

Predições a um andaluz – esboço de crítica sobre Picasso

Predications to an andalusian – drafting a critic on Picasso

*Lennon Noletto

1. Preâmbulo

Na tradição ocidental, examinar imagens implica uma necropsia. Trata-se de examinar marcas circunscritas num corpo inanimado, vencido e ao mesmo tempo historicamente legitimado. Pensar a imagem é uma memória lutuosa, um exercício aflito de tornar presente uma vida posta como força modificadora e imprecisa, de modo que não se tem muito além de indicações de colisões, choques e ferimentos. A imagem está incapaz de falar por si só, uma vez que cada presente a modifica com seus devidos instrumentos, suas técnicas de dissecação e suas conclusões.

De modo menos detido em uma reflexão estética que uma filosofia das imagens, ativaremos a seguir o caráter imprevisível dos registros que envolvem e se aglutinam à obra de arte em sua historicidade, sendo essa própria historicidade um quadrante cada vez mais modificado em relação à gênese positivamente estabelecida. Tal modificação se dramatiza a ponto de não detectarmos nem mesmo uma “gênese”, mas somente mais um plano fundido à obra de arte e, como a própria atividade mítica, a imagem não se dilui de modo exatamente subterrâneo, mas como uma forma atrelada a tantas outras e passível de ser mapeada e, contudo, nunca condensada em algo que chamemos “objeto-arte”. Se investir num discurso reflexivo da arte

requer atenção à frequência ininterrupta de

“algo” ou “alguém” que desafia cronologias e é empurrado para além das leis do tempo linear, teremos um espectro coagido a vencer o tempo. E tentar apreendê-lo seria por excelência um luto, seguido de uma tentativa de entender o que *teria* sido. Georges Didi-Hubermann recupera o pensamento do historiador da arte Aby Warburg sob a alcunha do anacronismo. A história da arte é uma história de sobrevivência [*Nachleben*] de sinais observáveis, tal como se vê em um organismo aparentemente inanimado:

Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasma de que falo era um modelo psíquico, no sentido de que o ponto de vista do psiquismo não seria um retorno a um ponto de vista ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, pois, de um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre a vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidências e traços de irreflexão. (D.-HUBERMANN, 2013: 25)

Ao utilizar o jargão ligado a teorias da evolução e do psiquismo, – Didi-Hubermann discorre ostensivamente sobre como estas influenciam Warburg –, o autor se refere a “sintomas” da cultura que assumem um caráter indicador, mas nunca diretivo, no qual a imagem se abre por fragmentos. E isto não se dá somente como a quebra da linearidade temporal, mas também por uma inquietude física na qual a imagem se liga aos seus agentes de modificação. Em última análise, a “possibilidade de decomposição teórica” é dada na própria materialidade, mas com uma coerção que escapa a qualquer pretensa intencionalidade. Seria a sobrevivência uma fantasmagoria extremamente instável? Para detectar este movimento paralelo, contrafluxo em relação à vida, Didi-

Hubermann traz à tona o conceito de “fórmulas de *pathos*” [*Pathosformeln*], basilar em toda a teoria da arte de Warburg: cada sedimento

Pathosformel ou Dynamogramm nos dizem, de fato, que a imagem foi pensada por Warburg segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o pátos com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, a força como forma, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc. [...] A Pathosformel, portanto, seria um traço significativo, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas. (D.-HUBERMANN, 2013: 26)

A definição apresentada por Didi-Hubermann expande a *Pathosformel* para além de um método de investigação sobre Antiguidade e Renascimento: ao fundir a circulação imprecisa do sintoma ao rigor do método, Warburg torna efetiva a força que se habilita enquanto vida. A capacidade energética de mover-se entre planos, cada vez mais deslocados em sentido positivo, faz a imagem sobreviver como a força da própria forma e se afastar cada vez de seu *topos* ideal e, por outro lado, reforçá-lo como o delineamento cada vez mais intrínseco à obra de arte propriamente dita (como um *topos* fantasmagórico). Esse formalismo móvel subjacente à obra de arte não se dá numa única determinação da disposição material, nem por pura força poético-retórica que torna cada registro verdadeiro segundo uma dialética interna, mas pela capacidade de auto-inflexão (e não de reflexão) do registro quando vier à tona em meio àquilo que teria sucumbido. A *Pathosformel* é então esse veículo exumador de uma potência, cuja vitalidade até então podia ser desconhecida.

Com base nesta interpretação, via Didi-Hubermann, de uma das facetas do pensamento de Aby Warburg, entender a história da arte como anacronismo significa fragilizar os propulsores “autorreflexivos” ou “imanescentes”. Se cada registro, em seu deslocamento discursivo, é capaz de delinear um método para a imagem, as temporalidades se fundem na imprecisão daquilo que é dado; e nesta imprecisão, em que “interior” e “exterior” são apenas conjuntos de deslocamentos constitutivos, age uma cadeia que revolve vários fragmentos que podemos olhar como verdade.

Examinar a imagem, por fim, é uma evocação: preencher o ser inanimado com conjurações sobre sua trajetória, torná-lo um valor de verdade. Com base em tais reflexões, faremos um exame sobre o que poderia rondar Picasso ou, igualmente, como ele pode ter alimentado a mágica em torno de si.

2. Um jogo

Brassaï (1899-1984, nascido Gyula Halász) era um artista de origem austro-húngara de testemunho itinerante na Paris da primeira metade do século XX. As suas fotografias capturam o resultado do mundo dissolvido pela volúpia do projeto moderno. Se os quadros do *fin-de-siècle* se povoavam de corpos que invadiam o espaço urbano para conversar, comer, dançar, servir bebidas e fazer sexo em soluções que combinavam a eletricidade e orientalismo; as fotos de Brassaï, em meio ao colapso do entreguerras, registram casais que passeiam à noite em fumaça densa, pessoas reunidas num dia de sombras acentuadas. Nos anos 1940, em plena ocupação da capital francesa por parte do exército de Hitler, Brassaï se volta para a atmosfera condensada dos ateliês e cafés, em pleno racionamento de insumos cotidianos básicos, além de materiais artísticos. Segundo registros do próprio artista, Picasso e Brassaï teriam se encontrado pela primeira vez ainda na



década de 1910, mas somente cerca de dez anos depois os laços começariam a se estreitar, quando finalmente adentra o estúdio do pintor (BRASSAÏ, 1999: 3-4). Assim como a maior parte da cena intelectual que rodeava Picasso, o fotógrafo endossava a atmosfera mítica daquele “caráter andaluz”, que englobava o comportamento misógino, apaixonado e, ao mesmo tempo, amigável.

Antes de 1930, ano em que Picasso estava prestes a entrar num circuito que o consolidaria internacionalmente, os chamados “princípios cubistas” já se davam como resultado de diversas mediações por aquelas raízes mediterrâneas. Em 1917, estreia em Paris o espetáculo *Parade*, que Picasso produziu em parceria com o crítico e literato Jean Cocteau e o balé russo do empresário Sergei Diaghilev. Picasso era responsável pela produção visual, inclusive em termos de figurino. A partir de fevereiro daquele ano, quando o espetáculo se desloca para a Itália, o pintor tem a oportunidade de desenvolver uma tensão entre tópicos da tradição artística e ânsia por se colocar na linha de frente da vanguarda. Neste sentido, deve-se mencionar o contato com esculturas grego-romanas em mármore nas galerias do Palazzo Farnese, em Roma, ocasionando no pintor o questionamento sobre redimensionar e agigantar a imagem em confronto com princípios marcadamente cubistas (RICHARDSON, 2007: 46). Esse agigantamento da imagem e a sobreposição de planos acabam por fazer Picasso divergir de um cubismo em sentido literal e o colocam em diálogo com Ingres: a partir daqui se dá uma tensão com a volumetria do neoclassicismo, ao mesmo tempo crescente e racional. Poderíamos considerar que, diante da abstração progressiva que tentava abrir caminhos para além das herança impressionista francesa, caso não quisesse sucumbir à premissa da

cor enquanto energia básica da pintura – e, portanto, lograsse dissociar-se de seus contemporâneos, sobretudo Henri Matisse –, Picasso teria como única possibilidade reabilitar a questão da forma (entenda-se, a tradição defensora do desenho). Por outro lado, a despeito desse problema técnico, o pintor não abriria mão de uma investigação vernacular, por assim dizer, que lhe fornecesse parâmetros quanto à proporção e o desmonte investigativo da imagem.

Produzir *Parade* possibilitou a Picasso explorar o universo da *Commedia dell'arte*, considerado o primeiro movimento expoente do teatro moderno, além da tradição italiana dos espetáculos com marionetes, cujo universo compactado dos bonecos de madeira teria impressionado o artista já na juventude. Também vale notar que, durante as dez semanas em que esteve na Itália, Picasso permanece longamente em Nápoles, coincidentemente quando um emissário da realeza inglesa, Sir William Hamilton, documenta ter encontrado, em pleno século XVIII, um festival na comunidade de Isérnia que remanesca dos cultos a Priapo (RICHARDSON, 2007: 590), ser mitológico caracterizado por um falo desproporcionalmente grande. Trata-se de elementos que movem Picasso para o campo mais tarde nomeado “surrealismo”, mas que, de modo menos generalista, jogam a figuração contra suas próprias possibilidades físicas, gerando não somente uma replicação do ponto de vista formal (imagens se fundem umas às outras), mas também interpretativo. O crítico estadunidense Leo Steinberg, a propósito de obras a partir de 1906, aponta o que pode ser uma constante em Picasso:

[...] projetar a subjetividade em imagens de culturas exóticas, apropriar-se até mesmo de ícones arcaicos como se tivessem procuração para habitá-los. A maior parte das fases da arte de Picasso demonstra intrusões comparáveis em "eus" [selves]

outros que não o seu. (STEINBERG, 2007: 26)

Por exemplo, o arlequim é uma circulação que se funde a Picasso desde sua chegada a Paris: Guillaume Apollinaire e Max Jacob eram grandes interessados em práticas divinatórias como a quiromancia e o tarô. Nos primeiros anos na França, alguns desenhos de Picasso em torno da figura do mágico, carta do chamado “tarô de Marseille”, motivam os poetas a associá-lo ao arlequim demiurgo, representado naquela prática energética da criatividade. Segundo praticantes do tarô, a carta é associada a Hermes Trismegisto, suposta figura pré-socrática cujas obras são comumente lidas por via místico-profética¹. Por isso, Apollinaire termina por definir Picasso em um poema como *Harlequin Trismégiste* (RICHARDSON, 2013: 274).. Sendo ou não um “arlequim da arte”, Picasso evoca esta figura como o próprio paradigma da imagem que atua, não pelos meios demiúrgicos ditados por Apollinaire e Max, mas capaz de se estender a ponto de fundir suas dimensões objetivas à própria espacialidade. Justamente de 1917 data *Arlequim e mulher com o colar* (Figura 1). Trata-se de uma litogravura relacionada à visualidade polifônica da ala modernista italiana e que, paralelamente, propõe a distensão pelo antropomorfismo volúvel relacionado tanto à expressividade da *Commedia dell'arte* quanto ao teatro de marionetes propriamente dito. Afinal, a atuação da *Commedia* é um mecanismo cênico de constante recomposição, uma vez que se reorienta em relação a cada espetáculo em particular (Cf. RABETTI, 2014: 16-17). De modo análogo, as figuras dançantes de Picasso configuram a unidade passível de decomposição e fusão – de modo vulgar, “o improvisado” – ajustável ao espaço do teatro, o que, no caso da gravura, se configura no espaço ditado pela capacidade volumétrica e particular da imagem. É válido notar que, para não sucumbir aos

projetos de visualidades enérgicas e demiúrgicas, correntes sobretudo entre o eixo artístico Alemanha-Itália, Picasso impunha este ponto “subjetivo” como sendo a possibilidade de expansão dimensional do próprio objeto-espaco.



Figura 1: P. Picasso, *Arlequim e mulher com colar*, litogravura, 1917. Paris: Centre Pompidou.

Seguindo os registros apontados por Richardson, da figura de tarô aos arlequins, pode-se flagrar uma fatura em Picasso a partir da figura do *bateleur* (“o mago”) que remete à maestria aliada à sagacidade e, mais radicalmente, à capacidade de sintetizar o universo. Trago a carta do mago (Figura 2) de um jogo atribuído ao gravador A.G. Zoya, que viveu durante o século XVIII, sobretudo na Itália. De modo associativo, proponho dois desenhos (Figuras 3 e 4) feitos por Picasso para a peça *Tricorne*, lançada pela mesma companhia de Diaghilev em Londres no ano de 1919. Ainda que não possam ser mapeados com exatidão os processos de composição, sobretudo em termos poéticos, pode-se considerar que o amálgama arlequim/mago persiste num processo iconográfico (e,



talvez, autobiográfico) que une ocultismo e processo cênico: assim como os poderes de criação (bem como o de ludibriar, enganar) do mago, o arlequim figura a adaptação infinita, o ato de dança que literalmente cria cada espetáculo. *Tricorne* foi uma concepção de Diaghilev inspirada nos espetáculos musicais espanhóis² associados, sobretudo, à população cigana, nos quais encontramos como emblemas a dança flamenga e o *cante jonto*³. À época em que elaborava o espetáculo, Diaghilev e o elenco de *Parade* se encontravam em turnê pela Espanha. Foi por meio de tais espetáculos que o empresário russo conheceu Félix García, jovem dançarino cigano que acabou sendo incorporado ao *Tricorne* em Londres. Em função de diversos fatores, sobretudo a extrema obsessão de Félix por uma performance ideal e a consequente exaustão mental, o dançarino foi internado mais tarde em manicômio próximo à capital inglesa (cf. RICHARDSON, 2007: 163-164).

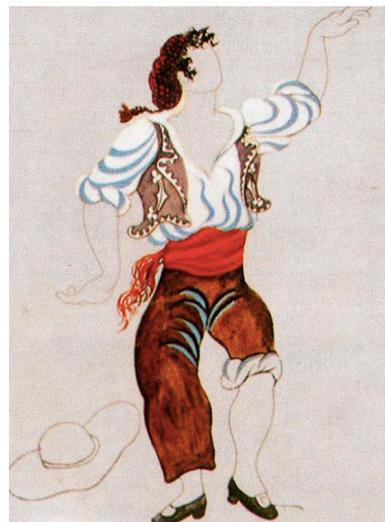


Figura. 3: P. Picasso, s/t (figurino para o personagem de Félix García, desenho para o balé *Le Tricorne*), 1917. Casa Picasso, Málaga.

Figura. 2: A.G. Zoya, s/t (Carta *Le Bateleur* integrante de jogo de tarô editado somente entre 1834 e 1852), xilogravura, s/d. Paris: Biblioteca Nacional da França.



Figura 4: P. Picasso, s/t (figurino provavelmente composto para o corpo de baile, desenho para figurino do balé *Le Tricorne*), 1917. Casa Picasso, Málaga.



A despeito de suas particularidades semânticas (o figurino para García é fluido enquanto o outro figurino, provavelmente feito para o corpo de baile, evoca uma força embrutecida), ambas as figuras se posicionam em mediação, o que pode ser deduzido das mãos em sentidos opostos. Esta “gramática” do arlequim mediador, tensionado entre os planos superior e inferior, é algo a ser flagrado já em 1905, quando Picasso se mudara recentemente para Paris e convivía com os interesses místicos de Apollinaire e Jacob.

Conforme nota Helen Farley, foi o próprio evento do Iluminismo que propiciou a ascensão de doutrinas oculistas como a cartomancia, uma vez que a conseqüente degradação dos poderes absolutistas católicos deu lugar a práticas reforçadas pelo lugar comum da liberdade individual:

Em uma sociedade crescentemente secular, cada indivíduo tornou-se empoderado para almejar diferentes formas de crença. [...] O cristianismo não era necessariamente rejeitado, mas leituras heterodoxas e universais da bíblia se tornaram comuns, frequentemente sobrepostas com empréstimos de outras religiões e tradições. Algumas vezes o componente cristão era cindido de várias correntes esotéricas, como uma resposta ao desencantamento com o mundo secular ou como uma tentativa por partes dos esotéricos de se resolver com o mundo desencantado. (FARLEY, 2009: 96)

Leve-se em consideração que a mística do século XX que cerca o pintor tem a ver com o movimento de reativação espiritual então em voga. No fim do século XIX, Allan Kardec publica *O livro dos espíritos*. A mística Helena Blavatsky, que foi bastante lida por Vassily Kandinsky, publica em 1877 o livro *Isis desvelada*, em que argumentos teológicos do medievo são retomados para justificar a existência de Deus.⁴ Paralelamente, grupos sociais de elite praticam sessões espíritas aliadas ao entretenimento. Práticas antes

consideradas heréticas ou primitivas (leitura de cartas, quiromancia etc.) são também retomadas entre as classes mais privilegiadas. Uma figura interessante nesse contexto é Cheiro, apelido de William Warner, irlandês quiromante que iniciou sua carreira atendendo a artistas e políticos pela Europa e terminou sua vida com consulentes em Hollywood. A prática de quiromancia inclui-se nos processos de ocultismo vinculados duplamente ao projeto de modernidade consolidado pelo Iluminismo: por um lado, por meio de uma objetividade pretensiosa diante do objeto (no caso, a mão); por outro lado, como abertura propriamente mitológica diante do ressecamento ético e propriamente institucional da religião. Diante disto, resta ler a mão de Picasso.

3. Linha da vida: a morte do Minotauro

Pode-se dizer que a figura de Picasso, muito mais relacionada às obras que à própria pessoa que pintava, atraía uma interpretação mística diante do seu caráter ocultista, afetivamente voraz e ousado. Tendo vivido em Barcelona, Picasso nascera em Málaga, cidade localizada na região espanhola que mais carrega os traços de um passado árabe. O “temperamento andaluz” do artista é inevitavelmente relacionado a esse lado não europeu, artesanal e primitivo, inexplicável. Aliás, nestes termos, Málaga é referida na composição musical *Fuga da Geografia* (1930), do compositor alemão Ernst Toch. No canto, vários lugares distantes e cheios de vogais são declamados de modo crescente, em coro, se opondo à fonética habitual do alemão. Málaga se localiza na Andaluzia, região da Espanha que recebeu o maior contingente migratório de populações ciganas, também muito associadas às práticas divinatórias.



Figura 5: E. Simonet, *A adivinha*, óleo sobre tela, 1899. Museu de Málaga.

É na mesma cidade onde surge no século XIX a “*escuela malagueña de pintura*”, movimento artístico que adentra uma perspectiva realista, só que menos centrada nas relações encaixotadas da história. Aliás, muito motivados pela orientação ainda romântica do testemunho subjetivo e histórico, os artistas dali se desenvolveram numa prosa rebatida, em que o passado, as expectativas e do estado efetivo do presente, se misturam para contar cenas eclesiásticas decaídas, ambientes monárquicos com personagens em movimentos não protocolados e cenas prosaicas sem mecanismos. Enrique Simonet, pintor valenciano que se formou naquele grupo, pintou uma cena em que uma mulher cigana lê uma mão. *A Adivinha* (Figura 5), de 1899, coloca sobre um único plano pictórico um grupo de ciganas que se aproximam de mulheres lavando roupas, sendo que uma delas se ajoelha e pratica a quiromancia. O quadro atava princípios realistas na medida em que não apela para

deslocamentos semânticos na sua superfície, uma vez que todas as personagens são absorvidas pela iluminação. A cigana e a mulher com a mão estendida são unidas por um desenvolvimento do branco entre a sombra da árvore e a luz do sol. As duas mulheres no primeiro plano são imersas na paleta da sombra. Embora seus trajés tenham cores notáveis, a sua presença é opaca dada a matização de cinza que trava qualquer diálogo forte com outras cores. O ponto de fuga, que se pode parcamente identificar próximo à cigana, é anulado por essa planificação narrativa da imagem, na qual observamos uma situação corrente entre as classes sociais mais baixas. Não há olho guiado ou cromatismo constitutivo da realidade.

Sabe-se que a escola de pintura em Málaga visava interesses da arte industrial. Aliás, tratava-se oficialmente da Escola de Belas-Artes criada por decreto em 1849. E Simonet era um dos vários pintores valencianos que passeavam pelo solo mágico e contrastante da Andaluzia.

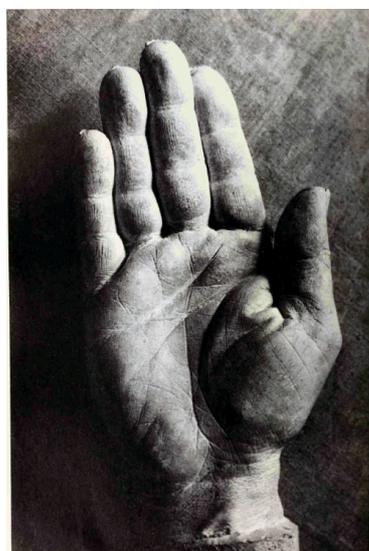


Figura. 6: Brassã, registro da mão direita de Picasso, fotografia de 1944.

Associar Picasso ao solo cercado de misticismos seculares, orientalismo e caráter sanguíneo (tenha-se em mente as escolhas de Diaghilev para *Le Tricorne*) forma um lugar comum que certamente alimenta a crítica, o que se observa, por exemplo, no fato de Brassã fotografar a palma da mão de Picasso (Figura 6) e descrever uma reprodução sua da seguinte forma:

[...] monte de Vênus extrapolando sensualmente, polegar obstinado, dedos fortemente pressionados uns contra os outros, evitando qualquer luz de passar por eles. E que clareza, que limpidez, nas linhas profundamente gravadas que entalham a grande palma de um artesão, dominado pela linha do destino que sobe retamente como um foguete até a base do dedo do meio. (BRASSAÏ, 1999: 186)

Por um espectro histórico, o imaginário em torno daquele “cavalheiro espanhol”, obstrutor de seu próprio tempo, se relaciona com o quadro social e político da Espanha no início do século XX. Em *A guerra civil espanhola*, Francisco Romero Salvador retrata o percurso daquele conflito com base nos antecedentes que deslocaram o país do centro político da Europa:

Numa época de darwinismo social, quando o bem-estar das nações parecia se caracterizar pela aquisição de colônias, a Espanha tinha muitos problemas. A perda da pior parte dos seus territórios no exterior [colônias] [...] questionou a possibilidade de sua permanência no mesmo patamar das principais potências [...]. (SALVADÓ, 2005: 25)

Outro fatores, como o forte comando clerical sobre propriedades, o florescimento intelectual de caráter progressista e os desdobramentos fatais das revoluções liberais, são aspectos cujo choque desencadeará a instabilidade propícia ao domínio das potências bélicas em poucas décadas. A ascensão de Francisco Franco ao poder, lenta porém devastadora, liga-se a Picasso de modo emblemático através do quadro *Guernica*, em que o pintor emula uma

cidade do País Basco completamente devastada pela *Luftwaffe* de Hitler.

Em 1936, posterior ao caso de Guernica, o exército apoiador de Franco, os chamados “africanistas” provenientes do Marrocos, atravessam o território espanhol de modo a unir dois ninhos nacionalistas geograficamente separados. O exército atravessa o sul do país e chega à região da Extremadura rumo à capital, e se defronta com republicanos na cidade de Badajoz, onde estes são executados nas arenas de touros (SALVADÓ, 2005: 110).

Posterior a este evento, em que o símbolo cultural se contamina visivelmente das potencialidades mórbidas da história, o touro, ou melhor, o Minotauro, havia encontrado Picasso. No início da década de 30, o artista elabora uma série de gravuras em água forte para uma edição das *Metamorfoses* de Ovídio, como se observa (*Figura 7*)



Figura 7: P. Picasso, *Minotauro vencido* (série de ilustrações para *As Metamorfoses*, de Ovídio), água forte em papel vergé, 1932. Museu de Belas-artes do Canadá, Ottawa.



Na imagem, figura-se a vitória de Teseu sobre a criatura mitológica que habitava o labirinto e o consequente salvamento de Ariadne, jovem que auxilia o herói na batalha conduzindo-o à saída através de um fio.

Na mesma década de 1930, a pintura explorada por Picasso se desenvolve cada vez mais nas distensões involuntárias do espaço. Muito deste universo decomposto em dimensões menores remete às possibilidades do teatro de marionetes, em que o ato dramático se potencializa diante dos bonecos desproporcionais ao seu próprio palco. E, do ponto de vista cronológico, a passagem para a década de 1940 não deixa de registrar em Picasso uma clausura de pessoas-marionetes que frequentam seu estúdio, um confinamento em plena ocupação alemã, o que se intensifica nos retratos de sua companheiras Dora Maar.

1942 traz naturezas mortas com crânios de touros e outros objetos que pairam no meio do tempo, ao lado de uma janela, um espelho. Apresento três telas daquele ano: *Crânio de boi* (Figura 8) *Natureza morta com violão* (Figura 9) e *Cabeça de touro na mesa* (Figura 10).

Prosseguindo com a orientação da série de mulheres sentadas, o artista faz todas as imagens surgirem de um arqueamento geral. Não vemos o desenho exaustivamente ornamental e sobreposto de *Mulher chorando*, mas um esquema arquitetônico a partir do qual a tela se permite dobrar em planos infinitos, do esboço à aplicação da tinta. Os dois crânios de boi fazem alusão à morte conservada, testemunhal, observada em algum espaço fechado, seja um mausoléu ou um ateliê. Mas enquanto *Crânio de touro* combina ocre, amarelo e vermelho e desenvolve uma paleta transeunte entre a



vida e a morte, *Cabeça de touro na mesa* sintetiza uma paisagem noturna não conflitante.

Figura 8: P. Picasso, *Crânio de touro*, óleo sobre tela, 1942. Coleção Privada.

A primeira tela remete ao processo de perecimento da carne, a transformação em restos mortais pela luz dia; já a segunda estanca qualquer movimento, sobretudo se observarmos como o azul, roxo e preto combinam-se para silenciar completamente a atmosfera.

Natureza morta com violão não se insere aparentemente na clausura, mas dá algumas pistas sobre o processo narrativo que então atormentava Picasso. Além do arqueamento que propus, os elementos figurativos (as azeitonas, o violão, o vinho e o charuto) na porção inferior do quadro entram numa perspectiva rebatida intransigente, submetendo-os a uma planificação conflituosa.

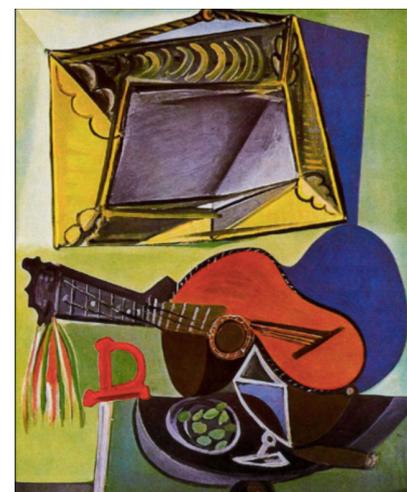


Figura 9: P. Picasso, *Natureza Morta com um violão*, óleo sobre tela, 1942. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



Figura 10: P. Picasso, *Cabeça de touro*, óleo sobre tela, 1942. Musée National Picasso, Paris.

O quadrante superior, praticamente uma outra tela, utiliza soluções de matização marcada, preenchimento com pincel seco, além de uma geometria convexa que conduz ao espelho que Picasso representou. O que une as duas porções tão discrepantes é a sombra com matizes de roxo e azul, idêntica ao processo feito em *Guernica*. Essa sombra complementa o verde e o amarelo e ativa um caráter melancólico na cena: não se trata de uma reavaliação da pintura de gênero, mas de uma oclusão da visualidade.

A oclusão que observamos na obra de Picasso durante a ocupação alemã terá outros desdobramentos. Dificilmente se dissociam os anos 40 de sua produção à sua leitura de Velázquez, em que os processos de perspectivas (e, paralelamente, a constituição visual/ocular da imagem) são recompostos com seus princípios explicitados.

As linhas podem até correr em direções diferentes, mas se limitam diante da planificação do destino. O que poderíamos pensar a partir destas obras é que nesse momento, justamente no período da ocupação nazista, o pintor lê a mão da própria história. Picasso se tornou um quiromante da história europeia: não

somente mergulhou em tragédias imanentes, não apenas reativou possibilidades da superfície (daí o olhar para os 1600), mas foi trânsito entre linhas do nodo constitutivo que o ocidente criou para si.



Figura 11: A. Gisbert Perez, *Fuzilamento de Torrijos e seus companheiros nas praias de Málaga* (detalhe), óleo sobre tela, 1887-1888. Madrid, Museo del Prado.

Inclusive, Picasso morreu quando nasceu: existe uma anedota segundo a qual a criança malaguenha era um bebê morto, milagrosamente ressuscitado. Talvez Málaga seja uma terra de destino, tal como se figura no quadro de Antonio Gisbert Perez: *Fuzilamento de Torrijos y seus companheiros nas praias de Málaga* (Figura 11) conta uma revolução liberal fracassada pelo apoio ao absolutismo do rei Fernando VII. Pelo que ocorreu ou não, as linhas já podem ser lidas: a composição é ainda profundamente romântica; as colônias na América iniciam movimentos de independência em cadeia; a instabilidade política e econômica eclodiria no reinado de Alfonso VIII. O destino é só o começo.



Referências bibliográficas

BRASSAÏ. *Conversations with Picasso*. Trad. Jane Marie Todd. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

CASTRO, M.J. *A Dança e o Poder ou o Poder da Dança: Diálogos e Confrontos no século XX*. Tese de Doutorado em História da Arte Contemporânea. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

D.-HUBERMANN. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 2013.

FARLEY, H. *A Cultural History of Tarot. From Entertainment to Esoterism*. London: I.B. Tauris, 2009.

NOLETO, L. *O visível além do visível: o espaço e seus desdobramentos da produção do Cavaleiro Azul*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

RICHARDSON. *A life of Picasso*, Volume 1. Nova York: Random House, 1991

_____. *A life of Picasso*, Volume 3. Nova York, Knopf, 2007.

SALVADÓ ROMERO, F. *A Guerra Civil Espanhola*. Trad. Bárbara Duarte. Rio de Janeiro: Zarah, 2005.

Resumo: Este ensaio procura uma possível aderência entre aspectos instáveis relacionados à obra de Pablo Picasso. Por meio de elementos históricos, místicos e biográficos, pretendo analisar movimentos que podem ser combinados em uma teoria mítica das imagens.

Palavras chave: esoterismo, Picasso, pintura.

Abstract: *This essay pursues a possible adherence among stable aspects concerning to works by Pablo Picasso. Through biographical, historical and mystic elements, I intent to analyze movements which can be combined into a mythical theory of images.*

Keywords: *esoterism, Picasso, painting.*

***Lennon Noletto** é graduado em filosofia e mestre em Arquitetura e Urbanismo (Estética) pela Universidade de Brasília. Doutorando em Estudos Culturais pela Universidade do Minho. Investiga as áreas de estética e da filosofia da arte, especialmente artes visuais, filosofia da história e teoria da imagem.

Notas

¹ A alcunha “Trismegisto” caracteriza aquele “três vezes grandes”. A esta figura era atribuída uma vida no Egito Antigo e contribuições nos campos da filosofia, moral e religião. Ademais, tais contribuições teriam ecoado na formação do pensamento clássico ocidental. As obras fora agrupadas em um conjunto de escritos intitulado *Corpus Hermeticus*, compondo a doutrina do “Hermetismo”. Como aponta Farley (2009: 22), essa convicção foi cara inclusive no Renascimento até que, em 1614, Isaac Casaubon atesta que o conteúdo dos escritos seriam muitos mais posteriores em relação à era atribuída. Além disso, as ideias se assemelhavam muito às linguagens cristã e judaica, além do próprio pensamento grego e seu específico grau de abstração. Com base nesta investigação, Hermes Trismegisto não poderia ser atestado como personagem histórico. Diga-se de passagem, algumas passagens do *Corpus* são citadas ainda hoje como confirmação de acontecimentos hodiernos como previsões históricas.

² Maria João Castro registra o interesse de Diaghilev na montagem do espetáculo (2013: 68): “Como já Diaghilev havia feito na sua Rússia natal, onde retirara do folclore russo a matéria para as suas primeiras criações baléticas, o director da trupe russa não podia deixar de se sentir tentado a continuar essa experiência, inspirando-se, desta vez, no que tinha ao seu dispor: Espanha. Na leitura de Vicente García-Márquez, ‘não se tratava de copiar directamente o folclore mas sim de utilizá-lo como trampolim’”

³ *Cante jondo* é a forma dialetal da Andaluzia (formalmente *hondo*) para se referir ao canto acompanhante da dança flamenga, praticada fortemente pelas populações ciganas.

⁴ “Uma das fundadoras da Sociedade Teosófica e sistematizadora da Teosofia no século XIX, Helena era uma figura oblíqua, pesquisadora de diferentes religiões, notadamente do oriente. É interessante notar que justamente no século XIX, com o largo avanço científico, doutrinas místicas e religiosas surgem como tentativa de racionalizar suas crenças, certamente para apresentar suas formas de transcendência à guisa de ciência. O caso de Blavatsky não foi diferente. No prefácio ao seu livro *Isis desvelada* ela escreve: ‘Diga a alguém que nunca viu água que há um oceano de água, e ele deve aceitar isto por fé ou rejeitar completamente. Mas deixe uma gota cair em sua mão e então ele tem o fato a partir do qual ele poderá inferir todo o resto.’ Para justificar sua inferência, a escrita utiliza a expressão latina ‘*Ex nihilo nihil fit*’, que significa ‘do nada, nada se faz’” (NOLETO, 2018: 54)