

PICASSO E CARLOS DE OLIVEIRA: UMA LEITURA ECFRÁSTICA DE GUERNICA

Álvaro Cardoso GOMES*

- **RESUMO:** Este artigo interdisciplinar analisa alguns aspectos de *Guernica* de Pablo Picasso¹ e mostra como o poeta Carlos de Oliveira² faz uma releitura dessa tela, utilizando a figura retórica da *ekphrasis*, o que implica a tradução dos signos não-verbais pelos signos verbais. O escritor português interpreta a técnica do pintor espanhol, utilizando-se de uma técnica similar à do Cubismo, ao fazer recortes no famoso painel, observando agrupamento por agrupamento, para comentá-los em cada poema.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Picasso; Carlos de Oliveira; *Guernica*; *ekphrasis*.

Introdução

Em maio de 1937, Picasso dava início a sua obra máxima, *Guernica*, respondendo ao convite da República Espanhola para representar a Espanha na Exposição Internacional de Artes e Técnicas, em Paris, com uma obra de grande impacto. Quando em 26 de abril de 1937, a pequena vila de Guernica, situada no País Basco, foi bombardeada pela aviação alemã, sob instigação do Generalíssimo Franco, causando a morte aproximada de 300 habitantes³, este fato histórico provocou uma comoção mundial. Picasso, que, de maneira geral, interessava-se por uma arte não comprometida diretamente com a política, preferindo tratar dos temas pessoais que lhe eram mais gratos, face à gravidade da ação, criou uma tela, inovadora e vanguardista, em sua modernidade e, ao mesmo tempo, capaz de despertar nos espectadores um repúdio daquele ato de guerra. Contudo, como veremos

* Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo – SP – Brasil. alcgomes@uol.com.br.

¹ Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de outubro de 1881 – Mougins, 8 de abril de 1973) foi um pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol, um dos maiores cultores do Cubismo, movimento vanguardista do início do século XX.

² Carlos Alberto Serra de Oliveira nasceu em Belém do Pará, no Brasil, em 1921 e morreu em Lisboa, em 1981. Pertencente ao movimento do Neorealismo em Portugal, escreveu romances: *Casa na Duna* (1943), *Alcateia* (1944), *Uma Abelha na Chuva* (1953), *Finisterra* (1978); poesia: *Micropaisagem* (1968), *Trabalho Poético* (1996), entre outros livros, além de ensaios.

³ Há divergências quanto ao número real de mortos. No calor do momento, chegaram a pensar na cifra de 1654 pessoas. Contudo, depois, chegaram à conclusão que morreram de fato de 250 a 300 habitantes.

Artigo recebido em 20/03/2023 e aprovado em 15/07/2023.

a seguir, a criação do pintor, movido por pulsões próprias, foge do realismo grosseiro, do registro fotográfico e da arte mimética, apelando para alegorias e símbolos.

Em 1971, Carlos de Oliveira publica *Entre duas memórias*, dividida em três partes – *Cristal em Sória*, *Sub specie mortis* e *Tempo variável*. A primeira parte contém dez poemas com o título “Descrição da guerra em Guernica”, contudo, a uma primeira leitura, já se nota que o poeta não trata diretamente da guerra, mas, sim, de uma representação dela, ou seja, o quadro de Picasso. Em outras palavras, enquanto o pintor tem como inspiração a realidade em si, ainda que a deformada pela imaginação, procurando recriá-la por meio de signos não verbais, o poeta tem como inspiração uma obra de arte, utilizando signos verbais da poesia para traduzir os signos pictóricos da tela.

Guernica – a representação pictórica de um crime de guerra

Em junho de 1937, Pablo Picasso terminou de pintar *Guernica*, um painel a óleo de grandes proporções, medindo 3.50 por 7.76 metros. Hoje, encontra-se em exibição no Museu Reina Sofia, em Madrid:

Figura 1 – Guernica, Picasso



Fonte: Toda Matéria⁴.

Utilizando o mínimo de cores – o preto, o branco, o cinza-azulado –, para tirar o caráter apenas prazeroso da contemplação de sua tela, Picasso compõe a cena de destruição, de horror, por meio de imagens simbólicas, alegóricas, para causar impacto e um efeito catártico no espectador.

Se o fato histórico que inspirou a tela pode facilmente ser identificado e localizado, bastando, para isso, fazer uma consulta às reportagens da época, estampada em vários periódicos, Picasso, em vez de circunscrever-se a um espaço geográfico específico (a cidade de Guernica) e a uma data (26 de abril de 1937, às 5 horas da tarde), “escolheu transmitir o impacto do acontecimento e seu protesto por meio da imagem das vítimas animais assim

⁴ Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

como as humanas” (Schapiro, 2002, p. 223, grifo próprio). O pintor espanhol evita transformar a tela num registro direto, mimético de uma determinada realidade, para colocar na tela imagens do choque que o fato lhe causou. Assim, é levado a se utilizar de alegorias e símbolos, que faziam parte de seu repertório, como o touro, o cavalo, uma estátua, imagens de mulheres, etc, mas reunidas num compósito em que predomina a sensação de agonia, desespero, dor aguda, barbárie desmesurada. Este é um meio dos mais eficazes de se dominar a realidade – não a confrontando de modo direto, mas trabalhando com a *imagem* dela, no caso, uma tela que despreza o que é supérfluo e repetitivo do real e registra apenas o que dele é essencial.

Com esse procedimento, ao se concentrar na essência do real, representada por fragmentos, na aparência, soltos, sem ligação entre si, o pintor adota os procedimentos de uma arte revolucionária, similar a dos movimentos de vanguarda. Tais movimentos e os demais que vieram a seguir tinham como principal escopo causar um efeito de choque no leitor/espectador, tirá-lo do marasmo, do sono imemorial em que havia mergulhado com uma arte apaziguadora, mimese de uma realidade, na aparência, harmônica, mas logo desmentida, quando os modernistas procuraram lhe desentranhar as vísceras. Picasso apela literalmente para esse procedimento, em *Guernica*, pois, ao “retratar a dor, mostra as entranhas do corpo. A dor é percebida não somente na postura, é expressa pela resposta agoniada do interior do corpo” (Schapiro, 2002, p. 212). Na cabeça de cavalo, representada na tela, é possível ver as mucosas, o palato, a língua e a parte deteriorada dos dentes, como se o horror emanasse não só dos sinais exteriores, como os gestos e a expressão de uma cabeça, mas de dentro, o que serve para causar enorme desconforto:

Figura 2 – Cabeça de cavalo em Guernica



Fonte: Facebook⁵.

É o que se percebe também na tentativa do Dadaísmo de não só destruir o mundo ou as suas representações arcaicas, para com isso causar uma sensação de desordem, desequilíbrio:

⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=752647834780353&set=pb.100070470398918.-2207520000>. Acesso em: 18 mar. 2024.

A vanguarda dadaísta ao conceber suas obras, gerou uma demanda diferenciada em função dos procedimentos adotados que desconstruíram os princípios tradicionais das obras de arte (unicidade e organicidade) causando certo desconforto, comprometendo a contemplação recolhida. Esses procedimentos combinavam ações que tinham por objetivo provocar o espectador a ponto de causar nele um desejo de reação. (Quintino, 2012, p. 53).

Ou segundo Benjamin,

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa [...]. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma experiência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. (Benjamin, 1994, p. 191).

Entende-se, pois, que a arte moderna e/ou contemporânea visa menos a representar aspectos harmoniosos do real, a fim de envolver o leitor/espectador, para protegê-lo do caráter massacrante da realidade, do que oferecer algo que tira o leitor/espectador do seu conforto ou mesmo do marasmo do sem-sentido do cotidiano,

Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte resonância emotiva. (Jaguaribe, 2007, p.100).

Isto pode ser entendido que “de espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se em um tiro”. (Benjamin, 1994, p. 191). Na obra de Picasso, no geral, e presente num painel que representa alegoricamente horrores, esse desvio simbólico intriga e ao mesmo tempo tira o espectador do seu sossego. Ora essa postura que se passará a exigir do Destinatário é similar àquela que Baudelaire exige do novo leitor aguardado por ele e que comparecerá de maneira simbólica no poema abaixo:

Pour un livre condamné en 1857

*Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.*

*Si tu n'as fait ta Réthorique,
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette!... Tu n'y comprendrais rien,
Ou tu me croirais hysterique.*

*Mais si, sans se laisser charmer,
Ton œil sait plonger dans les gouffres,
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer;*

*Âme curieuse qui souffres
Et vas cherchant ton paradis,
Plains-moi!... Sinon, je te maudis.⁶*
(Baudelaire, 1961, p. 177).

O leitor baudelairiano por excelência foge ao convencional, pois tem que abandonar antiga retórica e abraçar aquela de Satã, único meio de ingressar nos abismos e poder desfrutar de um novo tipo de sensações, provocadas por uma obra artística que não é aquela que, toda pacífica, visa tão só a apaziguar, devido ao gozo de paisagens bucólicas. Transpondo aqui tais reflexões literárias para o âmbito da pintura, imagina-se que Picasso também deseja um espectador similar que não será contemplado com uma visão harmoniosa, equilibrada e racional do mundo. Pelo contrário, o que ele oferece em toda sua obra e, em especial, em *Guernica* são imagens caóticas que se arrumam na tela por coordenação, em aparência, pouco relacionadas entre si e pintadas em cores mornas (branco, negro, vários tons de cinza) que contribuem a criar o referido choque.

Passemos à forma adotada por Picasso em sua tela. A começar que ele a estrutura, seguindo uma configuração clássica, em que os grupos triangulares, lembram os dos frisos dos templos gregos, a exemplo do Parthenon, como se vê na reprodução abaixo:

Figura 3 – Friso do Partenon



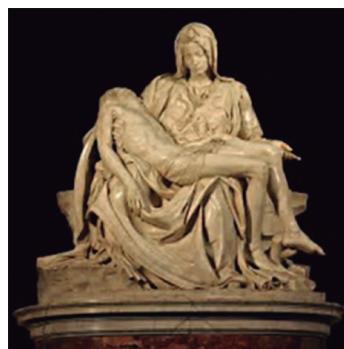
Fonte: Decorar con arte⁷.

Outras referências importantes atestam o gosto de Picasso pelo diálogo com obras clássicas. Uma delas é a *Pietá* de Michelângelo:

⁶ “Leitor pacífico e bucólico,/Sóbrio e ingênuo homem de bem/Jogue fora este livro Saturniano,/Orgiástico e melancólico./Se não criaste a tua Retórica,/Junto a Satã, o reitor astuto,/Joga-o fora... Tu não compreenderás nada dele,/Ou pensará que eu era histérico./Mas se, sem se deixar encantar,/Teu olho souber mergulhar no abismo,/Lê-me, para aprenderes a me amar;/Alma curiosa que sofres/E vais em busca do teu paraíso,/Tem pena de mim!... Senão, te amaldiçoou!, ‘Épigraphe pour un livre condamné’” (Baudelaire, 1961, p. 177, tradução própria).

⁷ Disponível em: <https://www.decorarconarte.com/en/p/friso-del-partenon-de-atenas-96x30cm/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Figura 4 – Pietá



Fonte: Santathela⁸.

Esta peça escultórica, ainda em forma triangular, surge revisitada em *Guernica*, mais à esquerda na tela:

Figura 5 – Fragmento de *Guernica*



Fonte: Cultura Hi7⁹.

Há aí, contudo, o efeito paródico: em vez de a imagem da Virgem, cheia de piedade, serena em sua dor, o que se vê em Picasso é uma imagem exasperada de uma mulher sob um animal repressor, é a dor estampada na face e representada pelo grito mudo, expondo visceralmente a criança morta nos braços. Algo similar se pode dizer do conjunto do quadro que também figura paródicamente o nascimento de Cristo: há como que a imagem de uma manjedoura degradada, um cavalo e uma vaca, os reis magos invadindo a cena. A paródia de obras clássicas por Picasso, com a deformação propositada de modelos, visa

⁸ Disponível em: <https://santhatela.com.br/michelangelo/michelangelo-pieta-1599/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

⁹ Disponível em: <https://cultura.hi7.co/artes-e-guernicas-pra-que-56c20ae448fe0.html>. Acesso em: 18 mar. 2024.

a causar um efeito dissonante, a romper com o chamado gosto burguês e convencional, para causar espanto, horror que o próprio pintor, possa ter sentido, ao saber da carnificina e que expressou com o máximo de tensão e sem fazer concessão alguma.

Mas há outro aspecto a considerar: a carnificina perpetrada pela aviação alemã teve um sentido simbólico, persuasório e propagandístico. Guernica era considerada sagrada e a capital política do povo basco. Junto a um carvalho centenário, costumavam se reunir os representantes do povo de Biscaia, e também os reis de Espanha tinham o hábito de prestar juramento de respeito aos foros bascos. O bombardeio levado a cabo desejava dissuadir todo e qualquer movimento de autonomia da província e impressionou vivamente pela brutalidade. Picasso, que à época se encontrava em Paris, obteve notícias do ataque nos jornais. Mas o que chama mais a atenção em *Guernica*, numa primeira mirada, foi a recusa de o pintor representar de modo realístico a carnificina: “Ele não reconstrói esse acontecimento em seus detalhes materiais nem tenta reviver ou reencenar precisamente a maneira como aqueles espanhóis morreram; tampouco mostrou os bombardeiros alemães em ação.” (Schapiro, 2002, p. 210).

O horror emana não de uma representação verista, mas da fragmentação de objetos e seres, como a compor um mundo feito de estilhaços, expressando o puro medo das pessoas e dos animais e chamando a atenção para a carga simbólica da composição, expressa na arrumação sempre triangular dos seres e objetos. A negação do verismo, o que implica um distanciamento da representação mimética, tem como intenção não compor uma tela que ficasse como um registro fotográfico do bombardeio, da morte e destruição; pelo contrário, o impacto causado pela obra vem do fato de Picasso causar um efeito dissonante por meio das figuras alegóricas.

O resultado da tela é puro delírio, não só pela figuração dos personagens, mas também por todo o arranjo dado à composição, mas isso, de modo paradoxal, serve como revelação, na medida em que lança luzes novas e surpreendentes sobre o trágico acontecimento histórico e sobre a função da pintura como um meio de interpretar o real, sem cair numa superada mimese. Daí, pois, a assunção propositada do delírio, cujo sentido deriva de *de-lirar*, de ultrapassar a *lira*, ou melhor, a “leira”, o canteiro entre dois sulcos. Traduzindo a metáfora inserta no sentido da palavra, percebe-se que o sujeito tomado por esse estado, além de cometer excessos, é levado à esterilidade, na medida que seu esforço no plantio é vã. Não é o que o pintor perpetrou com sua tela, pois é o excesso que nos permite dizer que “mais do que um defeito ou uma ausência, encontra-se no delírio uma plenitude excessiva, um transbordamento”, pois “ele é, paradoxalmente, verdade supercompensada” (Bodei, 2003, p. 54-55).

A écfrase em Carlos de Oliveira

A écfrase, nos primórdios, significava etimológica e literalmente “ação de ir até o fim” (do grego *ek*, “até o fim” e *phrazô*, “fazer compreender, mostrar, explicar”) e, mais adiante, passa a ter o sentido de “descrição” (Cassin, 1995, p. 680). Nesse sentido, mais amplo, ela é muito comum na ficção, com o fim de tornar o que está distante, próximo,

de tornar mais vivo o que está ausente, como se vê, por exemplo, no fragmento abaixo do romance *Abelha na chuva* de Carlos de Oliveira (1969, p.7):

Um homem gordo, baixo, de passo molengão; vestia uma samarra com gola de raposa; chapéu escuro, de aba larga, ao velho uso; não desfazia no esmero geral visível em tudo, das mãos limpas à barba bem escanhoadas; é certo que as botas de meio cano vinham de todo enlameadas, mas via-se que não era hábito do viajante andar por barrocais.

Como em toda descrição, objetos são ordenados, de modo a criar uma cena viva que impressione os olhos de quem vê. No caso aqui, ela serve para compor o retrato de um homem do qual se fala das roupas, do porte, que indiciam, ainda que de maneira precária, algo de seu ser. É uma pessoa que anda bem-vestida, de posses (a referência à “samarra com gola de raposa”, o aspecto limpo) e, sendo assim, ele se distingue do local em que se encontra, uns “barrocais”. Desse modo, uma descrição ecfrástica como esta tem o condão de realçar “o que vem ilustrado vivamente antes na percepção de alguém” (Barsch, 1989, p. 297).

Todavia, mais adiante, o conceito de écphrase torna-se mais restritivo, no sentido de não se prender tão só às descrições literárias no geral, em que os signos verbais servem para representar objetos e seres do mundo real, para tornar o que está distante, próximo. A écphrase passou a ser a figura retórica que se propõe a fazer a descrição de seres e objetos presentes nas artes plásticas em geral – de modo mais específico, a pintura, a escultura. Sendo assim, o mundo real fica em segundo plano, e o olhar dos autores detém-se, para efetuar a descrição de seres e objetos presentes no enquadramento de uma tela, de uma fotografia ou nos limites formas de um objeto escultórico. Tornando-se, pois, uma “representação verbal de representações gráficas” (Heffernan, 1991, p. 299-300), a écphrase adquire a característica de ser “mais uma mímese da cultura do que a mímese da natureza” (Cassin, 1995, p. 115). Desse fato conclui-se que

Não se trata mais de imitar a pintura na medida em que ela procura mostrar o objeto sob os olhos – apreender o objeto –, mas de imitar a pintura enquanto arte mímética – apreender a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento não do objeto mais da ficção do objeto, da objetivação (Heffernan, 1991, p. 501).

A écphrase, assim entendida, comparece em obras da mais variada tendência, servindo não só para explicitar o gosto de escritores pelas artes plásticas, mas também a tentativa de se traduzir um determinado tipo de linguagem (no caso, a não-verbal) por outro tipo de linguagem (a verbal).

No caso de Carlos de Oliveira, a contemplação da tela de Picasso deu-lhe o ensejo da criação de um grupo de poemas, presentes em sua obra *Entre duas memórias* – “Descrição da guerra em Guernica”. São dez textos, todos eles com catorze versos, com um número bem variável de sílabas (quatro, cinco, seis, sete, oito e até mesmo doze). Já o título dado ao grupo seletivo de poemas sugere o caráter ecfrástico do conjunto, pois o poeta fala em “descrição”, o que caracteriza os poemas pelo distanciamento objetivo do sujeito.

Chama-nos a atenção a “forma descritiva, tendencialmente desprovida de lirismo, ou seja, objectiva e objectual” (Silvestre, 1996, p. 87). A negação do lirismo é bem evidente na pontuação, em que o excesso de ponto e vírgula e dois pontos, a intercalar sentenças e orações, dá um ritmo sincopado e não melodioso à leitura, obrigando o leitor a fazer pausas forçadas pelo ritmo descontínuo.

Mas, ao mesmo tempo, essa fragmentação imposta pelo ritmo sincopado, pelo uso peculiar da pontuação e pela presença massiva de metonímias, acaba por dar ao texto poético uma feição também cubista como a tela que pretende representar. É, aliás, o que Antônio Diogo, citado por Osvaldo Manuel Silvestre, observa com muita propriedade: “estamos agora perante uma estratégia de tipo cubista ou interseccionalista, ao serviço de uma saturação mimética do espaço poemático” (Silvestre, 1996, p. 89). Só nesse sentido, então, poderemos falar que Carlos de Oliveira mimetiza a tela de Picasso, embora no título tenha se referido à descrição da “guerra em Guernica” e não à descrição pura e simples de *Guernica*. Há um desvio aparente de intenções – dizemos “aparente”, porque, malgrado o sentido literal do conjunto de poemas, nota-se que, de fato, ele está a descrever fragmentos da tela e não reportagens de jornal sobre o acontecimento. Há, nesse ponto, perfeita interação entre a obra do pintor e os poemas que se utilizam às claras da figura retórica da écfrase, entendida aqui como uma “mímesis da cultura”, conforme Barbara Cassin (1995, p. 115).

Mimetizando a fragmentação da tela, Carlos de Oliveira detém-se nas imagens alegórico-simbólicas de cada fragmento. É neste sentido que seu poema se consolida como também cubista, pois ele procura poetizar o todo, mas tratando, metonimicamente, de suas partes. A confirmar tal proposição, vamos ao poema I da série, que ilustra esta relação de dependência do texto verbal ao não-verbal, exigindo, quiçá, o conhecimento da tela para melhor se realizar a exegese dos poemas:

Entra pela janela
o anjo camponês;
com a terceira luz na mão;
minucioso, habituado
aos interiores de cereal,
aos utensílios
que dormem na fuligem;
os seus olhos rurais
não compreendem bem os símbolos
desta colheita: hélices,
motores furiosos;
e estende mais o braço; planta
no ar, como uma árvore,
a chama do candeeiro (Oliveira, 1996, p. 198).

Percebe-se que Carlos de Oliveira começa a sua descrição da tela da direita para a esquerda, a comentar a figura que entra pela janela carregando um lampião:

Figura 6 – Fragmento de *Guernica*



Fonte: História A¹⁰.

Aos olhos do poeta, ela representa o “anjo camponês”, anjo porque vem anunciar algo com sua luz reveladora e camponês, porque metonimicamente nos remete à população rural dos arredores de Guernica. A luz é símbolo de revelação, mas, ao contrário da tradição, aqui tem sentido nada positivo – em vez de revelar algo positivo, mostra apenas o que olhar rural do camponês não entende, pois a nova colheita será representada por “hélices,/motores furiosos”, sinais não só de modernidade, de mundo urbano, em tudo oposto ao rural. Há, assim, um processo de deslocamento, de desvirtuamento de função, pois o camponês, habituado a conviver com “interiores de cereal,/aos utensílios/que dormem na fuligem”, é confrontado com algo desconhecido e que o violenta – os aviões carregados de bombas.

No poema de número II, Carlos de Oliveira, ainda explorando o desvirtuamento, o faz, porém, tratando da questão da cor:

As outras duas luzes
são lisas, ofuscantes;
lemboram a cal, o zinco branco
nas pedreiras;
ou nos umbrais
de cantaria aparelhada; bruscamente;
a arder; há o mesmo
branco na lámpada do tecto;
o mesmo zinco
nas máquinas que voam
fabricando o incêndio; e assim,
por toda a parte,
a mesma cal mecânica
vibra os seus cutelos. (Oliveira, 1996, p. 199).

¹⁰ Disponível em: <https://a-guerra-civil-espanhola.webnode.pt/guernica/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Figura 7 – Fragmento de *Guernica*



Fonte: História A¹¹.

Outra vez, uma inversão de valores. A luz, em vez de iluminar num sentido simbólico, de esclarecer, serve para amplificar a visão do que é horrível, por sua representação como “a mesma cal mecânica” que vibra “seus cutelos” e que acabará se identificando com o “zinco” dos aviões, metaforizados pelas “máquinas que voam/ fabricando o incêndio”. Neste caso, o branco absoluto, aliás, uma das cores dominantes do painel, irá representar não só a fúria da guerra, a morte, mas também o nada absoluto.

No poema de número III, explora-se a relação entre a expressão da humanidade e do bestialismo:

Ao alto; à esquerda;
onde aparece
a linha da garganta,
a curva distendida como
o gráfico dum grito;
o som é impossível; impede-o pelo menos
o animal fumegante;
com o peso das patas, com os longos
músculos negros; sem esquecer
o sal silencioso
no outro coração:
por cima dele; inútil; a mão desta
mulher de joelhos
entre as pernas do touro. (Oliveira, 1996, p. 199).

¹¹ Disponível em: <https://a-guerra-civil-espanhola.webnode.pt/guernica/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Figura 8 – Fragmento de *Guernica*



Fonte: História A¹².

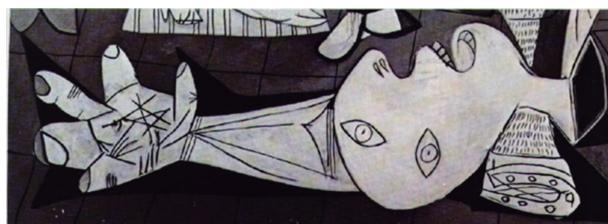
A manifestação da dor, representada graficamente pela boca aberta, pelos olhos sem direção, é impedida pela presença massacrante do touro, a impor todo seu peso sobre a mulher impotente com o filho morto ao colo. O mesmo se pode dizer da mão fazendo um gesto, talvez um pedido de misericórdia, tornado inútil. De modo significativo, Picasso representa intencionalidades, manifestas no grito e no gesto, mas apenas intencionalidades porque o que irá imperar será o bestialismo, figurado pelo touro, sobre o humano tornado impotente, na medida em que não pode expressar sua humanidade.

No IV poema, o poeta se detém sobre um fragmento da tela que contempla uma estátua quebrada portando um gládio, um sinal de que seria a representação de um guerreiro, mas um guerreiro inútil na circunstância de guerra, pelo fato de ser somente uma estátua e, ainda por cima, quebrada. Mas, aos olhos do poeta, ela se transfigura, ao assumir a condição positiva de “construtor” que, apesar de ser apenas um “resíduo de gente e ter “poucos bens”, reage à violência da guerra, com sua química, a dissolver “a construção, as traves”. Devido a isso, o gládio só reafirma sua condição de instrumento de defesa e ataque, em tempos de guerra, quando se transforma em palavra poética.

Em baixo, contra o chão
de tijolo queimado,
os fragmentos de uma estátua;
ou o construtor da casa
já sem fio de prumo,
barro, estacas pobres? Quem
tentava salvar o dia,
o seu resíduo
de gente e poucos bens? Opor
à química da guerra,
aos reagentes dissolvendo
a construção, as traves,
este gládio,
esta palavra arcaica? (Oliveira, 1996, p. 199-200)

¹² Disponível em: <https://a-guerra-civil-espanhola.webnode.pt/guernica/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Figura 9 – Fragmento de *Guernica*



Fonte: Ensinar História¹³.

O sétimo poema contempla um dos motivos mais caros de Picasso, o cavalo. Ao longo de sua carreira de pintor, ele representou de inúmeras formas esse animal. Segundo Isabel Fernandes,

A constância do cavalo nas obras de Picasso é tamanha que em maio de 2010, o Museu Picasso de Málaga, na Espanha, realizou uma exposição intitulada Picasso. Horses, com mais de 50 obras, incluindo pinturas a óleo, desenhos e gravuras¹⁴.

Não à toa, essa paixão, traduzida no poema por imagens ligadas à Natureza, à vida nascente, contempla a metáfora da luz: “reprodutor/de luz nos prados”. Sob o efeito do sol, sua manifestação de vida, a respiração, acaba por agir sobre os prados, as ervas e, sexualmente, sobre as éguas. Mas esse aspecto positivo do animal anula-se pelo ferro com que foi marcado e dominado pelos homens e que resultará no tétano, responsável por identificá-lo às “bestas bíblicas”.

Cavalo; reprodutor
de luz nos prados; quando
respira, os brônquios;
dois frémitos de soro; exalam
essa névoa
que o primeiro sol transforma
numa crina trémula
sobre pastos e éguas; mas aqui
marcou-o o ferro
dos lavradores que o anjo ignora;
e endureceu-o de tal modo
que se entrega;
como as bestas bíblicas;
ao tétano, ao furor. (Oliveira, 1996, p. 201)

¹³ Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/picasso-e-sua-arte-de-repudio-a-guerra/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

¹⁴ Disponível em: <https://raquelfernandes.com.br/os-cavalos-de-picasso>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Figura 10 – Fragmento de *Guernica*



Fonte: História A¹⁵.

No poema de número X, chamam a atenção as imagens de destruição, sob o efeito do ataque das hélices, metonímia de uma aeronave com suas vibrações, prontas a fazer com que toda a arquitetura das casas desmorone. Contudo, há uma imagem positiva no final – a mulher de braços erguidos, com uma estrela gravada na testa. Se tudo se esboroa, sob o ataque dos aviões, ela, com sua feminilidade e com seu suor, signo de trabalho, sustenta, pelo menos, o desenho das paredes. Em outras palavras, se a estrutura desaba, sua *forma ideal* permanece intacta, um modo de sugerir que, apesar dos pesares, a ideia, a sustentar tudo, como um absoluto platônico, ainda se mantém graças à esperança sugerida pela figura da mulher:

O incêndio desce;
do canto superior direito;
sobre os sótãos,
os degraus das escadas
a oscilar;
hélices, vibrações, percutem os alicerces;
e o fogo, veloz agora, fende-os, desmorona
toda a arquitectura;
as paredes áridas desabam
mas o seu desenho
sobrevive no ar; sustém-no
a terceira mulher; a última; com os braços
erguidos; com o suor da estrela
tatuada na testa. (Oliveira, 1996, p. 202)

¹⁵ Disponível em: <https://a-guerra-civil-espanhola.webnode.pt/guernica/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Figura 11 – Fragmento de *Guernica*



Fonte: Toda Matéria¹⁶.

Conclusão

A análise da tela e dos poemas sugere que podemos pensar em duas concepções da *éfrase*. Uma, no seu sentido mais amplo, como a descrição de aspectos do real, no caso, o crime perpetrado pelo ataque à vila, e, outra, no sentido mais restrito, como a descrição e/ou interpretação de uma obra de arte. O primeiro caso acontece em Picasso, cuja tela, “uma mimese da natureza”, tem como meta descrever o real, por meio de signos não verbais, ainda que essa descrição seja representada por símbolos e alegorias, o que implica a deformação da realidade em si. Já o segundo caso comparece nos poemas de Carlos de Oliveira que, contrariando o título do decálogo, concentram-se mais na tela do que na realidade em si, a compor uma “mimese da cultura”. Nesse caso, acontece uma intermediação de um objeto de arte, cujos signos não verbais são substituídos pelos verbais. Mas é importante assinalar que, em ambas as representações, o fim último é provocar no espectador/leitor repulsa e indignação pelo crime de guerra contra a população pacata, indefesa.

GOMES, A. C. Picasso and Carlos de Oliveira: an Ekphrastic Reading of Guernica. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 63, n.1, p. 11-26, 2023.

- *ABSTRACT: This interdisciplinary article analyzes some points of Guernica by Pablo Picasso and shows how the poet Carlos de Oliveira re-reads this painting, using the rhetorical figure of ekphrasis, which implies the translation of non-verbal signs by verbal ones. The Portuguese writer interprets the technique of the Spanish painter, using a technique similar to that of Cubism, making cuts in the famous painting, observing grouping by grouping, to comment on them in each poem.*
- *KEYWORDS: Picasso, Carlos de Oliveira, Guernica, ekphrasis.*

¹⁶ Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

REFERÊNCIAS

- BARSCH, S. **Decoding the Ancient Novel**: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris: Garnier, 1961.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, Arte e Política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BODEI, R. **As lógicas do delírio**. Bauru: Edusc, 2003.
- CASSIN, B. **L'effet sophistique**. Paris: Gallimard, 1995.
- HEFFERNAN, J. A. W. *Ekphrasis* and Representation. **New Literary History**, Baltimore, v.22, n.2, p. 297-316, 1991.
- JAGUARIBE, B. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- OLIVEIRA, C. de. Entre duas memórias. In: SILVESTRE, O. M. **Trabalho poético**: (antologia) de Carlos de Oliveira. Braga: Coimbra: Angelus Novus, 1996. p.21-108.
- OLIVEIRA, C. de. **Uma abelha na chuva**. 4. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1969.
- QUINTINO, O. **A imagem no cinema como choque segundo Walter Benjamin**. 2012. 130f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2012.
- SCHAPIRO, M. **A unidade da arte de Picasso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SILVESTRE, O. M. Introdução a Carlos de Oliveira. In: SILVESTRE, O. M. **Trabalho poético**: (antologia) de Carlos de Oliveira. Braga: Coimbra: Angelus Novus, 1996. p. 21-108.