios, as formas cheias de seu rosto, seu corpo e o amor dele por Marie Thérèse transpareciam traduzindo-se em renovação para o estilo clássico, como em suas pinturas que intitulou “*Suíte vollard*”. São 100 pranchas com desenhos de traços simples, representando personagens antigos, um escultor talhando sua obra no mármore, seres mitológicos, deuses e deusas.

Em 1928, Picasso iniciou a *collage* de um minotauro monstruoso. O Minotauro, na mitologia grega, é um animal brutal que come carne humana. Essa “*besta devoradora, escondida num labirinto subterrâneo, não era outra coisa que o subconsciente do homem*”²⁰, na opinião de Stassinopoulos. O *Minotauro*, cuja imensa cabeça está unida às pernas, é propulsionado por um falo colado a seus membros e é um trabalho que mostra o comportamento durante aqueles anos. Ele fugia de Olga para os

¹⁸ IZQUIERDO, P. *Picasso y las Mujeres*, 2003, p.89.

¹⁹ SCHMIDT, C. *Na cama com Picasso*, p.55.

²⁰ IZQUIERDO P., *Picasso y las mujeres*, 2003, p.91.

braços de Marie Thérèse que, em pouco tempo, se tornou uma espécie de “escrava” sexual.

O mal-estar de Picasso por sua tumultuada relação com Olga foi se dissipando, com a presença de sua nova musa. Ele parecia ter voltado do inferno. Sua jovem amante devolveu-lhe a vontade de viver.

Nesse ano, o pintor adquiriu um castelo que serviria a dois propósitos: o primeiro, para fazer Picasso desaparecer do raio de ação de Olga e o segundo, ter espaço suficiente para esculpir as gigantescas e numerosas cabeças, com os traços de Marie Thérèse.

Em 1931, comprou nos arredores de Paris, um deslumbrante solar do século XVII, onde passou a encontra-se com sua amante. A propriedade ficava na periferia da cidade de *Boisgeloup*, uns dez quilômetros de *Gisors*, no *Eure*. Perto do portal havia uma elegante capelinha gótica, que dava para um amplo pátio que circundava uma residência de pedra cinza com telhado de ardósia. Mas o que chamou a atenção de Picasso foi a grande quantidade de cocheiras. Imediatamente, o pintor instalou seu ateliê de gravura e de escultura neste local, encontrou um retiro onde podia se concentrar para o trabalho. Todas as esculturas produzidas eram variações sobre a cabeça de Marie Thérèse.



Figura 27 - Cabeça de Mulher, 1931. Busto de Mulher, 1931.
Fonte: BERNADAC, M. L, BOUCHET, P. (1986)

O tempo em que trabalhou em *Boisgeloup* foi feliz. Mas também foi a calma que precedeu a tempestade.

Picasso encontrou em Marie Thérèse a mulher com quem sempre sonhou. Na cama, liberava todas as fantasias sexuais, transgredia todos os limites, exacerbando sua libido às últimas consequências. No papel e nas suas gravuras, ele criou um ser meio homem, meio touro, o Minotauro, violento e brutal, que raptava e carregava as mulheres, para de novo possuí-las.

Sua obra *Minotauromaquia*, de 1935, misturou os temas do Minotauro com as touradas, expressa na famosa gravura, em que o monstro avança, ameaçador, para uma menina com uma vela na mão.

Na mitologia grega, o Minotauro é o filho de uma rainha de Creta, Parsífae e de um touro vindo do mar. Ele tem o corpo de homem e a cabeça de touro, é meio-homem meio-deus. Essa mitologia fascinava Picasso, que a ela acrescentou a sua própria e a mística de seu país, ou seja, a tourada, na feitura das obras.

A cena de *Minotauromaquia* passa-se a beira-mar. Um homem barbudo foge escada acima. No centro, há uma égua apavorada, que leva na garupa a toureira com sua espada. Duas meninas estão com uma pomba e olham de uma janela para essa cena estranha. A gravura ilustrava o combate entre as forças do mal, as trevas da noite, personificadas pelo Minotauro e as forças do bem, da luz, da inocência, representada pelas meninas.



Figura 28 - *Minotauromaquia*, 1935
Fonte: BERNADAC, M. L, BOUCHET, P. (1986)

Extravasando a sexualidade reprimida, na cama, no papel e no metal, Picasso liberou a sua fantasia através do outro eu, numa parte da personalidade, que ficou reprimida; e o Minotauro, em vez de apaziguar a sexualidade com Marie Thérèse, despertou no homem-minotauro a lascívia.

Nessa ocasião, o desentendimento com Olga tornava-se insuportável. No mês de julho de 1935, pela primeira vez depois de muitos anos, Picasso não foi no verão para fora com a família. Ele deixou Paulo e Olga irem sós. Fugiu da vida mundana, ficou sozinho em casa e Olga não voltou mais, pois descobriu que Marie Thérèse estava grávida.

Em 1935, Picasso deixou bem claro para Olga que não havia mais condição de continuarem juntos, informando que ia pedir o divórcio. Olga mudou-se com o filho para o Hotel Califórnia.

Alguns meses depois, Marie Thérèse deu a Picasso uma filha, Maya, cujo verdadeiro nome era Maria de la Concepción, o mesmo de sua irmã Concepción, a menina falecida há muito tempo em La Coruña.

Picasso registrou a menina sem reconhecê-la como filha, não lhe dando seu sobrenome. Repetiu-se com Maya a mesma história de sua mãe, Marie Thérèse, que também não havia sido reconhecida pelo pai como filha legítima.

A vida de Picasso se complicou. Os advogados que cobravam preços altos nunca conseguiram a separação dele com Olga. Ela que, a princípio, não queria se divorciar aceitou, mas com a condição de dividir com Picasso todos os bens dele. Ficou arrasado, não concordando com a divisão dos bens.

Na ocasião, perdeu a calma, a concentração, e já não conseguia trabalhar. Em uma carta a Gertrude Stein afirma: *“Esta é a pior fase de minha vida”*²¹.

No outono, fugiu para Boisgeloup, seu retiro. Lá, em segredo, começou a escrever. Usava pingos de cor para representar objetos e palavras nos seus poemas, pontuava frases visuais, todas coloridas, tratou a palavra como um papel recortado, a cor da tela era como uma pontuação para separar as frases. Breton foi um dos primeiros a se entusiasmar com os poemas de Picasso. Muitos deles foram publicados numa revista chamada *Cahiers d'Art*. Essa forma de expressão foi a “tábua de salvação” do artista, que se agarrou a ela de 1935 a 1936.

Em março de 1936, Pablo partiu com Marie Thérèse e Maya para Juan Les Pins. Ele estava atormentado e deprimido e por isso não conseguia pintar.

²¹ IZQUIERDO P. *Picasso y las mujeres*, 2003 p.97.

Em abril de 1936, Picasso produziu o quadro *Durmiente com persianas*, em Juan Les Pins, quando Marie Thérèse foi retratada com uma atitude de tristeza. Picasso utilizou tons verdes e azuis na obra, para retratar uma mulher que repousava a cabeça sobre o antebraço e ocultava um dos seios com a mão. Em junho, o pintor desenhou *Fauno observando uma mulher*. Nele, a jovem ainda se mostrava voluptuosa e sensual, mas a atitude do fauno observando a mulher denota um certo respeito, uma distância que até então não se via.



Figura 29 – Mulher adormecida com persianas, 1936
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

No final de 1936, Picasso estava envolvido com um novo amor, uma mulher inteligente e enigmática, a fotógrafa Dora Maar.

Conheceu-a no dia do nascimento de sua filha com Marie Thérèse, Maya, no café *Les Deux Magots*. Dora se entretinha, cravando uma pequena navalha entre os dedos, numa espécie de “roleta russa”. De vez em quando, distraía-se e furava-os, fazendo-os sangrar.

Anteriormente, ele já a tinha visto numa mesa próxima, recordava-se Picasso, “... seu rosto grave, tenso, uma mulher de olhos claros e de uma frieza inquietante”²² mas, desta vez, ela era amiga dos surrealistas e estava acompanhada por Paul Éluard. Picasso apresentou-se à jovem fotógrafa. Ela acabava de entrar em sua vida.

Pablo estava fascinado nessa noite e lhe pediu as luvas negras que usava, guardando-as em uma vitrine. Uma espécie de lembrança desse dia em que o sangue e o ritual destemido de Dora chamaram sua atenção, para a mulher diferente que ele havia encontrado.

Dora, cujo verdadeiro nome era Henriette Theodora Markovitch, era francesa e filha de um rico arquiteto iugoslavo. Sua mãe também era francesa e sua família morou por muitos anos na Argentina, motivo pelo qual ela falava perfeitamente o espanhol. A fotógrafa tinha a cintura de uma vespa, quadris largos e nádegas grandes, o ideal feminino do artista. Além de tudo, era conhecida pelos surrealistas como uma excelente fotógrafa e pintora, mulher inteligente de caráter íntegro e franco. Na ocasião, Dora tinha 29 anos e Picasso 54.



Figura 30 - Foto de Picasso com Dora Maar, Golfe Juan, 1937
Fonte: IZQUIERDO, Paula (2003)

²² IZQUIERDO P. *Picasso y Las Mujeres*, 2003 p.101.

Pablo passava por um período muito difícil, decorrente dos seus problemas pessoais. O divórcio de Olga e o nascimento da filha Maya produziram nele um intenso bloqueio. Entre os meses de maio 1935 a fevereiro 1936, ele deixou de lado a pintura.

No dia 1º de agosto de 1936, Dora apareceu pela primeira vez em um desenho de Picasso.

“Guernica”

No dia 18 de julho, Francisco Franco levantou-se contra a República e a Frente Popular, fato que estimulou Picasso a sair do seu *“Narcisismo estético”*²³, conforme afirmou Piot. Kahnweiler, seu antigo *marchand*:

*“Picasso é o homem mais apolítico que conheço. Por outro lado, recordo me que faz muito tempo quando, ao lhe perguntar: O que você é no ponto de vista da política? Respondeu-me: Sou realista. Na Espanha há um rei e eu sou realista”*²⁴.

Sua atitude sobre a Espanha começou a mudar no início da Guerra Civil. Antes, Picasso não se interessava tanto pela situação política da Espanha:

*“Não foram em si mesmos os acontecimentos na Espanha que despertaram em Picasso de seu marasmo, mas o jeito que estes tiveram na Espanha. Depois de perder a Espanha, a Espanha lhe é devolvida, existia.”*²⁵

Estourou definitivamente a Guerra Civil Espanhola . Em toda a Europa formavam-se as Brigadas Internacionais, para defender a causa da

²³ IZQUIERDO, P. *Picasso y las mujeres*, 2003 p.98.

²⁴ IZQUIERDO, P. *Picasso y las mujeres*, 2003 p.98.

²⁵ IZQUIERDO, P. *Picasso y las mujeres*, 2003 p.98.

liberdade, favorável aos republicanos espanhóis. Conseqüentemente, muitos amigos de Picasso partiram para lutar na Espanha. Estar ao lado dos republicanos espanhóis tinha um significado mais do que simbólico, era o de lutar contra o fascismo.

Após o início da Guerra Civil na Espanha, Picasso mantinha longas conversas com Dora Maar sobre política, o que nunca tinha feito com nenhuma de suas mulheres. Ambos eram de esquerda e Picasso estava preocupado com a guerra em seu país, o que lhe fez tomar, imediatamente, partido pelos republicanos e contra Franco.

Nesse verão, as fotografias dele ao lado de Dora estão turvadas por um olhar preocupado e angustiado, devido às informações sobre a guerra.

No final de 1936, as notícias eram ruins, o fascismo crescia e os republicanos eram massacrados. 1937 foi o ano escolhido pelo governo francês para uma exposição universal. Para os republicanos espanhóis da *Frente Popular*, era vital que o governo espanhol fosse bem representado nessa exposição. O governo republicano de Manuel Azaña encarregou Picasso de pintar um mural, para o pavilhão espanhol. A encomenda feita a Picasso, e que deveria mostrar ao mundo de que lado ele estava, fez com que ele promettesse um trabalho muito grande, um mural que ocuparia toda uma parede do pavilhão espanhol nesta exposição.

Aceito o encargo, Dora encontrou um novo estúdio para o pintor, um local grande onde Picasso pudesse trabalhar o mural. Situava-se na *calle ruedês Grands Augustins*, número 7. Nesse local, antes da pintura do Mural, Picasso havia gravado *Sonhos e mentiras de Franco*, duas pranchas contendo nove quadros, acompanhadas de um poema, que configuravam um protesto implacável contra a tirania do franquismo. O ditador espanhol estava ali representado, como uma espécie de guerreiro de cançoneta infantil, cujas aventuras eram contadas nos desenhos retangulares que mais lembravam uma história em quadrinhos, acompanhando esta obra

de um lamento. Picasso em *O sábio e o louco*, na página 95, escreveu sobre o poema: " ... gritos de pássaros, de vigas, de pedras, de tijolos, de móveis, de camas, de cadeiras, de cortinas, de potes..."²⁶.

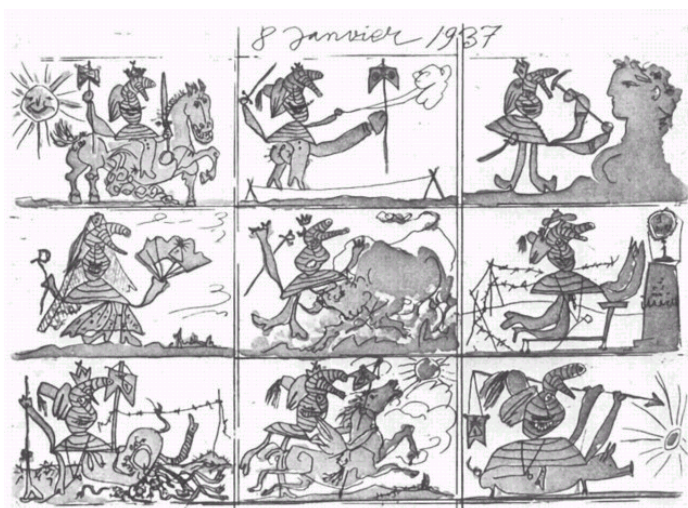


Figura 31 - Sonhos e mentiras de Franco, 1937
Fonte: BERNADAC, M. L, BOUCHET, P. (1986)



Figura 32 - Sonhos e mentiras de Franco 2ª parte.
Fonte: BERNADAC, M. L, BOUCHET, P. (1986)

A violência da sua reação diante da tragédia que dilacerou o país mostrou a que ponto Picasso o defendeu.

²⁶ BERNADAC M.L. e BOUCHET mm.l. *Picasso, o sábio e o louco*, 1986 p.95.

Dora, depois de estabelecida uma relação entre ela e Picasso, se manteve como a zelosa fotógrafa do pintor, como dizia Brassai, em *Picasso, O Sábio e o Louco*, p.133 “*Suas fotografias das diferentes fases da gestação de Guernica seriam sem dúvida um precioso testemunho do processo criativo de Picasso*”²⁷.

A nova amante o fotografou diversas vezes, em 1937, uma vez com uma cabeça de vaca na frente de seu rosto, e atrás da quilha de um barco, caracterizando todo um trabalho de ocultação do artista privado de seu ego, quando ambos experimentaram a fotografia e a pintura. Nesses experimentos, numa ocasião, Picasso desenhou o rosto de Dora, usando uma navalha sobre uma superfície de vidro coberta por tinta. Gravou sobre papel fotográfico, na técnica que depois ficou conhecida por *cliche verre*.

No dia 1º de maio de 1937, chegou a Paris uma triste notícia, os bombardeiros alemães pagos por Franco atacaram de modo selvagem o vilarejo basco de Guernica, bombardeando-a na hora em que as ruas estavam cheias de gente, com um grande número de mulheres e de crianças.

Um mês depois, a obra *Guernica* saiu do ateliê. Picasso produziu um dos quadros mais perturbadores, que já foram pintados e provavelmente uma das obras de maior impacto do século XX.

²⁷ IZQUIERDO P. *Picasso y las mujeres*, 2003 p.104.



Figura 33 - *Guernica*, 1937
Fonte: BERNADAC, M. L, BOUCHET, P. (1986)

Picasso fez 45 esboços, que são mostrados no próximo capítulo, para a confecção da obra *Guernica*. Os elementos principais aparecem desde os primeiros esboços: o touro, a mulher que segura a luz e o cavalo. Picasso expressou nessa tela um drama universal: a guerra, as crianças mortas, as mães em pranto e, para manifestar tudo isso, ele se valeu do seu universo pessoal, retomando as figuras da tourada, utilizando cavalo e o touro como os símbolos da “brutalidade e escuridão”. A tonalidade geral de cores era do luto. Picasso limitou de propósito as suas cores ao preto, ao branco e ao cinza. As formas eram chapadas e simplificadas como na publicidade, para que fossem mais contundentes.

No verão de 1939, pintou vários retratos, de Marie Thérèse e de Dora Maar, cujo rosto fascinava Pablo levando-o a retratá-la por milhares de vezes. Em muitas delas, a fotógrafa foi representada aos prantos.

Os acontecimentos políticos na Europa tornaram-se cada vez mais sérios. Hitler na Alemanha, Franco na Espanha e Mussolini na Itália faziam seus planos de ataque e a Segunda Guerra Mundial estava prestes a estourar.

No mês de agosto, Hitler invadiu a Polônia e os cidadãos franceses foram convocados para defendê-la. Nesse momento, Picasso deixou o povoado de Antibes, onde produzia *Pescaria noturna em Antibes* e

regressou imediatamente a Paris, encontrando a cidade em pânico e partindo em seguida para Royan com Dora Maar. Marie Thérèse e Maya já estavam lá. Ele alugou um apartamento no último andar de uma mansão e durante todo o tempo produziu obras compulsivamente.

Em 1940, quando a França foi ocupada pelas tropas de Hitler, Picasso voltou a Paris, instalando-se em seu ateliê na *Rue des Grands-Augustins*, de onde raramente saía, exceto para visitar Marie Thérèse e Maya, que estavam instaladas no *Boulevard Henri IV*, ou para jantar com os amigos no *Le Catalan*, assim batizado em sua homenagem.

A atmosfera era tensa, mas Picasso trabalhava cada vez mais e continuou a fazer a pintura chamada “revolucionária”. Mesmo com a ocupação nazista, o Catalão era o criador daquela que os nazistas chamavam de arte degenerada (*Kunstbolchevismus*). Com a obra *Guernica* ele mostrou seu ódio ao fascismo.

Certa vez, a Gestapo foi fazer uma investigação em seu ateliê e um oficial, ao ver em uma mesa uma fotografia de *Guernica*, perguntou: “Foi o senhor que fez isso?...” Não, o senhor”²⁸, respondeu Picasso.

Na manhã de 24 de agosto de 1944, Paris foi libertada do domínio dos alemães, após uma febril batalha. Durante as explosões, Picasso trabalhou sem parar, cantando muito alto para abafar o barulho nas ruas.

Ao cessar o tiroteio, muitas pessoas decidiram visitá-lo para verificar se ele havia sobrevivido. O assédio foi muito grande, foi procurado por uma verdadeira multidão, em especial de americanos e ingleses, que desejavam ver Pablo Picasso.

Em 1946, terminou seu relacionamento com Dora Maar. Um novo amor tomou seu lugar, a jovem pintora Françoise Gilot.

²⁸ BERNADAC M. L. e BOUCHET P. *Picasso, o sábio e o louco*, 1986, p.105.



**Figura 34 - Foto de Françoise Gilot, 1932, Paris.
Fonte: Gilot, Françoise, Lake, Carlton (1960)**

Françoise Gilot tinha apenas 17 anos quando conheceu Picasso e foi imortalizada nas obras do artista na época como a mulher flor. Viveu com o pintor de 1946 a 1954 e teve dois filhos, Claude, nascido em 1947 e Paloma em 1949.

Quando ela decidiu abandoná-lo, a mulher flor havia murchado. Foi muito difícil para Françoise conviver com o egocentrismo do pintor e, ainda que Picasso não suportasse facilmente essa derrota, teve de conviver com isso.

Antes mesmo da separação definitiva de Gilot, ele já havia conhecido e se relacionado com aquela que iria substituí-la, uma jovem de 26 anos de idade, Jacqueline Roque, com quem viveria até o final de seus dias.

Jacqueline Roque se uniu a Picasso quando tinha 27 anos, em 1952. Poucas épocas de sua vida foram tão frutíferas, chegando a pintar, em 1963, cento e sessenta e sete retratos de Jacqueline. Em 1961, após sete anos de convívio, Picasso, agora viúvo de Olga Koklova, se casou com Jacqueline e, a partir de então, foi se exilando em sua casa, e se separando definitivamente de seus filhos Pablo, Claude, Paloma e Maya e também de seus netos Pablito e Marina.

Picasso morreu em 08 de abril de 1973, aos 92 anos, buscando as mãos de sua mulher sem conseguir dizer sua última frase, na cama com a cabeça cheia de projetos após ter trabalhado um dia inteiro sem descanso.

O corpo só foi enterrado dois dias mais tarde, apesar de Jacqueline não dar a sua permissão. Isso ocorreu para que Marie Thérèse, Maya, Claude, Paloma, Paul e os netos Pablito e Marina assistissem ao enterro.

Pierre Cabanne, um dos maiores biógrafos de Picasso, escreveu em um periódico na época do enterro do artista: *"Jacqueline quis só para ela este morto que fazia tanto tempo pertencia ao mundo inteiro"*.

CAPÍTULO 2

História em *Guernica*

Em janeiro de 1937, o governo espanhol encarregou Pablo Picasso de pintar um mural para o pavilhão da Exposição Internacional de Paris. O tema da Guerra Civil Espanhola absorveu-o, já antes de pensar em trabalhar em *Guernica*, sobretudo nos trabalhos de aguafortes intitulados *Sonhos e mentiras de Franco*. Os primeiros esboços de *Guernica* foram realizados no sábado, em 1º de maio de 1937, menos de uma semana depois de os aviões militares de Hitler atacarem e destruírem grande parte da ilha basca *Guernica*.

O encargo de Picasso orientava-o para traduzir em uma imagem o sentido do drama de sua pátria arrasada pelos fascistas. Uma guerra é um acontecimento prolongado e complexo, ato para proporcionar ao observador atento feitos inumeráveis, estratégicos, políticos e estatísticos, com fotografias de lances bélicos, cidades destruídas e cenas de heroísmo e morte, junto com descrições de testemunhos presenciais evocadores de imagens exatas.

Juntando-se a esse conhecimento que, em geral, tem o espanhol na sua história, suas paisagens, suas vivências na literatura e na pintura espanholas, além do imenso panorama de recordações pessoais, que abarcavam os primeiros dezenove anos da vida de um jovem, havia, ainda, o depósito de imagens acumuladas em cinquenta e seis anos e reunidas a partir da observação cotidiana, procedentes de sonhos e fantasias, de leituras e quadros, de sua própria obra prolífica.

Lembre-se finalmente que Picasso trabalhou num século cuja sociedade já não dava normas nem convenções, nem sequer sugestões quanto à forma que esta apresentação deveria adotar. Todos os estilos

utilizados, em qualquer momento, surgiam para plasmar um acontecimento público e eles estavam a sua disposição, tais como as decorações murais nas tumbas dos monarcas egípcios, e nas igrejas medievais como as da Cataluña românica, as aguafortes dos desastres da Guerra Napoleônica na Espanha, obra de seu compatriota Goya, o mosaico helenístico da Batalha de Alexandre Magno, ou os espetáculos históricos de Poussin, Velásquez, Rubens e Delacroix. Essa tremenda riqueza e a liberdade de uso se apresentaram ao artista quando este quis mostrar o drama da Espanha aos olhos do mundo.

O bombardeio de *Guernica* em 26 de abril de 1937 atuou como catalisador para a invenção criativa, pois poucos acontecimentos haviam podido acabar, de um modo tão completo, como a natureza da situação total que Picasso acabava de plasmar. Esse feito não lhe facilitou a imagem em si, mas a substância dela. Eis aqui, os feitos, tais como foram comunicados por um correspondente do *Times*, de Londres:

Guernica, a vila mais antiga dos bascos e centro de sua tradição cultural, foi completamente destruída nesta tarde por incursões aéreas dos invasores. O bombardeio desta cidade, aberta e muito desprotegida de frente, requereu exatamente três horas e quinze minutos, durante os quais uma poderosa frota de aviões contendo em três modelos alemães, bombardeiros Junkers y Heinkel e caças Heinkel, não cessaram de descarregar sobre a vila bombas de 500 quilos para baixo, em um número de projéteis incendiários de alumínio de um quilo de peso, que se calculou em mais de 3000. Entretanto, os "caças" voltavam rasantes para o meio da população para metralhar aqueles elementos que se refugiavam nos campos. Toda Guernica logo estava em chamas, exceto a histórica Casa de Juntas, com seus ricos arquivos da raça basca e onde se reunia o parlamento basco. A famosa árvore de Guernica, um tronco seco de cerca de 600 anos, ficou também intacto. Ali, os reis de Espanha pronunciaram o juramento de respeitar os direitos democráticos de Biscaia e, em troca,

recebiam uma promessa de obediência como soberanos com o título democrático de senhor, e não rei, de Biscaia.

A totalidade do acontecimento era impressionante. Aquilo já não eram danos, mas a devastação total de uma comunidade humana e pacífica. Não se tratava meramente de um ataque, mas a manifestação de brutalidade fascista em seu sentido universal, representada pelos aviões e as tripulações estrangeiras. Por outro lado, Guernica não era apenas um povoado qualquer.

Já haviam ocorrido antes ataques aéreos em outras populações da região de Biscaia, mas, na consciência de todo espanhol, Guernica representava o espírito de seu antigo orgulho em sua liberdade. Em suma, o mortífero incidente estava embebido de significado histórico e humano e com tal concentração e exteriorização de um tema relevante que a realidade foi um meio de trabalho preparatório para o artista.

Em 1937, Guernica tinha mais de 10.000 habitantes. Estes não podiam estar todos numa pintura, pois nota-se que o mural não apresenta multidão alguma. Nele existem nove figuras, cada uma num papel diferente e claramente distinto das demais. Quatro mulheres, uma criança, uma estátua de um soldado, um touro, um cavalo e um pássaro. Todas elas estão implicadas num mesmo acontecimento, não há agrupamentos pela duplicação de funções. Picasso não é um pintor de multidões. Nas pinturas maiores, os assuntos comparáveis a Guernica encontram-se apenas em agrupamentos.

Na obra *Bacanal*, de 1944, as figuras apresentam-se em grande número, formando um tecido de movimento contínuo e função homogênea e segundo Poussin, está cheia. Na *Matança da Coreia* de 1951, há grupos muito juntos de figuras, as mulheres e filhos em contraste com seus executores. A Guerra de 1952 tem coros de guerreiros, de cavalos e de baterias.

Em *Guernica*, entretanto, o argumento fica a cargo das mulheres e o único homem, meio escultura, meio humano, não é mais que um fragmento, uma base imóvel. Igualmente imóvel está o touro, um monumento, um simples ator entre as mulheres que gritam, correm, empurram e caem.

É verdade que, na época do ataque, Guernica era uma cidade de mulheres e crianças, pois muitos dos homens estavam combatendo na frente de guerra, fato que coincidia com as idéias de Picasso. As mulheres fazem de Guernica a imagem de uma humanidade inocente e indefesa, convertida em vítimas. Por outro lado, mulheres e crianças tinham sido apresentadas por Picasso anteriormente como a perfeição da humanidade. Em inumeráveis pinturas e desenhos, o artista celebrou sua beleza e sua graça, sua vitalidade e nobreza e um ataque contra mulheres e crianças era um ataque dirigido contra o centro da humanidade.

Guernica foi atacada às quatro e meia de uma tarde ensolarada de primavera. Logo caiu obscurecida pela fumaça dos incêndios. O bombardeio não se produziu de noite, no entanto, a pintura nos sugere total escuridão. Portanto, o ambiente negro, rodeado tanto por figuras, lâmpadas quanto por pequenos raios de luz, deve ter sido eleito como simbolismo. O acontecimento é interpretado como visível, existente, devido às lâmpadas e às chamas. O fogo é o companheiro de uma brutal destruição, pois seus tenebrosos reflexos são também iluminadores porque o ataque fascista dramatizou a violação ao povo espanhol.

Há duas lâmpadas, uma duplicação que a princípio nos parece incômoda. Uma delas é empunhada com força, violentamente até o centro da cena. Essa modesta lâmpada de azeite é projetada para a frente de uma mulher, que deseja sair pela janela, pois é também o ápice do triângulo de composição que abarca o soldado, o cavalo e a mulher que foge, representando ao mesmo tempo uma pirâmide de luz.

Situada em um ponto dominante, uma lamparina é segurada por uma mulher do povo, cuja cabeça está transfigurada na forma de uma concha branca, que não é unicamente um meio para revelar os acontecimentos da noite. Há também um farol no alto de uma coluna central invisível, considerada poderosa, como um suporte potencial, que está quase oculta pelo caos da destruição.

Comparada com a força da lâmpada de azeite, a grande lâmpada do teto é quase inerte. Ela não é empunhada por ninguém e seu efeito como doadora de luz não é aparente, já que está fora do cone de iluminação. A lâmpada, sol e olho são meios que apenas interferem, ao contrário de se suportarem entre si. Este sol não é mais que uma lâmpada, a pupila desse olho não é mais que uma fagulha com uma frieza de energia ineficaz, cujos raios esmaecidos estão na escuridão projetando sombras como se fossem recortes de pape. Eles não parecem aquecer nem iluminar nada. Aqui há um símbolo de clara consciência de um mundo informado, mas comprometido.

A duplicação aparente da fonte luminosa expressa em realidade um significado contrastante entre a autêntica luz, pequena e poderosa e o cego instrumento de uma consciência sem consciência.

Temos de mencionar aqui outro desvio com respeito aos feitos históricos. O inimigo não está presente e aquela trágica sombra pela tarde, segundo disse uma testemunha ocular, "*não passou de cinco minutos sem que o céu estivesse negro de aviões alemães*". Na pintura não há céu nem aviões.

A composição não está baseada no contraste de dois grupos antagônicos, como nas últimas obras políticas de Picasso, com robôs enfrentadores, seus rifles automáticos e as mulheres coreanas, ou o diabo disseminador de germes, avançando com seu carro até o guerreiro com a pomba da paz. Esse antagonismo dualista não ocorre em *Guernica*, o que dissimula para que o mural seja visualizado como um manifesto político.

Descreve os efeitos de uma brutalidade que descarrega seus golpes, expressando sofrimento e esperança.

Os elementos dessa obra de Picasso estão sendo tratados como símbolos, posto que são formas expressivas de um trabalho de arte. Toda expressão comunica a posses de certas propriedades e todas as propriedades são genéricas, não particulares. É sobre essas propriedades genéricas que dirijo meu enfoque quando trato um objeto como obra de arte e, nesse sentido, *Guernica* é como uma arte de qualquer outro período. É necessário, pois, demonstrar que *Guernica* é uma obra simbólica, na qual nem o guerreiro quebrado, nem o touro, nem a ave são estranhos no marco da pintura.

Em 1937, a arte da pintura havia possibilitado um nível de realidade no qual as deformidades da forma e espaço e as congruências do assunto retratavam o mundo tal como ele é. O guerreiro quebrado e as mulheres aterrorizadas possuem igual categoria de realidade, pois, com o fim de estabelecer tal nível, o pintor teve que empregar, suficientemente, o aspecto das mulheres e do cenário da autêntica vila basca e de seus habitantes, como também teve que desmaterializar cada objeto e romper a continuidade do espaço físico. A estátua fragmentada não poderia assumir o mesmo *status* do cavalo, se o volume do corpo deste não estivesse decomposto em fragmentos à maneira cubista. Em outras palavras, a busca do estilo adequado, que como mostraram os esboços, foram preocupações de Picasso que não podem ser consideradas questões de capricho ou de gosto.

O nível de realidade requerido pelo significado da pintura determinou estritamente o grau e a classe de desvio, a partir do realismo que ele poderia introduzir. Picasso teve que buscar para suas formas um estilo que corresponderia à relação apropriada entre o fiel retrato de um episódio histórico e a expressão das próprias idéias.

No mural, o touro é uma figura dominante, tão assustadoramente enorme como o homem touro da obra *Minotauromaquia* e, tal qual naquela água-forte, os seus olhos estão fixos nele. O grito da mãe está dirigido a ele, assim como o rosto do menino morto. O soldado com seu braço estendido fixa-lhe o olhar, suportando-o como uma espécie de pedestal. O cavalo relinchante também olha para o touro. Uma das mulheres levanta a lâmpada até ele e a mulher fugitiva corre e olha na mesma direção. A mulher caída, a da direita, é a contrapartida simétrica do touro, por sua vez, igualmente destacado.

No entanto, a mulher cai suspensa no ar representando a extrema carência de apoio e o touro é o outro extremo quanto à estabilidade do mural. Ele é o único que se apóia solidamente em suas patas verticais. O sofrimento da mulher que cai é o da catástrofe definitiva. O touro está à margem dessa catástrofe, interessado, mas não afetado por ela. Aparentemente, ele protege a mãe desesperada como um telhado, mas se abstém de reagir, não porque careça de sentimentos, mas porque se encontra indiferente à cena.

A cabeça do touro assim como a da mulher portadora da luz são as únicas formas grandes, compactas e ininterruptas, com seus olhos fixos, perfeitamente traçados. São os olhos daquela imagem clássica e serena, a qual aparece nos esboços e depois foi descartada por causa do contraste, até o ponto de romper a unidade estilística de toda a composição. Ausente do episódio do desastre, mas relevante para ele e, portanto, na pintura, o touro é simbolicamente a imagem imperturbável da Espanha, ilesa, como a árvore de Guernica e a Casa de Juntas, que não foram alcançados pelas bombas e o incêndio.

Enquadrado por um nicho de arquitetura estável, o espírito da Espanha nos aparece aqui como o ativo lutador da água-forte da série *Sonhos e mentiras de Franco*, nos quais há três episódios em que o touro subjuga a caricatura do ditador.

Guernica não é vitória, mas sim derrota, é um caos generalizado mostrado como temporal por sua dinâmica apelação, com a figura dominante e atemporal do majestoso animal.

De acordo com Rudolf Arnheim, em sua obra *El Guernica de Picasso*, o touro não representa o inimigo. Se ele o representasse, o mural seria uma imagem repleta de insensibilidade, destruição e desespero, uma lamentação mais do que um apelo de esperança, resistência e sobrevivência. A obra pertenceria a uma classe condenada pelos teóricos comunistas como sentimental, como indulgente com o terrível sofrimento das vítimas em vez de ser revolucionária e uma vigorosa tábua de salvação futura.

Um pintor que chegou a vincular-se tão estreitamente com o partido comunista, dificilmente teria ignorado a classe de doutrina estética expressada.

Meyer Schapiro tem uma visão que se aproxima da de Rudolf Arnheim sobre como os elementos registrados em fotografias e que vão “crescendo em sentido” conforme vão se consolidando os esboços²⁹. A análise acerca de *Guernica* é mais com relação ao seu papel na unidade da obra de Picasso, quando então o processo assume outros aspectos, como seus significados, tanto na relação poética, quanto no da realidade cotidiana vivida pelo artista, que tenta demonstrar na criação de *Guernica*, em maio de 1937, como inseparáveis de certas condições existentes na França da época, mais particularmente em Paris e no círculo vivido por Pablo Picasso e seus amigos. A visão do historiador sobre o registro histórico da situação real na execução da obra ocorreu de acordo com as vivências e experiências do próprio pintor.

²⁹ Com relação ao iluminar e ao ganho de sentido na obra, abordamos no capítulo a seguir as prováveis causas ligadas com o processo fotográfico, que poderia ser um híbrido ocorrido no processo criativo da obra *Guernica*.

Picasso, em 1937, foi o artista que mais procurou problemas novos, mais do que qualquer outro do seu tempo e talvez de toda a nossa tradição. A inovação lhe dava prazer e ele estava pronto para mudar sua maneira de trabalhar a cada ano, perseguindo as conseqüências de uma nova idéia muito além da que poderia imaginar quando a concebera.

Não obstante, quando lhe encomendaram a pintura de um mural para o pavilhão da República Espanhola, cercada de inimigos na Feira Mundial, ele reagiu de maneira diferente.

Como projeto, Guernica foi o tema que escolhera por ser uma novidade para ele. Até então trabalhara exclusivamente por iniciativa própria, só raramente aceitando uma encomenda, como na pintura do pano de fundo para o balé *Parade*, de 1917, para o qual também desenhou os figurinos. Mas nunca empreendera telas grandes com tema histórico ou de ação, ou tema proposto por alguém, muito menos para um contexto oficial, público.

Ele podia retratar um amigo, um membro de sua família, um poeta ou um compositor ou indivíduos que pertencessem ao seu mundo artístico, mas, ao se lançar na pintura de *Guernica*, aceitou um desafio sem precedentes em seu passado, o de realizar uma pintura monumental com significado político, que provavelmente causasse grande impacto político. A República Espanhola o havia honrado, designando-o diretor do Museu do Prado, e ele estava ligado à Espanha não somente por seu nascimento, mas também por elos com os espanhóis no passado e no momento da Guerra Civil.

Mas aceitar essa pintura para Picasso dependeu, também, de solicitação realizada pelo Partido Comunista e seus simpatizantes, de forma a colocar sua arte a serviço da humanidade, representando a realidade do tempo num espírito de engajamento radical. Essa visão era compartilhada também por outros pintores na França, simpáticos à

esquerda e que sentiam a grande urgência do engajamento político na época.

Em alguns meses, a Guerra Civil Espanhola foi deflagrada. Durante esse período do verão de 1936 a maio de 1937, quando o artista começou a pintar *Guernica*, ele manteve contato constante com espanhóis em Paris e, embora tivesse um cargo honorário da direção do Museu do Prado, aceitou a incumbência em sinal de apoio ao governo republicano espanhol. Até então, ele não havia produzido nenhuma pintura que aludisse a eventos da natureza de *Guernica*.

Suas pinturas eram principalmente de nus e naturezas mortas, obras relacionadas ao ambiente do ateliê e com formas adaptadas de sua arte cubista e figurativa anterior. Houve uma exceção, em conexão com a causa espanhola elaborou as duas águas-fortes intituladas *Os sonhos e mentiras de Franco*. Porém elas só foram finalizadas e apresentadas em junho de 1937, após ter concluído *Guernica*, e certamente foram afetadas, em parte, por sua experiência na realização desse grande e excepcional mural.

A Guerra Civil Espanhola prosseguiu por dezoito meses depois de junho de 1937 e foi seguida pela Segunda Guerra Mundial, já prenunciada por ela.

Em 1951, participando como membro leal do Partido Comunista Francês, pintou outro quadro político, nomeando-o *Massacre na Coréia*. Essa tela representa a guerra por meio de um grupo de soldados usando uma estranha indumentária antiga, espadas, bacamartes e atirando numa paisagem árida, indefesas mulheres e com crianças nuas, algumas grávidas. Essa obra fria, seca, apática, embora desenhada com veemência não comoveu como concepção ou estrutura artística, embora sempre impressione a habilidade de Picasso ao movimentar a linha, tornando-a num corpo sólido e redondo, com formas contrastadas e com grande força.

Ver *Coréia*, de Picasso, uma imagem moderna feita como um esforço de propaganda sobre um acontecimento que Picasso não viu nem imaginou, não sentiu profundamente, evidencia que ele aplicou os seus poderes incomparáveis de construção, desenho e realização de corpos.

A partir dessa descrição e considerando as questões que foram discutidas com tanta frequência na década de 1930, mas depois esquecidas, observa-se que essas discussões ressurgiram na atualidade. Até que ponto um artista pode e deve expressar em sua arte os sentimentos sobre experiências comuns a todos, artistas e não artistas, sobre as questões que, incontestavelmente, têm importância para toda a humanidade e que devem afetar a existência humana e a arte no futuro?

Durante determinada época, houve a suposição de que os artistas levavam as situações dos grandes conflitos a sério, sendo fiéis às suas próprias experiências e capazes de transformar sua arte, de modo que pudessem expressar todo conteúdo de seu pensamento, incluindo a sua percepção da realidade e o seu engajamento.

Observa-se, na obra de Picasso que o artista pintou a partir do próprio sentimento e que a meta da arte é ser fiel à sua própria percepção, experiência e imaginação, mas, quando confrontado com uma situação que o impeliu a expressar sua consciência e suas percepções, teve de lutar, como nessa obra, com a incompatibilidade entre o caráter de sua arte, como era praticada diariamente e os novos problemas providos de uma situação excepcional, desafiadora.

A resposta do artista também dependeu do hábito e da experiência de sua arte. Expressar uma atitude religiosa, para um artista dos tempos anteriores, não implicava uma ruptura com sua prática usual, uma vez que sua arte foi formada no contexto de tarefas religiosas e, por sua vez, modelaram sua maneira de imaginar qualquer tema.

Uma vez que o principal conteúdo e o funcionamento da arte em nossa cultura não servem a nenhuma instituição, surgiu e se desenvolveu no esforço de criar um modo de vida mais livre, fora da estrutura de finalidades políticas, restrições e exigências institucionais. O trabalho para um partido ou para uma ocasião coletiva só poderia ser episódico, ou excepcional e não pode ser facilmente sustentado como um compromisso de vida.

Aspectos da sua experiência e consciência e sob condições especiais tornam-se temas ou problemas da arte, sujeitos a confusões, dificuldades e restrições e fizeram parte da prática normal da época. Além disso, essas ocasiões episódicas não puderam ser consideradas como as bases para o desenvolvimento desse tipo de arte, e não podem mudar facilmente a arte que se sucederá.

Nesse sentido, temos elementos para afirmar que *Guernica* tem um importante papel no despertar da consciência social e que, de 1937 aos dias atuais, como se pode ver no pronunciamento, sobre a guerra contra o Iraque, feito por Collin Powell num salão da ONU em 2002, ocasião em que uma cópia da obra que estava presente causou inquietação e descontentamento, principalmente, quando ele pretendeu provar que a guerra era algo necessário para a humanidade, num mundo onde o interesse econômico ainda se sobrepõe aos interesses de ordem humana de preservação da vida e dos verdadeiros valores.

Os intensos sentimentos experimentados por Picasso com relação à guerra, gravados em *Guernica*, são os sentimentos de quem passa por uma situação semelhante e sequer entende seus motivos, que se considera merecedor da paz, como qualquer outra pessoa que vive sobre a Terra.

As duas Guerras Mundiais, acontecimentos posteriores e início da democratização mundial após a Guerra-Fria

O momento histórico da primeira Guerra Mundial

Em 1914, o arquiduque Francisco Ferdinando, de 51 anos, herdeiro do império austro-húngaro foi assassinado a tiros, juntamente com sua esposa Sophia, em uma rua de Sarajevo (Bósnia-Herzegovina), pelo jovem Gavrilo Princip, pertencente a uma organização que defendia a criação de um grande estado em torno da Sérvia.

O governo austro-húngaro acusou a Sérvia de preparar o atentado, ameaçando-a com a guerra. O secretário do estado britânico, Edward Grey, solicitou a mediação internacional para evitar novos conflitos nos Bálcãs, a exemplo das guerras locais de 1912 e 1913, em que já se definiam apoios militares a austro-húngaros/Alemanha, Sérvia-Rússia, França, Grã Bretanha, Estados Unidos, pois se temia que um novo conflito se alastrasse pelo mundo. Em período anterior, os gigantes da Europa haviam construído imensos exércitos com a maior parte dos países adotando o serviço militar obrigatório (1870-1914) e, assim, qualquer impasse no delicado equilíbrio europeu levaria à mobilização geral. Uma vez mobilizados tropas e generais, ficaria difícil voltar atrás. A população europeia apoiou cegamente o conflito, foi o efeito do nacionalismo propagado por muitas décadas.

Algumas personalidades importantes na época eram contra a guerra, como o cientista alemão Albert Einstein, o filósofo inglês Bertrand Russel, os líderes socialistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo (Alemanha) e Wladimir Lênin (Rússia). A partir de 1914, foi declarada a Guerra, que durou quatro anos, causando a dissociação de vários impérios da Europa, do austro-húngaro, Turquia e Rússia, com um saldo de 9 milhões de mortos e 21 milhões de feridos.

Momento artístico

No período de 1914 a 1918, artistas e intelectuais de diversas localidades do mundo eram contrários ao envolvimento de seus países no conflito, exilando-se em Zurique, na Suíça. Fundaram um movimento literário para expressar suas decepções com o fracasso das ciências, da religião e da filosofia, revelador da incapacidade de evitar a grande destruição que assolava a Europa. A arte perdia todo seu sentido, já que a guerra havia sido instaurada. Era o irracionalismo no continente europeu.

Nessa ocasião, os estudos de Freud chamavam a atenção para um aspecto novo da realidade humana. Eles revelavam que muitos atos praticados pelos homens eram automáticos e independentes de ações lógicas, tal como menciona Arnheim em seu trecho sobre o 6º livro de *A interpretação dos sonhos, de Freud*³⁰.

Em 1907, Picasso produziu *Les demoiselles d'Avignon*, que viria a ser exposto apenas em 1916.

Uma prévia da Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial

Todos os esforços foram em vão. Em 1939, Franco venceu a Guerra Civil e governou a Espanha por 36 anos, até 1975.

A Legião Condor e a Armada de Hitler

Em 18 de junho de 1936, quando a Espanha estava em guerra civil, oficiais de extrema direita, sob o comando do ex-chefe do Estado

³⁰ FREUD, S. – *A interpretação dos sonhos* - In Obras Completas- 1987, vol. IV e V.

Maior do Exército, Francisco Franco, iniciaram uma revolta contra o governo da Frente Popular, liderado pelo presidente Manuel Azanã. Francisco Franco, afirmava:

“... Nenhum poder na Terra poderá deter nossa marcha triunfal, a Espanha estará salva do Comunismo”³¹.

A Guerra Civil parecia ser o ponto culminante de um longo período de enfrentamento entre as forças de esquerda e direita, que persistiu desde a queda da ditadura de Primo Rivera, em 1930.

Em 1934, a Frente Popular formada pelos partidos da esquerda republicana, Socialista e Comunista venceu as eleições. Franco foi exilado nas ilhas Canárias e de lá passou a organizar seus seguidores. A Itália fascista e Alemanha nazista enviaram tropas e armas para Franco.

Os alemães prepararam uma força aérea, a Legião Condor, para apoiar o avanço rebelde, testando as novas tecnologias de guerra, na qual a Espanha seria um laboratório para a Segunda Guerra Mundial. O envolvimento de grandes potências do mundo e das principais correntes políticas européias na Guerra Civil fizeram do conflito uma antecipação da Segunda Guerra Mundial. A Legião Condor foi responsável pela chacina da aldeia basca, Guernica.

A França enviou algumas armas aos espanhóis clandestinamente, mas a grande fonte de apoio espanhol foi a URSS e os comunistas de todo o mundo, ao todo, mais de 45 mil voluntários de dezenas de países.

³¹ BERNADAC M.L. e BOUCHET M.M.I. *Picasso o sábio e o louco*, 1986 p.105.

Guernica: o terror e a arte

*“... vocês sabem que na Espanha nós não nos situamos como meros observadores desinteressados...”*³² afirmou Hitler, em 29 de abril de 1937.

A segunda-feira negra de Guernica

Era uma 2ª feira, dia de feira-livre na pequena cidade da Biscaia. Os camponeses do vale de Guernica, no país dos bascos, chegavam das ruas estreitas da redondeza, trazendo seus produtos para o grande encontro semanal. A praça ainda estava bem movimentada quando, antes das cinco da tarde, os sinos começaram a tocar. Tratava-se de mais uma incursão aérea, que até aquele dia fatídico, de 26 de abril de 1937, quando Guernica só havia visto os aviões nazistas da Legião Condor passarem sobre ela em direção a alvos mais importantes, situados em Bilbao. Mas, naquela 2ª feira foi diferente, a primeira leva de Heinkels-11 despejou suas bombas sobre a cidadezinha precisamente às 16:45 horas.

Durante as 2 horas e 45 minutos seguintes, os moradores viram o inferno desabar sobre eles. Estonteados e desesperados saíram para aos arredores do lugarejo, onde as mortíferas rajadas de metralhadora eram disparada pelos "caças", matando-os. No fim da jornada, foram contados 1.654 mortos e 889 feridos, para uma população inferior a 7 mil habitantes. Quase 40% da população havia sido morta ou atingida. A repercussão negativa foi tão grande que os nacionalistas espanhóis trataram logo de atribuí-la aos "vermelhos".

³² BERNADAC M.L. e BOUCHET M.M.I. *Picasso, o sábio e o louco*, 1986 p.106.

Hitler apóia Franco

Na realidade, a tragédia começou oito meses antes, na noite de 25 de julho de 1936, quando, entre um acorde e outro de uma ópera wagneriana, Hitler decidiu apoiar Franco.

Na semana anterior, o general espanhol havia sublevado o exército contra o governo republicano esquerdista da Frente Popular. O Führer estava em Bayreuth para prestigiar o tradicional festival musical, quando recebeu uma carta do caudilho. A solicitação era modesta. Tratava-se de saber se o governo nazista contribuiria com uma dezena de aviões de transporte e algumas armas. Hitler não hesitou. A vitória eleitoral comunista na Espanha provocaria, por estímulo, a "bolchevização" da França, e seu regime ver-se-ia sitiado por ela e pela URSS de Stálin.



Figura 35 - Foto do General Francisco Franco com Hitler, 1938.
Fonte: Site reypicasso, 2003

Legião Condor

Em pouco mais de três meses depois, chegava a Sevilha a Legião Condor. Comandada pelo General Sperrle, compunha-se de 4 esquadrões de bombardeios e outros 4 de combate, além de unidades antiaéreas, antitanques e de *panzers*, num total de 6.500 homens. O acordo com os nacionalistas espanhóis concebia uma grande autonomia das forças nazistas, que se subordinavam apenas ao Jefe del Alzamiento, isto é, ao próprio Franco.



Figura 36 - Avião alemão da Legião Condor, 1937.
Fonte: Site reypicasso, 2003

Em mãos dos republicanos esquerdistas, Madri estava, desde o princípio do levante de 18 de julho, submetida a bombardeios aéreos irregulares. Os estrategistas da Luftwaffe, de Goering, recém chegados à área do conflito, estavam excitados em aplicar, de forma maciça, uma tática da terra arrasada.

Qual seria o efeito do bombardeio concentrado? Levas de esquadrilhas conduziram tipos de bombas diferentes, desde as de fragmentação até as incendiárias, que seriam lançadas em formações compactas, ininterruptamente, sobre um alvo qualquer a ser designado.

A escolha de Guernica

A escolha da pequena Guernica deveu-se a vários motivos. A cidade era um alvo fácil, sem proteção antiaérea, e não tinha uma população numerosa. Além disso, abrigava um velho carvalho, *guernikako arbola*, embaixo do qual os monarcas espanhóis ou seus legados, desde os tempos medievais, juravam respeitar as leis e costumes dos bascos, bem como as decisões da *batzarraks* (o conselho basco).

Como o levante de Franco foi também contra a autonomia regional, a destruição de Guernica serviria como uma lição para todos os que imaginavam uma Espanha federalista ou descentralizada. Assim, quando a

notícia da dizimação provocada pelo bombardeamento "científico" chegou aos jornais, provocou um frêmito de horror em todos os cantos do mundo.



Figura 37 - Foto de Sobrevivente do bombardeio a Guernica.
Fonte: Site Reypicasso, 2003

Quase todos os habitantes de qualquer cidade, em qualquer lugar do planeta, sentiram instintivamente que estavam sendo apresentados a um outro tipo de guerra, à guerra total, e que, doravante, por vezes, seria mais seguro estar numa trincheira no fronte do que viver numa grande capital.

A *Guernica*, de Picasso

Esteticamente quem melhor captou esse sentimento foi Pablo Picasso. Vivendo em Paris desde o início do século, ele já era uma celebridade quando o governo da Frente Popular o procurou, para que fizesse algumas telas para arrecadar fundos para a República. A violência e a indignação que causou o bombardeio fez com que ele se concentrasse por 5 meses numa grande tela, praticamente um mural de 3,5 x 7,8 metros.

Sua primeira aparição deu-se numa Exposição Internacional sobre a vida moderna em Paris, no dia 4 de junho de 1937. O público virou-lhe as costas. Não era algo belo de ser visto. Picasso utilizou-se da cor negra, do cinza e do branco para retratar o clima sombrio que envolvia o desastre.

Como nunca, Giulio Argan observou que "*arte não é efusão lírica, é problema*". Sua máxima nunca fora tão explicitada como na composição de Picasso. O painel encontra-se dominado no alto pela luz de um olho-lâmpada, símbolo da mortífera tecnologia, seguida de duas figuras de animais. No centro, um cavalo apavorado em disparada, representando as forças irracionais da destruição. À direita dele, impassível, um perfil picassiano de um touro imóvel, o símbolo da Espanha em guerra civil, impotente perante a destruição. Logo abaixo do touro, uma mãe com o filho morto no colo, clamando aos céus por uma intervenção. Trata-se da moderna *Pietá*, de Picasso. Há também uma figura masculina, geometricamente esquartejada, dominando as partes inferiores. À direita, uma mulher, com seios expostos e grávida, voltada para a luz, implorando pela vida, enquanto outra, incinerada, ergue inutilmente os braços para o vazio, no mesmo momento em que uma casa arde em chamas. Naquele caos, a tecnologia aparece esmagando a vida.

Uma obra-prima do século XX

Por não ter nenhum signo específico de agressão, nenhuma suástica ou distintivo franquista ou falangista, a composição transcendeu aos acontecimentos da Guerra Civil Espanhola, tornando-se um manifesto estético dos horrores provocados por uma tecnologia a serviço da desumanização. Desse modo, Picasso pintou a obra-prima do século, na qual se misturam as contradições da nossa época, o progresso e a violência, a catástrofe e a prosperidade.

O separatismo basco

Por concentrarem significativos investimentos ingleses e também por abrigarem uma classe empresarial empreendedora e profundamente católica, o país basco e Navarra, num censo de 1970, foram apontados, em toda a Espanha, como os maiores índices de frequência às missas, aproximadamente 71,3% da população. Os países bascos não conheceram, na época do franquismo, uma repressão tão violenta como a que se abateu sobre a Catalunha e Valência.

Logo depois da Guerra Civil, casas bancárias de Bilbao e de Biscaia expandiram-se para o restante da Espanha, enquanto empresas bascas dedicadas ao comércio de azeite passaram quase a monopolizá-lo em todo o país. Porém, essa relativa tolerância para com os antigos anseios autonomistas dos bascos não fez com que eles desistissem de manter um governo no exílio, na vizinha França mais propriamente. Havia, também, uma perseguição constante ao idioma basco, o *euskara*, combatido sem descanso pelos franquistas.

Em 1957, um significativo grupo de estudantes bascos, militantes do PNV (Partido Nacional Vasco), viajaram para lá, a título de estudos, depois de entrevistarem-se com José Maria Leizaola, chefe do governo *euzkadi* (Basco) no exílio, com ele se desentenderam, decidindo pela opção armada. Ao contrário de Leizaola, que não simpatizava com a linha da ação violenta, os jovens bascos acreditavam que, com o apoio do proletariado, da nova geração que se formava na agonia do franquismo com um clero cada vez mais combativo, seria possível retomar as bandeiras do separatismo, dando-lhe uma conotação pró-socialista.

Surgimento do ETA

Ao analisar o conflito basco, Bartolomé Bennassar, na sua obra, identificou no desentendimento entre PNV e o ETA, como um típico caso de conflito de gerações, em que os mais jovens rebelam-se contra o imobilismo dos mais velhos, os integrantes do PNV, em sua grande maioria ex-veteranos da Guerra Civil de 1936-1939³³.



Figura 38 - Foto de um membro do ETA, grupo terrorista espanhol em 1982
Fonte: Site Reypicasso, 2003

Como não poderia deixar de acontecer, a nova geração estimulada pelos feitos revolucionários, que então aconteciam no mundo, como a Revolução Cubana, que ocorrera em janeiro de 1959, decidiu fundar, no dia 31 de julho de 1959, uma nova agremiação identificada como a Luta Armada Revolucionária: o ETA (*Euzkadi Ta Azkatasuna* = Pátria basca e liberdade).

Para arrancar o movimento autonomista do imobilismo em que se encontrava, decidiram realizar ações espetaculares contra o regime franquista. Além de ampla panfletagem e distribuição de jornais clandestinos, no dia 18 de julho de 1961, praticaram um atentado a bomba contra um trem carregado de veteranos franquistas em San Sebastián, dando início à fase mais violenta da luta.

³³BENNASSAR, B. *País Basco: Gênese de Uma Tragédia*, In: *Historia de los españoles*. 1989 Vol II, Cap. 12.

Portanto, há quarenta anos os atentados fazem parte do cotidiano dos espanhóis. O mais espetacular deles todos ocorreu quando o ETA, ainda na época franquista, explodiu uma poderosa bomba no carro do Primeiro Ministro Almirante Luis Carrero Blanco, em Madri.

As divisões do separatismo basco

Em 1894, o PNV (Partido Nacional Vasco) objetivava lutar pela autonomia do país basco. Depois da derrota na Guerra Civil de 1936, havia a formação do Governo Euzkadi no exílio (1939-1975). Em 1959, o ETA (*Euzkadi Ta Azkatasuna* = Pátria basca e Liberdade) objetivava recuperar, por via armada, a autonomia e a independência dos bascos, perdida na Guerra Civil de 1936-1939.

Em 1966, a Divisão do ETA: ETA-V (nacionalistas) e ETA-VI (marxista-leninistas) com uma facção luta apenas para recuperar a autonomia basca, aceitando um caminho pacífico no futuro. A outra se propunha a lutar pela independência, tendo o terrorismo como recurso permanente.

ETA-M pretendeu integrar no movimento revolucionário internacional, aproximando-se do IRA (católicos irlandeses), das Brigadas Vermelhas italianas e demais grupos terroristas.

Início da Segunda Guerra Mundial: o momento histórico

Após a primeira guerra ter deixado marcas profundas, a Grã-Bretanha queria evitar ao máximo uma nova guerra, que prometia ser de enormes conseqüências, enquanto na França imperava o defensismo, tática militar baseada na manutenção de posições à espera do inimigo.

A consequência mais grave da timidez anglo-francesa foi o afastamento da URSS. Stálin, que havia proposto insistentemente, durante anos, um pacto militar com a França e a Grã-Bretanha, decidiu mudar de rumo, aliando-se a Hitler.

Com um dos maiores exércitos já formados em todos os tempos, 3,1 milhões de alemães invadiram, em 22 de junho de 1941, a sua então aliada, a URSS.

No ataque à Normandia, na Costa da França em 6 de junho de 1944, mais de 3,5 milhões de soldados e 13 aviões, 2 navios e 4 mil veículos desembarcaram de surpresa, desgastando incrivelmente o governo alemão.

Em 7 de maio de 1945, ocorreu a rendição alemã. Desde então, o mundo conheceu as atrocidades praticadas pelos nazistas, a execução de milhares de escravos, seis milhões de judeus, um milhão de ciganos, além de opositores comunistas, socialistas e democratas cristãos.

Os japoneses só se renderam no dia 14 de agosto de 1945, após o ataque atômico a Hiroshima e Nagasaki, quando os soviéticos invadiram Manchúria.

Momento artístico

Em janeiro de 1937, o embaixador espanhol em Paris pediu a Picasso que doasse uma pintura mural ao Pavilhão Espanhol; em 11 de maio Picasso iniciou os esboços para a composição de 3,5 metros de altura por 7,5 metros de comprimento. A pintura *Guernica*, totalmente bicolor, em matizes do preto ao branco, só foi terminada em junho e então exibida no Pavilhão Espanhol na França.

A obra foi muito criticada pelos nazistas e fascistas que a chamavam de arte degenerada e, por alguns comunistas que a tacharam de anti-social e alheia a um saudável ponto de vista proletário.

O pintor fauvista, Maurice Vlaminck, aproveitando a oportunidade, para atacar Picasso e esperando cair nas graças das autoridades da ocupação, os nazistas, afirmava:

“Pablo Picasso é culpado de empurrar a pintura francesa para um impasse mortal, um estado de indescritível confusão. De 1900 a 1930 conduziu a pintura à negação, à impotência, a morte... A única coisa que Picasso é incapaz de fazer é um Picasso que seja um Picasso”³⁴.

Depois da vitória de Franco (da ditadura de extrema direita, que permaneceu no país por 36 anos), Picasso estava ansioso para que Guernica fosse levada para a Espanha, mas sua condição era: *“O quadro deve ser entregue à República da Espanha, no dia em que a República fosse restabelecida”³⁵.*

Após a Segunda Guerra Mundial, Picasso tornou-se simpatizante do Comunismo, afiliando-se como membro do Partido Comunista Francês, contudo, percebe-se na sua obra que ele cultivava ideais, tais como o amor e a paz.

Em 1948, participou do 1º Primeiro Congresso Mundial pela Paz com a pintura *A pomba*, utilizada no cartaz do I Congresso Mundial de Partidários da Paz.

³⁴ SPENCE, D. *Quebrando as regras da arte*, 1997. P.36

³⁵ SPENCE, D. *Quebrando as regras da arte*, 1997. P.37



Figura 39 - A Pomba, 1949
Fonte: Carsten Peter Warncke (1999)

Em 1975, após a morte de Franco, foram feitos apelos aos herdeiros de Picasso, que havia morrido em 1973 aos 92 anos, insistindo para que a pintura voltasse para a Espanha, pois a mesma encontrava-se no Museu de Arte Moderna de Nova York.

Guernica foi instalada no Museu do Prado em Madrid como mostrarei adiante. As mudanças no mundo desencadearam um processo de democratização mundial, favorecendo a volta da obra para a Espanha.

***Guernica* no Pavilhão Espanhol, suas viagens pelo mundo e seu destino final.**

No dia 04 de junho de 1937, o Mural foi trasladado do ateliê de Picasso para a exposição. O Pavilhão de dois andares estava situado num lugar, junto à Torre Eiffel. A obra foi colocada ao lado direito do vestíbulo de entrada, no local mais visível do prédio.

Não ficava difícil descobrir a motivação dos ideais revolucionários da República nem descobrir a motivação da articulação de cada um dos elementos expostos naquele recinto. Documentários cinematográficos de

L. Buñuel sobre a guerra foram projetados logo na entrada; o móbile de Alexander Calder, de título de Mercúrio Espanhol de Almadén, representando a importância estratégica, no mundo dos armamentos, das jazidas de mercúrio da Espanha, as maiores conhecidas do planeta; a estátua La Monserrat, de Júlio González, junto com a enorme coluna de cimento de 12 m de altura de Alberto Sanchez, simbolizando a marcha e aspiração do povo espanhol; o mural de 5 metros de Miró, com o título *El segador*, simbolizando a luta do povo camponês. Nesse contexto ideológico e emocional, estava *Guernica*.

Esse espírito do Pavilhão Espanhol destoava do clima geral da *Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués dans la Vie Moderne* e, organizada com a finalidade de criar um novo hábito de esperança no combalido mundo de então.

A presença republicana na exposição, mais do que um exemplo de tecnologia ou vanguarda artística, era o augúrio do que iria acontecer para a Europa e ao mundo todo, com a eclosão da II Guerra Mundial. O caráter premonitório se fez mais intenso com *Guernica*.

Le Corbusier disse: “*Guernica* não viu senão de costas os visitantes, já que se sentiam todos repelidos pela tela”³⁶.

As viagens de *Guernica* e seu destino final

No verão do ano de 1938, devido ao grande sucesso da Feira Internacional em Paris, encerrada em 1937, houve a tentativa da sua reabertura, o que não foi possível devido ao clima de ameaça que Hitler propagava por toda a Europa.

³⁶ PESQUERO, R. S. *O Guernica: Arte / Paixão*, Goiânia, 1993. P.66.

No mesmo ano, foram demolidos todos os pavilhões que restaram da feira. Quando o Pavilhão Espanhol foi desmontado, Picasso queria que *Guernica* como parte do patrimônio cultural da Espanha, fosse exposto no Museu do Prado, por cujas obras foi responsável por mais de um ano. Para isso, ele exigia que, na Espanha o governo fosse republicano.

Foi feita a doação do quadro ao patrimônio artístico do povo espanhol, por meio de um governo republicano, em luta civil para sua consolidação nacional. Picasso, com relutância, aceitou receber do governo provisório a importância de 150.000 francos, a título de despesas materiais utilizadas para a execução e não como compra da obra.

Como a expectativa republicana do artista não se realizasse no pouco tempo previsto, o destino do *Guernica*, até sua instalação no Casón Del Buen Retiro, em Madri, anexo do Museu do Prado, foi marcado por um longo roteiro de viagens, entraves jurídicos e negociações.

Em 1938 o mural saiu pelo mundo em prol das causas humanitárias e políticas. Em setembro, Picasso o enviou à Inglaterra, para que o Comitê Nacional Conjunto de Socorro à Espanha, em Londres, organizasse exposições nas principais galerias, de forma a angariar fundos para os exilados em Paris, como já tinha feito antes na França e na Noruega. O mural *Guernica* constituía a grande arma propagandística que mantinha viva, na consciência de seus espectadores, os ideais da República Espanhola.

Numa segunda-feira, 1º de maio de 1939, a tela e estudos num total de 63 peças aportavam em Nova Iorque, numa longa viagem que, segundo J. Tussel (1981), se tratava de “*um dos quadros mais viajados da História da Pintura Universal*”³⁷.

³⁷ PESQUERO, R. S. *O Guernica: arte / paixão*, Goiânia, 1993. P.67.

O mural deveria permanecer pouco tempo nos EUA, mas *Guernica* teve longo percurso. Em 03 de setembro, estourou a Segunda Guerra e Picasso solicitou a custódia de *Guernica* e de outras obras suas ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Com isso ela permaneceu por mais de quarenta anos em poder dessa instituição.

A partir dessa época, o conjunto da obra de *Guernica* viajou pelos principais centros culturais dos EUA, sendo admirado como documento histórico e como obra de arte. Num giro pela América, o Brasil foi o único país que teve o privilégio de expor o *Guernica*, no ano de 1953, por ocasião da Bienal de São Paulo.

Em 1955/56, *Guernica* voltou à Europa. O mural foi admirado junto aos principais museus do continente, num contexto mais artístico do que político. Retornou ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, lá permaneceu até 09 de setembro de 1981, quando foi entregue ao definitivo dono, o povo espanhol.

Houve uma verdadeira maratona jurídica para realizar essa devolução da obra ao povo espanhol devido a alguns fatores:

- 1) a devolução da quantia de 150.000 francos, uma fortuna naquela época, quase 15% de todos os gastos com o pavilhão espanhol da Feira Internacional de Paris, desembolsada pelo governo da república, não como preço de compra e, sim, como ajuda material;
- 2) a doação feita pelo artista ao povo espanhol expressa e documentada várias vezes, que tinha como única exigência para seu cumprimento que o povo espanhol tivesse um regime democrático republicano. Esta situação legal, combinando a ajuda de custo com o ato da doação condicionada, não teria maiores problemas, mas, com a vitória do governo franquista, converteu-se num

emaranhado jurídico difícil de se desenovelar. Provam isso as difíceis tramitações para se devolver o quadro à Espanha logo após a morte de Picasso.

Em 24 de outubro de 1981, a obra retornava à Espanha, tendo como endereço o Museu do Prado na capital espanhola, mas a notícia só foi divulgada em 25, data do primeiro centenário do nascimento de Picasso.

Em 1992, o mural seguiu sua sina nômade e mais uma vez mudou de endereço: ele foi, finalmente, para o Museu de Arte Contemporânea Rainha Sofia, também em Madri.

O *Guernica* em São Paulo – II Bienal 1953

O mural *Guernica* esteve exposto na II Bienal juntamente com mais cinquenta telas de Picasso, exposição que teve um caráter mais cultural e artístico.

Cultural por estar a serviço da celebração das festividades do Quarto Centenário da fundação de São Paulo. A Paulicéia, pelo seu vanguardismo, não poderia deixar de ter uma iniciativa como esta. Por essa razão, os organizadores não mediram esforços para conseguir algumas obras de Picasso.

O grande acontecimento foi possível graças ao empenho de Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da comissão de organização do Quarto Centenário e da Bienal de São Paulo, e sua equipe de colaboradores.

Maurice Jardot, o organizador da exposição, foi quem intuiu uma consangüinidade estética entre Picasso e o povo brasileiro ao escrever no prefácio do catálogo do mesmo evento:

“Estas linhas só se propunham a pesquisar, pelo menos, algumas das causas que conservavam a distância excessiva que separa a arte de hoje e mais precisamente, ainda a de Picasso e o público. Feito o exame, essas causas nos parecem residir muito mais nas condições ideológicas e espirituais que cercaram, na Europa Ocidental, o nascimento e o desenvolvimento da arte moderna, no contexto cultural dessa arte, do que nas particularidades de sua natureza. Queremos crer que o contexto brasileiro, em que a parte da inspiração e do instinto parece ser maior, lhe será mais afim... A vinda do Guernica, acreditamos também, faz parte de um desígnio do destino, insondável na sua fonte, mas que explica sempre a lógica dos eventos que se irmanam pela força dum mesmo acontecer histórico”³⁷.

Pós-Guerra e início de democratização

Logo após a Segunda Guerra Mundial, teve início a Guerra Fria, um período de fragmentação da Alemanha em dois blocos, socialista e capitalista, e a fragmentação do mundo em duas partes. É a Bipolaridade que submeteu o mundo a duas opções, ou se alinhar política e economicamente aos EUA ou a URSS.

Somente após 1975, o grande poder das potências mundiais mostrava sinais de enfraquecimento. Os EUA perderam a Guerra do Vietnã, e em outras frentes como no Oriente Médio, perderam o poderio ideológico, ao dar ajuda financeira e apoio militar a países da região como o Iraque, para atacar o Irã, em troca de petróleo para suas indústrias, e de apoio ao capitalismo, que na ocasião era duramente criticado pelo então líder iraniano, aiatolá Khomeini, causando o ódio na região.

Em 1978, no Brasil, iniciava-se uma grande greve no setor metalúrgico, dando início à criação do Partido dos Trabalhadores, que junto com outros partidos favoreceram o movimento Diretas Já. Nas décadas posteriores, o direito ao voto já era uma realidade no país.

³⁷ PESQUERO, R. S. *O Guernica: arte / paixão*, Goiânia, 1993. P. 66.

A Bipolaridade (divisão do poder mundial em dois blocos de interesse) só terminaria em 1989, quando o símbolo maior desse jogo de interesses, o muro de Berlim, construído entre Alemanha Oriental e Ocidental no auge da Guerra Fria, foi destruído pelo povo, iniciando um novo período mundial, um início de esperança para a democracia.

Comparando alguns fatos históricos, e aproximando-os das “coincidências” que me chamaram a atenção sobre a obra *Guernica* no tempo histórico, percebi a grande influência de Picasso na questão política mundial, como por exemplo:

- a pintura *A pomba* foi utilizada no I Congresso de partidários da Paz 3 anos após a Segunda Guerra Mundial;
- a obra *Guernica* por ser carregada de simbologias de dor e sofrimento suscita o desejo de paz e entendimento.

Além das obras *A pomba* e *Guernica*, temos *Guerra da Coréia*, dentre outras.

CAPÍTULO 3

A Visualidade e simbologia em *Guernica*

De acordo com Rudolf Arnheim em seu livro *Guernica*³⁸, o mural realizado por Picasso e nomeado pelo artista como *Guernica* não é uma manifestação de primitivismo, pois, alicerçado nos pensadores da *Gestalt*, o crítico descreve que o pensamento produtivo é como uma reestruturação da situação de um provável problema, combinando idéias a partir de uma luta consciente com esse problema. A atitude da pessoa criativa consiste no que a *Gestalt* chamou de “pensamento visual”.

A primeira condição para o pensamento visual ocorrer, segundo Rudolf Arnheim, é que a percepção das coisas tem a tendência para ser tomada no seu sentido literal. A segunda condição é que toda propriedade do objeto percebido deve ser considerada como algo simbólico, significando que, quando um objeto está oculto da visibilidade, a sua ausência não é tão somente um estado físico, mas é também um aspecto de seu estado de existência num sentido mais amplo.

Para Arnheim, quando só a cabeça de uma figura é visível em um quadro, diferentemente de uma foto de jornal, essa figura é sempre vista como incompleta, ou meramente vista como uma cabeça desprovida de corpo simbolicamente, o que se dá também com os aspectos de cor e direção.

A obscuridade do mural *Guernica*, por exemplo, para o autor, deve ser interpretada simbolicamente, pois, pela observação nas obras

³⁸ ARNHEIM, R., *El Guernica de Picasso*, 1976, P.16

anteriores de Picasso, o monocromatismo não era um procedimento comum.

Arnheim afirma que Freud se refere explicitamente às artes da pintura e escultura de modo semelhante, indicando que a simultaneidade nas representações ocorre como uma relação de significados, mais do que uma coincidência no tempo e no espaço, existindo numa obra uma série de elementos que comporão uma espécie de gramática para o pensamento visual. Esse pensamento será descrito nos esboços preparatórios para a pintura de Picasso, como procurarei demonstrar a seguir.

A pintura

As pinturas não são mais do que simples experimentações, disse Picasso a Liberman³⁹: *“Eu nunca tenho uma pintura como uma obra de arte, por isso eu as numero. É um experimento no tempo. As numero e encerro. Talvez algum dia alguém me agradeça, falou sorrindo”*.

Com segurança, toda pessoa criativa não pensa numa obra como terminada, mas sim como um passo para novos trabalhos. Os estudos para uma obra representam as fases de um problema a ser resolvido, como se perceberá nos esboços preparatórios para *Guernica*. Qualquer coisa que o pintor coloca sobre o papel não é acidental, isto é, contém uma finalidade específica.

Rudolf Arnheim diz que toda obra de arte é simbólica por si mesma, então as formas, cores, objetivos e acontecimentos que aparecem são repletos de significados, que formam uma escala de abstração crescente.

³⁹ ARNHEIM, R., *El Guernica de Picasso*, 1976, P.23

Para se saber por que Picasso escolheu representar aquele episódio de um modo e não de outro qualquer, deve-se ter em mente qual tipo de pensamento visual que o conduziu desde o primeiro momento de trabalho.

Ao perceber a obra, observa-se claramente que as mulheres dominam a cena. O único homem presente, meio escultura e meio homem, não é mais do que um fragmento sem movimento. O touro também se encontra absolutamente parado, e é mais um monumento do que ator em meio às mulheres, que correm, gritam, empurram e caem. As mulheres fazem de *Guernica* a imagem da humanidade inocente e sem defesa. Por outro lado, mulheres e crianças têm sido representadas por Picasso como a máxima perfeição da humanidade. Em inúmeras pinturas e desenhos o artista celebrou beleza e graça delas.

A pintura sugere obscuridade, portanto o ambiente escuro, que é rasgado por figuras, por chamas e lâmpadas como um rastro de luz; favorece a percepção de que esse rastro foi escolhido por causa de seu imediato simbolismo. O fogo da lamparina de azeite simboliza uma brutal destruição assim como o ataque fascista foi uma violação contra o povo espanhol.

Na obra, existem duas lâmpadas e Arnheim afirma que essa duplicação de elementos a princípio parece incômoda. Uma delas é levada com um movimento de força até o centro da cena, que é também o ápice do triângulo da composição, espaço que abarca o guerreiro, o cavalo e a mulher que corre. Ao mesmo tempo em que há uma pirâmide de luz projetada por uma modesta lamparina a óleo, surge outra luz proveniente de uma janela. Situada em ponto tão dominante, a lamparina é sustentada por uma mulher, que parece ser alguém do povo, cuja cabeça está transfigurada em forma de cone. O artista, ao fazer uso desses elementos, aponta um motivo simbólico muito mais forte do que um simples iluminar da cena.

Comparada com a força da lamparina de óleo, a lâmpada elétrica,, situada na parte de cima do mural, é quase sem vida, é congelada, sem qualquer função e seu efeito não é aparente, pois está fora do cone de iluminação. Ela é, ao mesmo tempo, uma lâmpada, um sol e um olho. Esse sol não é mais do que uma pupila de um frio olho, cujos raios projetam sombras como se fossem recortes de papel, não parecendo aquecer nem iluminar nada. O significado, segundo Arnheim, está no contraste entre a autêntica luz, pequena e poderosa e um instrumento cego e sem consciência.

O inimigo não está presente no mural, e só aparece pela indignação total das mulheres, crianças, morte, covardia.

As figuras que povoam a obra não são somente reflexos das imagens suscitadas no pintor pelos informes sobre o bombardeio de Guernica, mas também fruto do conjunto de sua vida. Isso se refere particularmente ao touro. Esse animal possui uma longa e nobre história, diretamente ligada à Espanha e ao próprio Picasso. Basta recordar a imagem de Mitras quando destacou o touro sagrado, que tinha sido criado pelo "deus da luz" e de cujo cadáver nasceu a vida na terra, os frisos e estatuetas de Cnossos, cidade do terrível minotauro. A imagem desse símbolo espanhol é forte e eficaz e o seu caráter está muito presente na obra de Picasso.

Qual o significado do touro em *Guernica*? O touro é uma figura dominante, é o único que se apóia solidamente em suas patas. É a imagem da Espanha representando a árvore de Guernica e a casa de juntas que não foram atingidas pelas bombas.

O touro não representa o inimigo, pois, se assim fosse, destruição e desespero seriam o mote da cena. Contudo o que se percebe é também um convite à esperança, resistência e sobrevivência do povo espanhol, por meio do touro, símbolo que sempre persiste, da luz que representa a verdade e do pássaro ao fundo simbolizando a paz.

Com relação às características formais em *Guernica*, o monocromatismo em matizes, que vão do preto ao branco, tem o caráter de uma redução, tornando a cena mais abstrata e menos real, permitindo mais reflexão. O monocromatismo cria uma uniformidade que reduz todos os acontecimentos ao contraste dramático entre a luz e a escuridão. O branco e o negro uniformes destacam todo o conteúdo da pintura. Mortas ou vivas, humanas ou animais, agredidas ou inatacáveis, todas as figuras pertencem ao mesmo clã, a Espanha. Nesse nível todos os que sofrem e o touro são elementos complementares de um mesmo tema.

Para Arnheim, a monocromia e o formato horizontal têm um efeito igualador e fazem com que a pintura narre uma história mais épica do que dramática.

Na composição de *Guernica*, a grande massa de figuras está situada mais à esquerda, a lamparina de óleo não está no centro exato da pintura, mas sim ligeiramente à esquerda e a posição da grande luz do teto ajuda a distribuir a massa central mais para o lado esquerdo.

Todo movimento de composição para a esquerda vai para o sentido contrário, o que é comum ao olhar do observador, que é o de perceber da esquerda para a direita, pois quando essa percepção se dá na direção oposta provoca certo incômodo. Essa é uma influência ocidental da aprendizagem da leitura e escrita. Há certa concentração de figuras até o touro, que se tornam contidas por estarem orientadas para o lado esquerdo.

O significado disso só é evidente quando a pintura é vista num espelho, pois, quando esquerda e direita estão invertidas, a cena toda se direciona para o touro.

Em *Guernica* alguns fatores prendem a atenção; eles caracterizam-se num jogo de personagens, de atitudes e de sentimentos.

Com relação aos personagens, humanos e animais, todos têm igual importância. Porque animais? As notícias do bombardeio de Guernica não tratam de cavalos ou touros pastando pela cidade na hora do ataque, mas de rebanhos de ovinos metralhados por aviões alemães. Daí pode-se deduzir que a preocupação de Picasso não foi fazer um retrato fiel da cena.

Portanto os animais de Guernica se despersonalizam, mas purificam e intensificam as propriedades humanas que eles representam. O touro, segundo Arnheim, representa uma identificação projetiva do próprio Picasso, criativo, robusto e subjugador.

A fascinação de Picasso pela figura mítica do minotauro sugere que o animal seja a sua personificação. Isso não reduz o touro de *Guernica* a um “símbolo pessoal”, mas limita a gama de significados que o animal possa assumir na referida obra.

Ainda de acordo com Rudolf Arnheim, o cavalo que é uma vítima passiva das corridas de touros, encarna apropriadamente a dor da laceração. Seu corpo ocupa o centro da composição e sua cabeça tem assinalada a expressão do sofrimento.

A ave, presumivelmente relacionada com a pomba da paz, é a imagem da alma sobrevivente e parece que possui uma expressão de lamento afetada pela obscuridade.

O elemento masculino que está confinado ao lado esquerdo tem um aspecto mais estável na composição e apresenta dois extremos, a intocável fonte de fortaleza do touro e os impressionantes fragmentos do lutador, mais roto do que ferido, representado mais como uma estátua do que como um homem de carne e osso.

O feminino está dividido em quatro funções, o lamento da mãe, a testemunha portadora da luz, a fugitiva e a vítima que cai. As diversas

figuras têm distintas atitudes expressivas que na obra estão em direções diferentes na sua orientação espacial.

"Seria muito interessante - disse Picasso dois anos antes de pintar o Guernica – conservar fotograficamente as etapas ou as metamorfoses de uma pintura. Possivelmente, caberia descobrir então o caminho seguido pelo cérebro para materializar um sonho. Mas há uma coisa muito estranha: observar que basicamente uma pintura não muda, que na primeira visão permanece quase intacta apesar das aparências. E pouco depois acrescentou:... uma pintura não é pensada e decidida de antemão. Enquanto se está fazendo muda como mudam os pensamentos de cada um..."⁴¹

Com essa afirmação o artista reafirma a sua intenção quando se propõe a realizar uma pintura.

Nos esboços (fig. 40) preparados para o mural, ele resgatou trabalhos anteriores que lhe deram sustentação para desenvolver essa temática.

O primeiro esboço de Picasso para o *Guernica* contém muito da forma básica final: o touro está à esquerda em sua direção final; a ave está pousada sobre o touro; o cavalo parece estar morto, função mais tarde transferida para o filho morto; a mulher que empunha a lamparina através da janela também já se encontra em seu lugar definitivo.

⁴¹ ARNHEIM, R., *El Guernica de Picasso*, 1976, P.43



Figura 40 - Primeiro esboço para a produção de *Guernica*, 1937
Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)

Na sua análise gestáltica, Arnheim infere que há quatro elementos básicos para a concepção do mural e que ocupam desde o início quatro posições básicas: o touro erguido, a portadora da luz, as vítimas espalhadas e a base inerte de corpos destruídos.

O primeiro esboço é fundamental, pois evidencia o papel do elemento feminino, o da mulher portadora da luz, o das outras mulheres do plano, que passaram a aparecer uma semana depois nos esboços enumerados por Picasso, sendo que o primeiro deles contendo todas as mulheres é o de número 11; neste momento, a luz rival ou concorrente, a do teto, nem aparecia ainda.

No segundo esboço, o cavalo já não está morto, Picasso o desenhou vivo e manteve-o como um tema básico.



Figura 41 - Segundo esboço para a produção de *Guernica*, 1937
Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)

Nesta fase, ele acrescenta logo acima do touro um pequeno cavalo alado. A pequena criatura de asas está mais próxima do touro por contato e por meio desse pequeno cavalo, Pégaso, se aprende algo sobre a natureza do touro. Foi ele, o cavalo alado dos poetas clássicos, que brotou do sangue da Medusa Górgona e que ajudou o heróico Belerofonte a derrotar Quimera, monstro de cabeça de leão, corpo de caprino macho e rabo de serpente.

Picasso pode ter se inspirado ou recorrido à mitologia grega para tentar resolver seu problema compositivo, quando introduz em seus esboços o pequeno cavalo alado.

“Pégaso é uma figura mítica grega que passou a significar arte; tem vários e belos significados, alusivos ao pensamento grego e posterior sobre artes.”⁴²

Para Arnheim, ainda que a pequena criatura esteja mais próxima do touro por contato e atitude, trata-se de um cavalo por sua espécie. Aqui a conotação não é menos antiga, pois refere-se a Psique. É em realidade a alma do cavalo quem senta no lombo do touro, uma confirmação da

⁴² MEYER SCHAPIRO – *A unidade da arte de Picasso* – 2002, p. 205

estreita relação entre o touro e o cavalo. O cavalo está condenado ao sofrimento e ao colapso, também em virtude do apoio do touro imortal e intocável.

Ainda conforme Arnheim, o cavalo alado é o que Freud chamaria de superdeterminado, desordenadamente dotado de toda a classe de associações. À medida que a mentalidade cria e modela a abundante matéria prima, a criatura se converterá em um pássaro, e com isso se limitará a sua gama de significados e, neste caso, a paz.

Quanto ao cavalo, foi observado nos esboços que até o último, Picasso parecia estar indeciso entre duas atitudes, a mais ativa e a mais passiva. Do primeiro ao último esboço do cavalo, o artista o desenha ora com a cabeça voltada para baixo, ora voltada para cima, num claro sinal de que tinha dúvida em colocá-lo “vivo” ou “débil”. Nesse caso, o mecanismo perceptual por simplicidade só deixará permanecer o que é essencial à composição.

O quarto esboço de Picasso representa um cavalo, como o representaria uma criança de 4 anos de idade, motivo pelo qual o tenha feito estabelecer seu esqueleto estrutural.

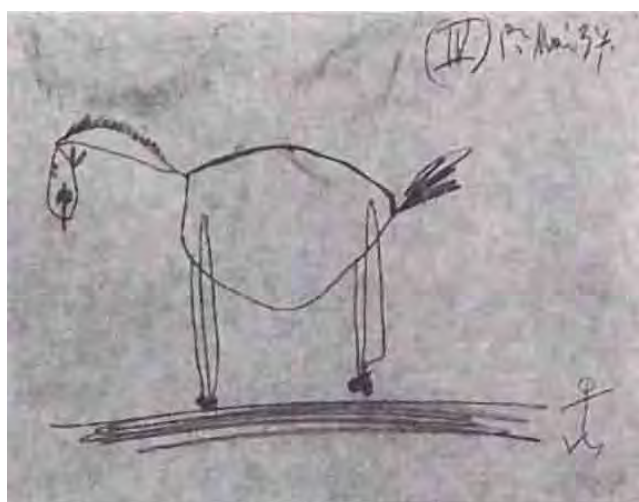


Figura 42 - Esboço de cavalo com traços infantis, um dos que definirá a forma final do cavalo, realizado por Picasso para a produção de *Guernica*, 1937

Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)

A cabeça do cavalo é um elemento fundamental e culmina no topo de uma forma quase piramidal do cavalo. A borda da língua que se abre através da cavidade é o tema central de toda composição.

Se a cabeça do cavalo resume todo o sofrimento de *Guernica* por que ela não substitui toda a composição? Segundo Arnheim, *Guernica* deveria ser algo mais que um símbolo de sofrimento. A obra requereria uma variedade de reações que, ante a agressão, se relacionaria à contingência da violação brutal com a inviolável persistência do espírito da Espanha. Ela tinha de aludir ao tema da iluminação e acrescenta que o mural é um intrincado tecido de pensamentos, não apenas um mero lamento.

Os desenhos da cabeça do cavalo demonstram que o artista conseguiu combinar um olho frontal com um olho de perfil e com ele não só definiu o desvio, mas também obteve o efeito opressor que resultaria do esforço do observador para conciliar os dois aspectos de uma mesma imagem.

Observa-se que, após muitos e muitos esboços, sempre indo e vindo, para a versão final, a cabeça do cavalo parece menos ofensiva.

O artista moderno, pelo uso da simplicidade das formas, assim como o artista primitivo, adquiriu o privilégio de mostrar o que é realmente importante, mesmo que o modelo esteja fora dos padrões esperados. Ele chega ao final da obra por meio de um conceito mais realista.

Picasso mostrou claramente esse processo em uma declaração ainda muito citada:

*“Antigamente, as pinturas eram terminadas através de etapas. Cada dia trazia algo de novo. Uma pintura era uma soma de ações. Em meu caso, uma pintura é uma soma de destruições. Eu faço um quadro... e depois o destruo”*⁴³.

⁴³ ARIANNA S. HUFFINGTON *Picasso criador e destruidor*, 1998,p.197.

A partir de uma análise dos esboços para a realização do touro, percebe-se que a mitologia grega ajudou Picasso a trabalhar sua simbologia final, pois, para Arnheim, no caso do touro, talvez fosse a primeira versão dos esboços que Picasso colocou na tela final, a que moveu definitivamente o pintor a conceber o animal com um poder ideal e benévolo. Inicialmente nos trabalhos de Picasso, o touro tinha um rosto essencialmente humano e até divino.



Figura 43 - Esboço do touro com feições humanas, realizado por Picasso para a produção de *Guernica*, 1937
Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)

A serenidade grega do touro foi levada ao extremo. Quase totalmente frontal neste esboço, o touro não está marcado por muitos pêlos e sua feição é totalmente humana. O nariz é reto e clássico e toda a figura se encaixa em uma estrutura de horizontais estáveis.

Na mitologia grega, o centauro pode ser descrito como o contrário do minotauro, que mais do que um homem com cabeça de animal é um animal com uma cabeça sublimemente humana, o que equivale dizer que, em vez de um ser humano impulsionado por instintos bestiais, vislumbra-se a natureza animal dotada de humanidade.



Figura 44 - Esboço do touro com feições transformadas, mais próximo da versão final do touro de *Guernica*, realizado por Picasso para a produção de *Guernica*, 1937

Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)

Num outro esboço sobre o touro, Picasso deixou a imagem de divina perfeição, pois não podia permanecer assim, a não ser que toda a composição mudasse para se adaptar a esse novo estilo encontrado. Já nesse outro esboço, o animal representaria uma transformação do touro ao passar da serenidade grega a uma ferocidade bestial.

As feições já não se encaixam com um todo arredondado. Olhos, orelhas e chifres parecem estar pregados à cabeça em vez de sair dela. A troca a partir do deus grego é radical, mas o que mudou não foi tanto o caráter do próprio animal, mas sim, a maneira de ser representado.

Nas cabeças humanas, percebe-se que elas olham todas para cima, o que pode estar ligado à súplica ou à dignidade que manifestam. Todas as mulheres da pintura se encontram com as cabeças voltadas para cima, mas cada qual, além deste movimento de súplica, apresenta outros movimentos.

A cabeça da mulher que chora foi um tema recorrente na obra de Picasso no ano de 1937. Nesse ano, o artista trabalhou esse tema doloroso nos retratos de Dora Maar. No *Guernica*, as lágrimas foram

tornadas objetos sólidos que estão dirigidos para baixo, movimento apropriado para o assunto da tristeza. A pele da mulher que chora tem sulcos, talvez numa tentativa de dar maior ênfase ao assunto desespero, o que justificaria sua presença.

A cabeça do guerreiro morto nos primeiros esboços tem a boca voltada para baixo e mais tarde em novos esboços apresentará sua boca finalmente voltada para a cima. A boca e a posição do soldado foi um dos últimos elementos a serem fixados. Antes de estar virada para cima, estava na central vertical. Mais tarde, a posição final para a esquerda foi situada em posição invertida.



Figura 45 - Esboço de cabeça do guerreiro com a boca voltada para baixo, realizado por Picasso para a produção de *Guernica*, 1937

Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)



Figura 46 - Esboço de cabeça do guerreiro com a boca voltada para cima, versão final, realizado por Picasso para a produção de *Guernica*, 1937

Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)

Segundo Arnheim, em *Guernica* a morte está representada por uma estátua do guerreiro, considerada uma legítima obra de arte. Com essa explicação feita por Arnheim, a cabeça com seu rosto voltado para o chão denotaria que o guerreiro estaria verdadeiramente morto. (A mão do guerreiro está na base do triângulo central da composição).

A mãe com o filho morto no colo poderia ser uma espécie de síntese do elemento feminino, pois estão no mural desde o início dos primeiros esboços e é, portanto, uma espécie de composição independente, pois inclui o tema de todas as outras mulheres da cena, tanto daquela que corre, fugindo, como da que sofre com as chamas.

Observando o conjunto dos esboços preparatórios para a composição final, nota-se que o artista está sempre às voltas com o problema de como encaixar perfeitamente uma parte no todo.

No caso do touro, por exemplo, quando descobriu uma figura de perfeição grega que poderia ser um bom estilo desse touro, ele percebeu que este não podia ser aplicado à pintura como um todo, então modificou somente essa figura.

Através da simplificação aplicada por Picasso em sua composição total, as duplicações de forma e as diferenças de estilo são eliminadas.

Pelo processo de simplificação total da obra, o artista apresentou um máximo de representatividade na forma mais simples possível.

Para Arnheim, durante todo o tempo do trabalho, o pensamento visual estava sempre dirigido a um objetivo, mas esta meta não era nem a harmonia perceptual, nem a originalidade. A originalidade era necessária, bem como a harmonia, mas como sempre ocorre nas artes, a beleza e a originalidade eram apenas um meio para a finalidade de fazer a obra com uma amplitude na sua visibilidade, a partir da sua visão pessoal.

Percebe-se, pelo estudo dos esboços de *Guernica*, que os ingredientes principais já estavam presentes quando ele executou o primeiro deles, ou seja, as mulheres, o touro, o cavalo, a morte.

Passarei agora a uma análise gestáltica da obra a partir de alguns conceitos de Arnheim em *Arte e percepção visual*.

No mural *Guernica*, observei que, no espaço pictórico, parece caber muito mais figura do que as que apresentadas. Isso ocorre, devido ao uso da perspectiva e da técnica cubista empregada. A utilização do espaço indica uma aparente tridimensionalidade já que aparece a cidade no último plano, as casas no segundo plano e os personagens, representados na parte frontal do mural.

É possível observar sucessivos planos em *Guernica*. Existe uma abertura iluminada na parede indicando ser uma janela de uma casa. Trata-se de uma área relativamente pequena de contorno simples dentro de uma grande superfície da parede. Isso cria um paradoxo, pois uma pequena área limitada num plano de fundo estaria destinada a ser “figura” e não fundo. Ao mesmo tempo, ela é fisicamente uma abertura na parede e está servindo à tarefa de provocar uma sensação de profundidade e uma respiração” à obra.

Segundo Arnheim, nenhuma porção de uma obra de arte é absolutamente auto-suficiente. Para o autor, essa é a razão que levou Picasso a experimentar esboços de mãos e figuras um tanto complexas para o mural *Guernica* e depois fazê-las muito mais simples na obra final.



Figura 47 - Esboço de mão do guerreiro segurando a espada, versão final mais simples, realizado por Picasso para a produção de *Guernica*, 1937

Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)



Figura 48 - Esboço de mão do guerreiro rebuscada, versão inicial, realizado por Picasso para a produção de *Guernica*, 1937

Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)

A arte moderna, especialmente o cubismo, se valeu de combinações de vários ângulos no mesmo todo, mas o fez de maneira caracteristicamente diferente, apesar da exatidão da projeção desejar uma validade para a imagem. No caso de *Guernica*, as cabeças separadas desfiguram a unidade da obra e, por essa razão, têm expressões faciais aparentemente vazias.

Refletindo sobre a figura, fundo e a profundidade por sobreposição, identifica-se no mural que há vários modos de sobreposição, ou seja, elas estão funcionando para criar vários planos. As figuras estão sobrepostas umas às outras, se entrecortando, interceptando os caminhos perceptivos, onde todas as figuras apresentam contornos definidos delimitando sua configuração completa, como se fossem independentes umas das outras. Contudo, mesmo aquelas partes das figuras ocultas, sugeridas pelos contornos que continuam após sua oclusão causam uma certa tensão visual.

Apesar da autonomia das figuras em *Guernica*, o todo é bastante coeso e complementar, mesmo a figura que, em realidade não poderia estar junta num mesmo espaço, porque não faz parte do universo humano, como no caso do touro e do cavalo, parecem muito mais humanas, se colocadas neste contexto, ou seja, neste universo de figuras humanas. No caso de *Guernica*, o uso da cor em vários matizes de branco e de cinza determina a transparência, que se processa em três momentos, em que se vê a transparência luminosa sugerida a partir de dois pontos de luz, uma lâmpada natural e outra elétrica, acima do mural.

Em *Guernica*, com relação ao tamanho, verifica-se que as figuras do primeiro plano são maiores, enquanto as dos planos mais distantes são gradativamente menores, chamando a atenção para outro fator observado, o da simplicidade, que já mencionei acima. As figuras maiores como a do touro e do cavalo, estão muito mais próximas do que a janela

ou a do pássaro, que se encontram no terceiro plano, tornam-se quase imperceptíveis ao observador menos atento.

Em geral, nas obras cubistas de Picasso, mas sobretudo em *Guernica*, observa-se uma tendência à simplificação da forma, o que nunca é demais afirmar, pois o mesmo não ocorre em relação à pintura acadêmica e que constitui uma diferença fundamental entre um e outro estilo pictórico.

Na história da vida de Picasso, observa-se que ele, primeiro, se especializou na imitação perfeita da natureza e, depois, se distanciou da forma para reforçar o assunto, levando a percepção para compreender o todo e não mais as partes realísticas. Após estudar a vida e parte da obra de Picasso, compreende-se que ele entendia a percepção como poucos e ainda sabia que, quanto mais simples, mais rápida e fácil ocorreria a leitura da obra.

De acordo com Vitrúvio⁴⁴, os arquitetos gregos aumentavam a largura da parte superior das colunas em direção à parte inferior, à proporção que aumentava a altura delas

“... pois os olhos estão sempre à procura de beleza e, se não satisfazemos seu desejo de prazer por meio de uma ampliação proporcionada destas medidas e compensarmos assim a decepção ocular, uma aparência desagradável e deselegante apresentar-se-á ao observador”⁴⁵.

Isso demonstra claramente que, às vezes, uma deformação ou simplificação da forma a torna mais prazerosa e, portanto, mais compreensível ficará a leitura.

Considerando que os gradientes criam profundidade, pode-se observar que, nos estudos do touro segundo Arnheim, se comparados

⁴⁴ VITRUVIUS POLLIO, *The ten books of architecture*, 1907, p.12

⁴⁵ ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual*, 2004, p.262

com os esboços realizados para o touro e o cavalo por Picasso, mostram que estes eram menores inicialmente e apresentavam formas mais retas e que, aos poucos, o artista foi aumentando de tamanho esses elementos a ponto de ganharem uma obliquidade maior.

O corpo do cavalo vai passando por uma torção e a cabeça que estava baixa se eleva. O seu corpo assume uma lateralidade dando a impressão de estar quase num paralelo perfeito com a cabeça. Nesse arco resultante, que abre a percepção em planos, o artista introduziu o homem deitado, a espada, as patas e ainda sobra um espaço muito grande entre os gradientes cinzentos, assim procedendo para permitir a percepção de um terceiro plano.

No touro, o processo de construção e desconstrução da imagem foi o mesmo. Ele partiu do desenho mais complexo e menor e terminou com um desenho maior mais limpo e com menos detalhes. Procedeu com o corpo do touro o mesmo processo realizado com o corpo do cavalo, cuja anca volta-se para frente e nesse espaço oblíquo acrescenta a mulher com o filho no colo. Nesse mesmo espaço, realiza os gradientes de tons cinzentos que causam uma sensação de amplitude muito grande, fazendo perceber que ainda caberiam muito mais coisas naquele espaço, além do tempo e do próprio espaço.

Ao observar atentamente *Guernica*, percebe-se no segundo plano, bem atrás da figura do touro, uma mesa na diagonal e na sua ponta direita há um pássaro suspenso. Picasso criava a perspectiva e o espaço usando para tal o recurso da lateralidade.

Em *Guernica*, a luz das figuras parece comunicar a importância e hierarquia dos seus elementos, sendo que um brilho com maior quantidade de luz foi colocado sobre a cabeça do touro, do cavalo, de algumas das mulheres e do homem caído.

Procurarei demonstrar como a construção da luz perfeita em *Guernica* só foi possível graças a um processo híbrido de fotografia e pintura.

Somente usando o recurso da fotografia, Picasso poderia saber onde colocar a luz em suas figuras, pois verifiquei pelo estudo da história da sua vida que, na época da pintura de *Guernica*, seu ateliê era pequeno e, portanto, não haveria distância perceptiva suficiente para dar uma boa percepção de que ponto aplicar a “luz”, ou seja, maior quantidade de matizes de branco à obra e ainda seriam necessários pelo menos uns dez metros de distanciamento para a tarefa.

Observando quadro a quadro as nove fotos de *Guernica* realizadas por Dora Maar durante o processo de confecção da obra, a luz foi aos poucos sendo colocada e na última foto toma sua definitiva versão.





Figura 49 - Série em sequência de registro, das nove fotografias das fases da produção de *Guernica*, feitas por Dora Maar, 1937

Fonte: Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther (1999)

De acordo com Arnheim, a cor produz uma experiência essencialmente emocional, enquanto a forma corresponde ao controle intelectual. Por esse motivo, talvez até inconscientemente Picasso tenha utilizado o monocromatismo em *Guernica*, para despertar uma percepção a partir das instâncias da consciência social ligada ao raciocínio sobre a barbárie da guerra.

O tom monocromático é certamente efetivo para expressar volume por meio de escalas de cinzento. Mas a escala de cinzentos não pode marcar os pólos antagônicos de luz e escuridão por meio de duas cores fortemente contrastantes, pois as cores carregam intensa expressividade.

Arnheim afirma que o vermelho é excitante porque faz lembrar fogo, sangue e revolução e esta afirmação me permite resgatar um experimento realizado no ano de 2004 com um grupo de professoras da rede pública de ensino da cidade de São José do Rio Preto em São Paulo. O exercício consistia em mostrar uma reprodução da obra *Guernica* ao grupo. Algumas professoras conheciam a obra e outras não. Para as que estavam vendo a fotografia do mural pela primeira vez, ocultei a imagem e perguntei quais eram as cores da tela. A maioria das que não conheciam a obra respondeu que se lembrava do vermelho. Como a obra não possui nenhuma cor além de variações do preto ao branco, observei que, de acordo com as pesquisas da gestalt, que o efeito da cor foi demasiadamente direto e espontâneo para ser apenas o produto de uma interpretação ligada ao percebido pelo conhecimento. Talvez as professoras tenham ligado seus sentimentos aos de sofrimento suscitados pela obra, e isso se associaria ao vermelho cor de sangue.

Guernica é carregada de movimento. As figuras do primeiro plano correm, choram, caem, abanam os braços de modo desesperador, lamentam-se e este movimento é percebido do seguinte modo: logo no quadrante inferior esquerdo estão o touro e a mulher com o filho nos braços e, a partir dessa sequência que não se interrompe, tem-se a

impressão de estar “dentro” da cena em que as coisas parecem se mover até a provável “saída”, que está no quadrante superior direito, onde a mulher em chamas move desesperadamente seus braços.



Em *Guernica*, a obra não mostra uma história, mas apresenta o conteúdo de um pensamento tal como ele é, sem uma seqüência lógica, mas alternada, misturando símbolos, fantasia e realidade.

Na obra em estudo, algo parece “forçar” a mover os olhos, criando assim a impressão de movimento.

A direção pode revelar esse movimento, pois a mulher que se arrasta pode cair, o que naturalmente ocorreria com alguém que se curva do modo como está representada a figura. Já com relação ao cavalo, a impressão é de arrancada, uma vez que ele tem uma de suas patas suspensa.

Em *Guernica*, observa-se uma dinâmica inigualável. Ao analisar a mulher com o filho ao colo, percebe-se um balançar livre das mãos e o rosto subindo em súplica ao alto, num jogo de forças que lembra exatamente uma pessoa em grande sofrimento. Não há expressão vaga ou falta de movimento, todas as partes se comunicam.

Na obra *Guernica*, o soldado morto ainda segura a espada quebrada, apesar de ser apresentado como uma pessoa morta que não poderia segurar tão vigorosamente a espada, mas o registro do movimento neste caso é o que interessa. O homem morto não retornará à vida e não está prestes também a lutar com alguém, mas o movimento permanece vivo, influenciando a percepção de todos.

Considerando a dinâmica da obliquidade, percebe-se que Picasso, ao duplicar partes de figuras ou de objetos, favoreceu a formação de um todo unificado. A conexão dos dois lados produziu tensão na direção oblíqua, no sentido de que as duas cabeças ou os dois olhos estabeleceram. Esse impulso que se dá para frente e para o alto acentua a dinâmica do perfil.

As figuras de Picasso demonstram que o efeito dinâmico não depende apenas daquilo que o observador conhece sobre a posição “certa” dos objetos no espaço. A orientação oblíqua é talvez o recurso mais elementar e efetivo para se obter tensão dirigida e, portanto, movimento.

A pintura de Picasso, após o início do Cubismo, absorveu formas cada vez mais curvas com relação à figura humana e objetos, o que pode ser verificado em toda a série de retratos de Marie Thérèse⁴⁶.

No mural *Guernica*, a obliquidade das figuras assume seu caráter máximo. A figura da mulher que tem a cabeça em forma de pingo d'água, a sobra em forma de pirâmide onde se encontra mais uma cabeça com formato oblíquo, que leva a perna e o pé a assumirem esse mesmo formato, conferem uma sensação de movimento muito grande a toda a obra, ainda mais por estarem na base direita do mural, forçando ao observador continuar com o movimento mesmo depois do final da tela, fato que ocorre também pela deformação, como mostrarei abaixo.

⁴⁶ BERNADAC, M.L. E BOUCHET, P., *Picasso o Sábio e o Louco*, 1986, p.88.

Em geral, a tensão provém da deformação, favorecendo um forte desvio de um estado de tensão menor em direção ao maior.

É comum dizer que a expressão só existe onde há um espírito a ser expresso. O rosto ou os gestos de uma pessoa expressa o que ele sente e pode evidenciar o que este ser está comunicando.

As lâmpadas presentes no topo de *Guernica* revelam, apesar de serem dois objetos inanimados, a existência de uma expressividade muito grande, que se liga desde o tema principal da violência, passível de ser muito ampliada com a tecnologia, até à expressão do calor e bem estar que se sente com relação à luz natural da lamparina, forças que estão contidas nesses elementos, projetando-se como sentimentos.

Dessa forma, a obra *Guernica* carrega em seu conjunto pictórico e em sua linguagem, toda a angústia do artista perante as atrocidades da guerra, da destruição causada pelo fracasso da razão civilizatória e é, por meio da sua expressão plástica revolucionária, que Picasso nos transforma em participantes e co-autores, e não meros espectadores da cena representada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando escrevi no ano de 2003 minha monografia do curso de especialização intitulada *Guernica, um despertar da consciência social*, procurei dar conta de fatos históricos que envolveram a criação da obra *Guernica* e um possível despertar da consciência da sociedade mundial, para os prejuízos de ordem material e moral que as guerras podem trazer para o mundo.

Neste momento, parto para outra etapa acadêmica, ou seja, o mestrado em Artes Visuais, no qual me proponho a fazer um estudo com abordagem dos aspectos mais importantes da visualidade, associados com a história de Picasso e de *Guernica* na época de sua produção.

De início, não tinha a pretensão de descortinar descobertas, mas de conferir maior clareza para alguns aspectos já estudados, com um novo olhar para resgatar pequenos detalhes na vida do autor e na obra que merecessem atenção. Nesse novo olhar, me proponho empregar estudos científicos da Gestalt para a leitura da obra e relacioná-los com fatos apresentados por biógrafos de Picasso.

Quando Picasso dizia que um dia o agradeceriam pelo fato de ele numerar suas pinturas, certamente tinha razão, pois desse modo abria sem piedade o livro de sua vida e oferecia esta como fonte de estudos para muitos campos, como a Arte, a Psicologia, a História, a Sociologia, a Política e a Antropologia.

Muitos biógrafos do artista escondem fatos que julgam imprecisos ou só salientam aqueles que julgam ser relevantes para o conhecimento público. Picasso, ao contrário, fez conhecer tudo sobre ele, deixando uma extensa e autêntica obra de vida. Documentar sentimentos e vivências

pela arte pode não ter sido o objetivo de Picasso, mas, mesmo sem a intenção de fazê-lo, ele o fez.

O artista produziu arte dos seis aos noventa e dois anos, nasceu e morreu no universo da arte e, muito comum na família, pôde usá-la como suporte de registro, por meio de símbolos e de imagens advindas de suas vivências e de seus sentimentos mais profundos.

Picasso viveu cercado de mulheres. Se as amava ou as odiava, isso é matéria de estudo para a Psicologia, mas a verdade é que elas são os temas recorrentes na maioria de suas obras, sobretudo em *Guernica* e em *Les demoiselles d'Avignon*, nas quais ocupa lugar de destaque em suas preocupações artísticas formais. A série de retratos e esculturas de Marie Thérèse Walter, mulher de perfil grego e de linhas arredondadas, com quem viveu uma atribulada relação por mais de trinta anos, serve como exemplo dessa temática. Um outro exemplo de confirmação da *marca registrada* é o de uma das mulheres de *Guernica*, a que carrega a criança morta.

Após o estudo sobre esses períodos da vida de Picasso, passei a investigar alguns aspectos político-mundiais do período das duas grandes guerras do século XX e de seu intervalo de 22 anos, onde estão inseridas as duas grandes obras de Picasso supracitadas.

Nesse momento interessei-me em especial pelos fatos que levaram ao bombardeio da pequena cidade basca, Guernica, os quais influenciaram Picasso na produção de sua obra mural, já citados no segundo capítulo deste estudo. A análise do contexto histórico em comparação com a forte ligação de Picasso com os costumes e a vida do povo espanhol tornou-se útil para conhecer os possíveis sentimentos do artista com relação à guerra, os quais ficaram impregnados na sua monumental obra como instantâneos de suas memórias e de suas percepções do momento da notícia do bombardeio.

Essa breve análise da história política mundial do período também foi útil para tratar as questões de percepção e visualidade da obra.

Com o estudo científico da visualidade de *Guernica*, por meio da Gestalt, que contribuiu para refletir sobre as hipóteses iniciais deste trabalho, pude identificar que, fragmentando aspectos da forma de obras em figuras ou partes, separando os planos da obra e, como decorrência, no terceiro capítulo, reconstruir seus significados individuais, mapeando-os e inserindo-os no conjunto de significação.

Pelo estudo da visualidade da obra *Guernica*, considerando também os aspectos da vida de Picasso e a história dos anos de guerra, converti algumas hipóteses iniciais em certezas, tais como:

- a figura feminina em *Guernica* é maioria absoluta e pode ter um impacto sobre o fruidor muito maior do que se fossem todas as figuras do gênero masculino, pois, se até hoje a mulher ainda é vista como frágil ou inferior, na ocasião esse conceito deveria ser ainda mais forte, o que aumenta a crueldade dos atos que se quer demonstrar na pintura. Os fatos históricos também demonstram que, na época do bombardeio, o maior número de vítimas foi de mulheres e de crianças.
- o touro e o cavalo faziam parte do universo simbólico de Picasso e serviam para expressar sentimentos como subjugação, força, coragem, tristeza e até mesmo esperança e, por isso, se encontram na obra *Guernica* e em muitas outras, nas quais o cavalo e o touro podem estar imbuídos de significados específicos. É importante afirmar que na obra mural esses elementos se situam representando sentimentos e não figuras que poderiam estar presentes durante o bombardeio.
- A obra *Guernica* possui um caráter de contemporaneidade, o que a torna uma imagem representativa do nosso tempo, na qual o

real e o virtual se misturam e se confundem. Na obra, a realidade da notícia do bombardeio à cidade de Guernica se mistura com imagens inconscientes de Picasso, formando um universo de realidade e virtualidade, somente visto nas mídias, muito recorrentes na arte e na vida cotidiana do nosso tempo, no qual pode-se simular em programas de computadores esses sentimentos humanos, os fenômenos naturais, ou até mesmo situações de guerra. Estudando as mídias, televisão, revistas, jornais, internet, verifiquei a recorrência do uso da imagem de *Guernica* nos últimos dois anos, fato que consolida a atualidade da obra.

- A sistematização das informações e todo o restante do material de pesquisa (entrevistas, dinâmicas de grupo e experiências pessoais), embora não caibam neste trabalho, enriquecerão de modo definitivo e permanente a minha vivência no mundo da arte e certamente reforçará em mim a idéia de que a arte e a cultura são capazes de interferir de modo eficaz na qualidade da vida, tornando a humanidade mais consciente dos verdadeiros valores de cidadania.

BIBLIOGRAFIA

Arnheim, R., *Arte e percepção visual*. Trad Ivonne Terezinha de Faria, São Paulo: Pioneira /Thomson Learning, 2004.

Arnheim, R., *El Guernica de Picasso*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A, 1976.

Bernadac, M.L. e **Bouchet, P.**, *Picasso o sábio e o louco*, trad. Adalgisa Campos da Silva, São Paulo: Gallimard, São Paulo, 1986.

Brener Jayme, *Jornal do Século XX*, São Paulo: Moderna, 1998.

Carsten Peter Warncke, Ingo f. Walther, *Pablo Picasso 1890 a 1973*, Nova Iorque: Taschen, 1999.

Centro de Arte, *Guernica, Guia Didáctica*, Museo Reina Sophia, Madri, 1994.

Documentário do Museu de Arte Rainha Sophia (filme).

Fabre, Josep Palau I , *El Guernica de Picasso*; Barcelona, 1981.

Fabre, Josep Palau I , *Picasso por Picasso*; Barcelona, 1981.

Gilot, Françoise, Lake, Carlton, *A minha vida vom Picasso*, São Paulo: Samambaia, 1960.

Hubert, Martin, J. *Picasso, o predecessor*, Paris, 2000. Acesso no Site da Bienal de SP em 2003.

Huffington, S. Arianna, *Picasso criador e destruidor*, Ed. Best Seller, São Paulo, 1998.

Izquierdo, P., *Picasso Y las mujeres*, Espanha: Belacqva, 2003.

Marconi, Marina de A. e Presotto, Zélia, M. N., *Antropologia uma introdução*, São Paulo: Atlas, 1986.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Museu Lasar Segall - fornecimento da reprodução *A guerra*, de Lasar Segall, Brasil, 1940.

Neruda, Pablo, in *Los Picassos de Picasso* - México, 1982 (retirado do Site da Bienal de SP em 2003, não constam ref.) - a consultar-.

O mistério de Picasso (filme). Henry-Georges Clouzot, 1956. 75 min.

Pablo Picasso - Do Museu Rainha Sophia (filme).

Pesquero, Ramón Saturnino, *O Guernica: arte / paixão*, Goiânia: Editora da UFG, 1993.

Picasso na Oca, *Um encontro com a vida e a obra de Pablo Picasso*, Programa Educativo e social, BrasilConnects, São Paulo, 2005.

Picasso, *Anos de Guerra (1937-1945)*, Catálogo de exposição realizada no Brasil, Rio de Janeiro, 1999.

Pizzo, Esnider, *Picasso e o Cubismo*, São Paulo: Editora Globo, 1997.

Ribeiro, Claudete - *"Psicologia e percepção: um olhar para a Arte"* – São Paulo: ArteUnesp. V12. 1996 p. 43-54.

Schapiro, Meyer, *A unidade na arte de Picasso*, São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

Schmidt, C. V. *Na cama com Picasso*, São Paulo: Ed. Artes, 1997.

Silva, Juremir Machado, *As tecnologias do imaginário* - Porto Alegre: Sulina Ed., 2003.

Spence, David, *Quebrando as regras da arte*, São Paulo: Cia Melhoramentos, 1997.