

Ecoss visuais: um olhar fenomenológico sobre criações de Picasso

SUELI TERESINHA DE ABREU BERNARDES

Resumo

Escrevo este texto após lembrar uma visita ao acervo do *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, onde me detive na observação das imagens criadas pelo mestre espanhol em 1937. As obras admiradas trouxeram-me à lembrança outra mostra: “Picasso anos de guerra – 1937-1945”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em um já distante 1999. Essas experiências como espectadora a tal ponto tocaram-me, que desejo falar não da visita às exposições, mas através delas. Para isso, em uma atitude interdisciplinar, apoio-me na fenomenologia de Gaston Bachelard e na contra-interpretação de Susan Sontag para refletir sobre as emoções sentidas.

Palavras-chave:
Arte e filosofia, fenomenologia bachelardiana, criações artísticas de Picasso

Visual echoes: a phenomenological look on artistic creations by Picasso

SUELI TERESINHA DE ABREU BERNARDES

Abstract

I write this article after remembering a visit to the collection of the *Museum Art Center Queen Sofia*, in Madrid, where I dwelt on the observation of the images created by the Spanish master in 1937. The masterpieces brought to memory another exhibition: “Picasso war years – 1937-1945”, in the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, in the now distant 1999. The experiences as a spectator touched me to such an extent, that I want to talk, not about the visits to the exhibitions, but through them. Thus, in an interdisciplinary attitude, use the support of Gaston Bachelard’s phenomenology and Susan Sontag’s counter-interpretation in order to reflect on the emotions felt.

Key words:

Art and philosophy,
bachelardian phenomenology,
artistic creations by Picasso

Introdução

As primeiras tentativas de eliminar fronteiras disciplinares trazem reações agradáveis de surpresa. Penso que é porque nos sentimos sintonizados com o mundo, pois não é possível deixar de enxergar que o saber, acompanhando os vários aspectos da vida humana, adquiriu uma nova cartografia, superando ou enfrentando tensões disciplinares. Um mundo globalizado, o poder dos ambientes virtuais e a vasta bibliografia relatando experiências, pesquisas e tentativas de ensino inter, multi e metadisciplinar desafiam as certezas adotadas durante épocas.

Pensando em tudo isso optei por relatar minha experiência de pensar a partir da emoção sentida diante da beleza da criação artística de Picasso. Busco não só uma experiência de superar limiares, mas me aproximar do mundo que nasce dos sonhos: a arte. Para isso, busco uma metodologia de interpretação que se fundamenta principalmente em Gaston Bachelard (1993, 1994) e Susan Sontag (1987), procurando construir um olhar de síntese. Este texto, que integra arte e filosofia, fundamenta-se em uma proposta que se aproximaria de uma “fenomenologia da alma”, como expressa Bachelard (1993, p. 5), ao procurar trazer à luz o sentido apreendido e a tomada de consciência de uma pessoa maravilhada pelas imagens da pintura. O alcance deste texto é, portanto, a interpretação da obra do pintor de Málaga, por meio da minha sensibilidade que se abre diretamente a sua arte. Lembro aqui Susan Sontag, para quem o tipo de crítica e de comentário desejável hoje, não só à obra de arte, mas a outras produções humanas, é a interpretação que “pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, e avança a partir daí. [...] O que importa é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais” (SONTAG, 1987, p. 23).

Não quero me deixar levar pelo entusiasmo das interpretações dos críticos ligadas ao contexto existencial deste objeto de reflexão. Por isso, não abduco de Sontag e igualmente de Bachelard. Da metodologia deste trabalho ressaltos alguns pontos que se aproximam do olhar bachelardiano: a busca do sentido; o compromisso com as questões formuladas e as emergentes no processo de diálogo com a obra de arte; o entendimento do fenômeno — no caso a imagem poética — como algo que se manifesta à consciência do artista e da qual devo aproximar-me se quiser compreender o real.

Na medida em que existem várias e não apenas uma fenomenologia, ao anunciar um procedimento metodológico que busca uma aproximação ao método fenomenológico proposto pelo filósofo do devaneio poético, estou propondo uma análise que, ao invés de procurar a essência, explora o sentido da experiência vivida. À luz de Bachelard penso que é inicialmente necessária a definição de uma consciência do vivido que, como toda experiência, deve ser apurada em incessantes análises. É ainda no filósofo de *Bar-sur-Aube* que me fundamento quando ele afirma:

[...] a palavra “vivido” é, com frequência, uma palavra que reivindica. É escrita então contra outros filósofos que, julgados um pouco precipitadamente, não tocam o “vivido”, se contentam com o jogo fácil das abstrações; afirma-se que eles desertaram a “existência” para se consagrar ao pensamento. [...] O vivido conserva a marca do efêmero se não puder ser revivido. [...] (BACHELARD, 1990, p. 40).

Parti da compreensão do meu viver e do diálogo com a arte, a eles acrescentei reflexões e conceitos e procurei novos sentidos, para desvelar como a *poiésis* da criação artísticas e apresenta a mim e não como é a sua realidade.

Penso que é necessário educar nosso olhar para a percepção de um horizonte aberto, no qual cada área de conhecimento seja vista como um universo cujo centro pode deslocar-se segundo a indagação de quem o focaliza. Assim, o que desenvolvo “não é uma tentativa de abarcar o máximo de extensão possível em um mesmo olhar. É mais um contemplar pontual que faz convergir o movimento de vários territórios do saber, aqueles que se revelam aptos à aventura desse encontro” (ABREU-BERNARDES, 2010, p.16). Trago ao leitor uma postura investigativa de abrir um espaço de respiração para a circulação de ideias e de emoções. Procuo fundamen-

tos teóricos para as minhas indagações, mas enfatizo o trabalho de refletir nas emoções vividas com a arte de Picasso, buscando uma atitude ao mesmo tempo pensante e poetizante, o que a fenomenologia bachelardiana me possibilita.

Imagens de Picasso

Ao aproximar-me da obra tão manifestamente criadora, senti-me aproximar dos devaneios e dos temas alquímicos fundamentais da intuição do pintor espanhol. Se antes da obra o artista vive o devaneio da criatividade, se não se acrescentar a contemplação e a meditação a sua arte, as reservas do devaneio serão mutiladas. Mas penso também que essa observação é delicada. Necessita de longa companhia. É preciso sonhar muito e deixar fluir a sensibilidade requerida pelos mistérios da arte. Que sonhador de imagens poderia deixar de devanear quando observa *Femme assise aux bras croisés* [Mulher sentada com os braços cruzados] (1937), um retrato de *Marie-Thérèse Walter* — a jovem amor-modelo envolta em atmosfera lúgubre.

Porém, a musa mais presente nos “anos de guerra” foi Dora Maar. De temperamento impetuoso, inclinada a explosões súbitas, ela encarna a imagem dos anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial. Nas telas em que está, apreende-se a essência da apreciação estética por meio da congruência simbólica: o “encaixe” da mente individual com o objeto estético, de tal modo que as fronteiras se confundem como no sonho, e, mesmo assim, afirma-se a integridade dos dois mundos — o interno e o externo. A resposta estética lembra e mantém o gosto de um sonho, pois reconhecemos, mas não podemos nomear, não podemos lembrar por um simples esforço da vontade, como ao sonhar. Abordar uma obra de arte significa, para mim, assumir o seu mistério e, mesmo não alcançando a mesma felicidade de expressão do artista, dizer as experiências emocionais.

Sei que o encontro com a arte, especialmente com a obra Picasso, constitui uma das experiências formadoras de minha vida, uma espécie de identificação com a essência de uma situação emocional.

Observei obras do artista espanhol e comprometo-me com o processo de fabricação de êxtases e de sentido. Sinto que o silêncio rodeia a grande obra de arte. Ela se mantém “lá fora”, mas, apesar disso, ela me envolve; não apenas a absorvo, mas fico absorvida.

Em nenhum dos muitos e variados contatos com as reproduções e com os estudos sobre a arte, e especialmente so-

bre Picasso, recebi um tão decisivo impacto na observação de obras como no encontro, que finalmente tive, com a pintura, o desenho, a gravura e a escultura desse pintor. Compreendi em sua profundidade as palavras de Benjamin (1994, p. 167): “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”. Permiti-me admirar o aqui e agora do original visitado, a aura das criações artísticas. Senti que a arte é apreensível em si mesma; que as palavras tornam-se incômodas ao não dar conta de fatos pictóricos e que elas só fluem com agrado quando buscam descrever o conteúdo das emoções vividas, como o faço agora.

Ao olhar, extasiar-me, deleitar-me, emocionar-me, lembrei-me igualmente de *Merleau-Ponty*. Assim como os artistas que conseguem expressar as emoções que sentimos, em sua totalidade, também o filósofo francês, ao concluir que “a visão do pintor é um nascimento continuado”, reflete sobre a pintura de tal modo que aplico suas palavras a este momento:

O pintor vive na fascinação. Suas ações mais características — aqueles gestos, aqueles traçados de que só ele é capaz, e para os outros serão revelação, porque não têm as mesmas carências que ele — parece-lhe que emanam das próprias coisas, como o desenho das constelações. Entre ele e o visível, os papéis se invertem inevitavelmente. É por isso que tantos pintores disseram que as coisas olham para eles. [...] Isso a que se chama inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há deveras inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 92).

Merleau-Ponty sintetiza o que vi: um pintor trespassado pelo universo.

Ao ver quadros e esculturas, recordei-me de fotografias que me chamaram a atenção no Museu de Arte Moderna. E não deixei de comparar o que senti ao ver as fotos do pintor e ao contemplar as suas telas, desenhos e gravuras. Uma reflexão de Picasso me fez pensar sobre a autonomia da criação artística que ele chamava ao seu domínio:

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, 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 (PICASSO apud DUBOIS, 2004, p. 31).

O mestre espanhol não usou a fotografia para produzir imagens. Não parecia querer ater-se ao real, mas se prendia à liberdade de criar. As imagens a que me refiro são as de suas obras.

Pensei igualmente em palavras de Rodin:

É o artista que é verídico, e a foto é que é mentirosa, porquanto, na realidade, o tempo não para'. A fotografia mantém abertos os instantes que a arrancada do tempo logo torna a fechar; ela destrói a ultrapassagem, a invasão, a 'metamorfose' do tempo, que, ao contrário, a pintura torna visíveis [...] (RODIN apud MERLEAU-PONTY, 1980, p. 107).

Essas palavras fizeram para mim ainda mais sentido, ao olhar, por exemplo, *La fermière* [A fazendeira] (1938). Nela, o fluir do tempo está presente. Picasso deixa rastros do que pintou antes, deixa expressas as etapas que percorreu. O importante não é 'o que' pinta, mas 'como' ele pintou. Deixa o tema à fotografia e não entrega a mensagem pronta, mas oferece possibilidades de interpretação. O olhar de um é tão importante quanto o do outro.

Penso que a imagem fotográfica produz uma composição especial entre o fato representado e as interpretações levantadas sobre ele, estando essa correspondência submetida às convenções de símbolos culturalmente construídos. Dessa forma, a fotografia, além de constituir uma técnica, é também um artefato cultural. E foi como tal que observei as fotografias de Picasso em diferentes momentos de sua vida.

Arte e verdade

“Há que compreender o olho como a janela da alma”, como diz *Rilke*, (apud MERLEAU-PONTY, 1980, p. 108). É “pelo olho que a beleza do universo é revelada à nossa contemplação e a

vista das obras da natureza faz a alma ficar contente na prisão do corpo”. É através do olhar do pintor que “tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto das coisas longínquas como das próximas.” E, como também comenta o filósofo da percepção, “se um cartesiano pode pensar” que “o mundo existente não é visível, que a única luz é do espírito, que toda visão se faz em Deus”, louvo os pintores que, como Picasso, aceitam “o mito da janela da alma”, pois é por meio deles que vemos o mundo sob a leitura da emoção e do abrir-se à beleza, ainda que esse ver não alcance a amplitude da objetividade, segundo critérios positivistas e, sim, o que se reflete sobre arte e verdade.

Nesse sentido, trago palavras do mestre espanhol: “todos sabemos que a arte não é verdade. A arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade, pelo menos a verdade que podemos compreender” (PICASSO apud VILASECA, 1999, p. 36).

Quando Picasso pinta o que sente, não o que vê ou o que é verdadeiro, ele vai além da sensação, ou mesmo da percepção na linha empirista, e abrange o sentir, a construção interior do pintor. Dentro do gozo paradisíaco da invenção, “o pintor olha aquilo que não vê: ele cria” (BACHELARD, 1994, p. 9). Como a natureza não nos deu o sentido da vista perfeito, o artista não enxergaria, mais que os demais? No nascimento de uma obra de arte o que nos é apresentado é a transformação da visão do artista em um novo visível, pois o que é o criar senão dar à luz?

Metáforas da guerra

O período das obras contempladas, que gerou as reflexões deste texto, tem como pano de fundo, sobretudo, a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. Nessa época, Picasso pintou algumas de suas telas mais importantes e mais conhecidas, como *Chat saisissant un oiseau* [Gato pegando um passarinho] (1939), retrato da violência, e *L'homme au chapeau de paille et au cornet de glacé* [Homem com chapéu de palha e sorvete de casquinha] (1938), com seu olhar enlouquecido, a boca desdentada e a pele azul, dentre outras. Em todas elas, alude à guerra, mesmo sem pintar soldados, tanques de guerra, canhões ou multidões massacradas, como observei, igualmente, em *Cabeza de caballo* [Cabeça de cavalo] (1937). Vi metáforas da violência, espaços confinados e restritos, a experiência da derrota e da ocupação e uma terrível visão do mal, como em *Guernica* (1937), um grito de terror, que todos os olhos procuram e admiram no *Reina Sofia*. Vi a

concordância ao que o próprio pintor afirmou: “Eu não pinto a guerra porque não sou o tipo de pintor que, como um fotógrafo, vai à cata de um tema. Mas não há dúvida de que a guerra existe nos meus quadros” (PICASSO apud LEAL, 1999, p. 26).

Mas as telas não são uma alegoria militante da guerra civil. São antes a expressão da condição humana na guerra e, transcendendo tempos e espaços geográficos, a universalização do sofrimento, como em *Sueño y mentira de Franco I* [Sonho e mentira de Franco] (1937). Se um sentimento político o moveu, ele o transcendeu ao criar. Isto traduz o que retive e senti ao olhar Picasso e é também ressonância da leitura do mesmo texto de *Merleau-Ponty*, para quem o artista não se limita “à restituição diversamente intensa do visível”, mas estende-se ao invisível, pois seu coração bate para levá-lo às profundezas. Para ele “ao escritor e ao filósofo [...] não se admite que mantenham o mundo em suspenso, quer-se que tomem posição. [...] O pintor é o único que tem o direito de olhar para todas as coisas sem nenhum dever de apreciação.” Seu dever seria “transformar o mundo em pintura”. A verdade é que “a linguagem da pintura não foi ‘instituída pela natureza’: tem de ser feita e refeita” (MERLEAU-PONTY, 1980, pp. 86, 98).

Nosso artista sempre negou que fizesse pinturas simbólicas, pretendendo restringir-se ao cerne do real. *Cabeza de mujer llorando con pañuelo* [Cabeça de mulher chorando com pano] (1937), expressão do sofrimento, síntese entre retrato privado e história, chegando a ser considerada um emblema do martírio do povo espanhol, é uma mulher em prantos, desfigurada; é uma representação do desespero, reivindicada por Picasso como sendo uma imagem objetiva de *Dora Maar*: “Para mim, Dora sempre foi uma mulher que chora. Então, um dia consegui pintá-la. Foi só isso. Foi importante porque as mulheres são máquinas de sofrimento” (PICASSO apud DUPUIS-LABBÉ, 1999, p. 29).

O dever da obra de Picasso

Recordo aqui Heráclito. Faço esta referência para salientar o contraponto entre duas preocupações e, ainda, para expressar o sentido que apreendo no movimento da obra de um pintor de nossa época. A discórdia ou guerra é a metáfora favorita do filósofo grego para explicar o predomínio da mudança no mundo. O símbolo está obviamente relacionado à reação entre contrários. Ele censura o autor do verso: “quem dera que a discórdia desaparecesse de entre os deuses e os homens, pois não

haveria escala musical, se não existissem os sons agudo e grave, nem seres vivos sem fêmea e macho, que são opostos” (KIRK et al., 1994, p. 201). O mundo é a tensão dos contrários múltiplos e essa multiplicidade tensa constitui a unidade do uno.

O pensamento heraclítico preocupa-se com o devir, isto é, com a *kínesis*, com o movimento e com o repouso. Para o filósofo de Éfeso, *pánta reí* - tudo flui, tudo passa, tudo se move sem cessar. A vocação de Heráclito é metafísica. Isso é típico da visão grega.

Mas, e o significado de devir hoje? O fluxo contínuo da obra de Picasso pode ser interpretado como em Heráclito, como o questionamento do ser?

Na cosmovisão de Picasso, propõe-se um novo modo de ver a realidade e não de dizer o que ela é. É a nova visão que está presente, é o ver do artista que pretende apreender todos os possíveis fragmentos do espaço e não explicar o sentido de sua totalidade, como o grego antigo buscava fazer. Existe, portanto, uma impossibilidade teórica de fazer uma remissão, pois são duas cosmovisões diferentes. Heráclito está preocupado com o movimento do ser; Picasso está preocupado com o movimento do ver. O filósofo grego tem uma preocupação cosmológica, interroga o ser; o pintor espanhol questiona o vir-a-ser *existencial*, o fluir da condição humana. Essa percepção situa-se muito mais no desejo de captar, de ver a fragmentação do espaço. Ele não está preocupado em traduzir a ideia do real, mas em apreender o real de todas as formas possíveis, como expressa em *Madre con niño muerto* [Mãe com menino morto] (1937). Ao filósofo, pedem-se conceitos; ao pintor, pede-se a expressão do ser.

Ao observar a multifacetada arte exposta, vi um fluxo diversificado, híbrido e mestiçado de criação. De toda cor, de toda luz, de toda obra em que Picasso deixou uma linha sonhar, o que igualmente despertou eco em meu corpo, talvez até pela curiosidade despertada nas leituras dos críticos de sua arte, foram as inúmeras mulheres que ele amou e como as levou para os seus quadros. Como as séries que tiveram por modelo *Dora Maar*. Não há, porém, nenhum intento de recorrer à teoria psicanalítica nestas reflexões. Isso é apenas um pensamento espontâneo, e, assim, penso não prejudicar a tentativa de interpretação da variedade artística do gênio espanhol.

Relembro frase ouvida do público: “se ele as amou, por que as retratava tão feias?” Mas esse julgamento estético logo era, geralmente, substituído por admiração, quando os reclamantes se deixavam impregnar pela obra, com a sensível orientação do olhar que mestres e monitores faziam no museu.

Essa procura de expressão do belo admirado é na verdade a busca de conformidade aos padrões assimilados, pois como não ver a beleza de *Étude pour "L'Aubade": femme nue étendue* [Estudo para "Matinada": mulher nua sentada] (1941)? Há, porém, obras em que a beleza se transforma em monstro. Na verdade parece mesmo que Picasso utilizou o rosto e o corpo de suas mulheres para imprimir na obra sua perplexidade como artista e as rupturas de linguagem, pois reinventava estes rostos e corpos com total liberdade plástica, tratando-os como pura matéria pictórica.

Picasso também pintou séries. Sobre essa peculiaridade, assim escreve Morais:

Uma das características do processo criador de Picasso é estudar temas, exaustivamente, em desenhos preparatórios, e, concluída uma obra, realizar inúmeras variações da mesma, empregando técnicas ou meios de expressão diferentes. Pinturas gerando pinturas, ou esculturas, ou desenhos, e a seguir novos estudos gerando pinturas, desenhos, etc (MORAIS, 1999, p. 23).

As "pinturas que geram pinturas" nem sempre são as suas. Ao contrário, são de outros pintores, grandes mestres admirados por Picasso que enuncia: "Nunca hesitei em tirar dos outros pintores o que queria. Tenho horror é de copiar a mim mesmo" (1999, p. 17). Muito conhecidas e admiradas, são, por exemplo, as dezenas de variações sobre *Las meninas*, o *La familia de Felipe IV* (As Meninas, ou a família de Felipe IV) de Velázquez (1656), admirada no *Museo Nacional del Prado*. Apesar de estarem ausentes do foco das mostras em análise, considero oportuno citá-las para, ao refletir sobre suas idiosincrasias, expressar minha compreensão das séries de Picasso. Nessas, a enigmática natureza da composição foi explorada não apenas como uma interpretação livre, mas como uma verdadeira autópsia de uma obra prima, acrescentando um toque de humor e metamorfose. O artista de Málaga não apenas desconstruiu a tradição, mas forçou um confronto entre a arte moderna e a sua própria arte. Picasso representa Velázquez em enormes proporções no quadro, abarcando um espaço maior do que o da família real espanhola e seus servos. Penso que esse alargamento da representação do primeiro autor pode significar maior importância atribuída ao artista enquanto tal e como alguém que participa de um momento histórico.

Diferente das reações à arte de Picasso, quando vejo séries de Claude Monet, o pintor da luz, observo que sua preocupação constante é captar o instante que passa, o momento da impressão visual. A natureza bem real — ele pintava ao ar livre — e o seu reflexo na água fundem-se num todo. Jardins, água, luz são ao longo de seu trabalho artístico, pintados como experiência visual, subjetiva. Tanto na série *Ninféias*, na qual Monet procurou deter as variações luminosas de seu jardim em *Giverny*, como ao estudar um mesmo tema em diferentes horas do dia, nas imagens sobre a *Catedral de Rouen*, Monet conserva a preocupação de registrar os efeitos óticos criados pela luz natural numa paisagem, e busca registrar a realidade fugaz do presente: o fugidio instante que passa. O instante efêmero é o que o pintor quer reter com suas tintas.

A pintura de Monet ressoa fortemente no pensamento de Bachelard:

No lado diurno de sua obra, Bachelard repete e desenvolve insistentemente a tese: o tempo possui apenas uma realidade, a do instante. Opondo-se à duração contínua de Bergson com argumentos baseados na psicologia e na teoria da relatividade de Einstein, Bachelard afirma a descontinuidade essencial do tempo, que confere ao instante caráter dramático e o torna elemento temporal primordial. [...] Sabe também o Bachelard noturno que o instante é solidão, mas que essa solidão pode ser feliz, em atos instantâneos de criação, como nos artistas. Como em Claude Monet (MOTTA PESSANHA 1988, p. 158).

Penso não ser possível considerar semelhantes as séries do pintor das ninfeias e as do mestre espanhol. Enquanto Monet pinta com um propósito primariamente ótico, de modo homogêneo a instantaneidade, em Picasso, a atitude do artista muda constantemente o caráter essencial de uma obra para outra, vendo o modelo de formas sempre diferentes, redefinindo-o em versões diversas. Picasso, ao contrário de Monet, assimila o vir-a-ser, como nos vários retratos de Dora Maar (criados na década de trinta).

Olhando as gravuras, as telas e as esculturas em si, sem estarem reproduzidas ilustrando livros de arte, elas são como contos sem palavras. Não contam nada. Mas por isso mesmo me obrigam, espectadora que medita, a narrar a pessoalidade da interpretação. E elas passam a contar tudo. É que a obra de arte atravessa um tempo de silêncio, aguardando completar-se no envolvimento do espectador. Olhei as obras sem o pas-

sado de uma crítica de arte. Mergulhei na espontaneidade da criação, incitada pela espontaneidade do olhar. Compartilhei estranhezas e admiração com um público carioca. Ouvia interpretações, comentários, recusas, que, como os meus, iam modificando-se a cada novo olhar, como se Picasso nunca se desse inteiro na primeira visão. Os elementos de sua criação são organizados de modo inesperado e perturbador que os espectadores são forçados a interrogar.

Quem busca uma arte que aceita a escravidão da cópia da natureza, decepciona-se. Mas os que buscam ver o irreal inquietando a realidade e a realidade aprisionando o fantástico sentem-se em momento prazeroso e único. Para Picasso, a realidade sempre deve ser ultrapassada.

As sínteses homem-melancolia, mulher-desespero, criança-erotismo, mulher-sensualidade, frente-perfil, curvas-geometria, suavidade-violência deixam a todos perplexos. Essas totalidades abriram o meu pensamento pelas imagens admiradas e tornaram perenes as imagens por meio dos pensamentos construídos como o de que os instantes de síntese do artista nascem juntos. Um não é requisitado pelo outro. Quando se quer comungar com o pintor seu instante poético, é preciso desvendar no coração as intuições ambivalentes. E talvez por isso o público e eu vimos revelado, fato deduzido das expressões comuns, um instante andrógono: nem arrojado e valente apenas, nem doce e submisso totalmente. O mistério da criação de Picasso é uma androginia.

Os rostos, peles e corpos humanos expressam o lirismo com impetuosidade, o erotismo com rosto infantil, a permanente beleza com faces distorcidas, o som com imagens, a altivez na infelicidade, o desgosto de viver no envolvimento do gozo. Como se quisesse unir a aurora com o luar. A Picasso não parece importar se o coração bate, se a alegria impulsiona. Mas se para ele o coração baterá, se a alegria explodirá na comunicação das suas emoções no ato de criar. O que prevalece é o que jorra da ambivalência apreendida. Tudo o que se afasta da causalidade formal é o que parece aproximar-se mais da obra de Picasso.

Nesse período de guerra e de expressão de angústia, a tendência de Picasso para a ruptura o faz criar o alegre e colorido *Café à Royan* [Café em Royan] (1940). É uma beleza que no fundo a época não permitiria. A tela mostra que não se pode sobrestimar a temática do sofrimento na sua obra deste período.

É inserido em um cenário de realidades conceituais, poéticas e artísticas, das quais Picasso provavelmente tem mais

consciência do que qualquer outro artista de sua época, que se deve entender o conceito de homem e de mundo que ele expressa em sua obra. Um mundo caótico, fugaz, atroz, que contesta os paradigmas na arte e na literatura, enaltece a liberdade e que, igualmente, é muitas vezes poético, erótico e metafórico. Um mundo de muitos conflitos políticos e econômicos que opõem as nações entre si e onde fortes ideologias como fascismo, nazismo, socialismo, capitalismo provocam confrontos radicais. Época de guerras, de revoluções, de novas perspectivas no âmbito das ideias com a fenomenologia, a psicanálise, o marxismo e a teoria da relatividade. Em suas criações vejo presentes inúmeros temas. Ele conseguiu captar em sua obra aquilo que a cosmovisão de seu tempo tinha de mais significativo: a desconstrução. Não é possível enquadrar Picasso em um movimento, em uma teoria, em um partido político, porque ele é exatamente a ruptura. Se o ponto de convergência entre a sua arte e o seu mundo é o aspecto revolucionário de criação, ele, no entanto, não se identifica com nenhum movimento, com nenhum estilo. Ele os transcende e produz: Picasso!

Considerações finais

Parece que fui tão longe, que habitei um mundo tão cheio de mistérios, que conservo no fundo de meu devaneio a impressão de que ainda não voltei. Procuo ver mais, ouvir mais, sentir mais, reduzindo o conteúdo para ver a arte em si. Pois penso que a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte e desenvolve-se a partir daí. Avanço mais ainda em meu pensamento: antes das grandes metafísicas, antes das sinfonias, antes das obras primas, deveriam acontecer com todoss — especialmente nós, educadores e aprendizes por toda a vida, — momentos assim elementares de deslumbramento do eu e de pensar sobre as maravilhas das emoções sentidas.

Nós nos habituamos a aceitar como normalidade dicotomias como mente e corpo, material e espiritual, saber e fazer, emoção e razão. Este modo de ser nos afasta da visão do homem como integrante de uma totalidade cósmica. Em decorrência, todas as nossas ações tornam-se dicotomizadas. Penso que, para atingirmos esse horizonte de totalização, precisamos agir por etapas, buscando, primeiro, as integrações possíveis pessoalmente, como indivíduos. Assim abriremos as portas para um novo relacionamento com o

diferente e com a natureza em sua totalidade, construindo uma nova convivência ética e ainda propondo uma educação que considere todas as dimensões humanas.

Parti da compreensão do meu viver e do diálogo com a arte e a ela acrescentei reflexões e conceitos. Ao perceber novas características do vivido ou ao encontrar compreensões diferentes, acrescentei uma nova interpretação que me possibilitou alçar a outros entendimentos na construção desta escrita. Baseada em minha vivência, procurei novos sentidos para o tema escolhido desvelando como a *poiésis* da criação artística *me* aparece, e não como é a sua realidade, segundo o olhar fenomenológico escolhido.

A arte de Picasso ainda permanece na penumbra, guarda um segredo. Gostaria de rever. “[...] pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos...” (BACHELARD, 1993, p. 3). Dou-me conta de que o artista transmite o germe do sonho sem fim. Meditando sobre os instantes vividos, quando reconstruí meu olhar sobre a arte de Picasso, percebo ecos visuais sem fim. Na obra imobilizada existe um dinamismo, um desdobrar-se múltiplo, semelhante às muitas faces de sua obra cubista. Pensei que iria apenas pensar a partir de minhas emoções. Mas ao final descubro que, mais do que expressar um dever da condição humana, a obra de Picasso empreende um sonho que se alimenta de formas e de cores. Ele transcendeu o pequeno domínio de suas aventuras pessoais, dos acontecimentos históricos e dos grandes amores vividos, elevando-os ao atemporal e universalmente humano. Sua arte expressa o fluir de sentimentos diante de fatos, pessoas, episódios, sem se sucumbir a uma interconexão mecânica entre o mundo em que vive e sua expressão artística. Não por acaso deixei de utilizar adjetivos como “política”, “protesto”, acrescentados à criação do mestre espanhol. Posições políticas, protesto à barbárie são interpretações do espectador; estão presentes na obra de Picasso porque são aspectos de uma visão de mundo que ele expressa com criatividade.

Admirada, como Bachelard indaguei o porquê da existência do mundo imaginário de Picasso; espantada, perguntei sobre o modo de ser deste universo do mestre espanhol. Proclamo meu arrebatamento, apresentando um testemunho de quem somente ama aquilo que a maravilha. Repetindo palavras que Bachelard profere em um ensaio sobre o trabalho de Simon Segal, afirmo que busquei contemplar o que estudei, admirar antes de compreender, dedicar-me ao que me

encantava, para, depois, pensar. “O mundo é constituído pelo conjunto das nossas admirações. [...] Admira primeiro, depois compreenderás”, afirma Bachelard (1996, p. 182).

A experiência imaginária predominante se fez com a linguagem pictórica — conotativa, subjetiva, simbólica — em que a *poiésis* se sobressaía como espaço singular das imagens e metáforas. Assim, por meio das experiências criadoras da arte do pintor de Málaga, vivi a apreensão do sentido da condição humana nas diversas mostras visitadas.

Referências

- ABREU-BERNARDES, Sueli Teresinha de. *Arte e filosofia na professoralidade*. Curitiba: CRV, 2010. 170 p.
- BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Tradução: Norma Telles. Organização e Notas: Suzanne Bachelard. São Paulo: Brasiliense, 1990, 152 p.
- _____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 1996, 205 p.
- _____. *O Direito de sonhar*. Tradução: José Américo Pessanha et al. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, 240 p.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____ *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1, pp. 165-196.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 31-63.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução de Marina Appenzeller. 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 2004, 362 p.
- DUPUIS-LABBÉ, Dominique. Picasso, um testemunho. In: VILASECA, Jaime. *PICASSO anos de guerra 1937-1945*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte de São Paulo. [S.l:s.n.], 1999, [Catálogo de exposição], p. 28-32.
- KIRK, Geoffrey Stephen, RAVEN, J. E. e SCHOFIELD, M.. *Os filósofos pré-socráticos: história crítica com seleção de textos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, 544 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o espírito. In: _____. *Textos selecionados*. Seleção de textos, traduções e notas de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 85-III. (Os Pensadores).
- MORAIS, Frederico. Mito e mitologias de Picasso. In: VILASECA, Jaime. *Picasso anos de guerra 1937-1945*, Catálogo.

- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte de São Paulo, 1999, p. 6-23.
- MUSEO Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 2010. 2736 x 3648 pixels. 2,08 MB. Formato jpg. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Museum_Reina_Sof%C3%ADa_Madrid_Spain_Espana_this_is_a_front_photo_close_up_at_the_Queen_Sofia_Museum_in_2011_month_of_June.jpg Acesso: 10 ago. 2012.
- PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 149-165.
- PICASSO, Pablo. *Femme assise aux bras croisés* [Mulher sentada com os braços cruzados], 1937. 1 óleo sobre tela, 81 x 60 cm. Coleção do *Musée National Picasso*, Paris. Exposição Picasso Anos de Guerra 1937 – 1945 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1999.
- _____. *Guernica*, 1937, 1 óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm. Coleção do *Museo Centro de Arte Reina Sofia*, Madri.
- _____. *Cabeza de mujer llorando con pañuelo* [Cabeça de mulher chorando com pano] 1937, 1 óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Coleção do *Museo Centro de Arte Reina Sofia*, Madri.
- _____. *Madre con niño muerto* [Mãe com menino morto], 1937, 1 grafite, 55 x 46 cm. Coleção do *Museo Centro de Arte Reina Sofia*, Madri.
- _____. *Sueño y mentira de Franco I* [Sonho e mentira de Franco I], 1937, 1 aguatinta no papel, 38,8 x 57 cm. Coleção do *Museo Centro de Arte Reina Sofia*, Madri.
- _____. *Cabeza de caballo* [Cabeça de cavalo], 1937, 1 óleo sobre tela, 65 x 92 cm. Coleção do *Museo Centro de Arte Reina Sofia*, Madri.
- _____. *Homme au chapeau de paille et au cornet de glacé* [Homem com chapéu de palha e sorvete de casquinha], 1938, 1 óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Coleção do *Musée National Picasso*, Paris. Exposição Picasso Anos de Guerra 1937 – 1945 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1999.
- _____. *Café à Royan*, 1940, 1 óleo sobre tela, 67 x 130 cm. Coleção *Musée National Picasso*, Paris. Exposição Picasso Anos de Guerra 1937 – 1945 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1999.
- _____. *La fermière*, 1938, 1 carvão e óleo sobre tela, 120 x 235 cm. Coleção do *Musée National Picasso*, Paris. Exposição Picasso Anos de Guerra 1937 – 1945 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1999.
- _____. *Chat saisissant un oiseau* [Gato pegando um passari-

- nho], 1939, 1 óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Coleção do *Musée National Picasso*, Paris. Exposição Picasso Anos de Guerra 1937 – 1945 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1999.
- _____. *Étude pour "L'Aubade": deux femmes dans un intérieur*, 1941, 1 aquarela, nanquim e grafite sobre uma folha de caderno de croquis, Coleção *Musée National Picasso*, Paris. Exposição Picasso Anos de Guerra 1937 – 1945 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1999.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, 352 p.
- VELÁZQUEZ, Diego. *Las Meninas o La familia de Phillip IV* [As meninas ou a família de Felipe IV], 1656, 1 óleo sobre tela, 318 x 276 cm, Museo Del Prado, Madrid.
- VILASECA, Jaime (Coord.). *Picasso anos de guerra 1937-1945*, Catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte de São Paulo, 1999, 148 p.

Recebido em: 12/11/11

Aceito em: 27/02/12

SUELI TERESINHA DE ABREU BERNARDES

abreubarnardes@terra.com.br

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Professora no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de Uberaba; Coordenadora do Núcleo de Estudos sobre o Professor, a Arte e a Filosofia – NEPAFi e integrante da Rede de Pesquisadores sobre os Professores do Centro-Oeste - REDECENTRO. Pesquisadora nas áreas de arte, filosofia, educação e metodologia da pesquisa.