

DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS: MURILO MENDES E PABLO PICASSO

Danilo Lôbo
UnB

O tempo que me foi concedido para lhes falar de Murilo Mendes e de seu invulgar interesse pela pintura, consubstanciado em seus poemas, é escasso. Decidi, pois, estabelecer um recorte e fazer algumas considerações sobre seu livro *Tempo espanhol* (1), escrito entre 1955 e 1958, e dado a lume, em Lisboa, em 1959. Contudo, como o material a ser explorado ainda seria por demais extenso para esta comunicação, já que, nessa obra, o poeta homenageia seis pintores (El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró), optei por focalizar apenas um: Pablo Picasso.

Murilo Mendes dedicou ao excepcional pintor andaluz dois poemas em *Tempo espanhol*: o primeiro intitula-se "Picasso"; o segundo, onde a figura do artista surge, como se verá, quase que por necessidade, tem por título "Guernica". Picasso também serviu-lhe de modelo para um dos seus *Retratos-relâmpago*, 1ª Série, pintados entre 1965 e 1966 (p. 1246-1247).

Apesar de já haver estado na Espanha em 1952 e 1953, o fato de o governo franquista ter negado a Murilo Mendes ingresso na Espanha em 1956, por considerá-lo *persona non grata*, deve ter-lhe causado grande frustração. Em um certo sentido, pode-se dizer que ele tentou superar esse sentimento de malogro voltando muitas vezes à terra de Goya e dedicando-lhe um grande número de poemas e de textos em prosa poética. Entre estes últimos, destaca-se o livro *Espaço espanhol*, escrito em Roma, de 1966 a 1969, que contém, entre outros, um texto sobre Málaga (p. 1183-1185), a cidade natal de Picasso, no qual o pintor também é mencionado (2).

Isso posto, leiamos o poema "Picasso", de *Tempo espanhol*:
Quem pega a vida à unha como tu?
Só mesmo Espanha, tua mãe e mestra.
Paris formou o espaço da tua técnica,
Mas Espanha te deu o estilo de contrastes,
O gosto de regressar ao centro do problema,
De investigar a matéria da vida
E atingir o osso:
Construindo e destruindo ao mesmo tempo.

*

Situas o objeto inimigo,
Súbito assimilado.
As cores são de inventor, não de colorista.
A natureza morta
Retoma a lição espanhola:
Os elementos do quadro são "dramatis personae"
Que se cruzam no silêncio fértil.
Roma, Grécia ou África
Te servem de pretexto plástico:
O corpo extrai da vida

Sua força pessoal e polêmica.
Feito à imagem da Espanha, tu, Picasso,
Soubeste fundir a força e a contenção. (p. 616-617)

"Picasso" está estruturado em duas partes, indicadas claramente pelo asterisco que as divide depois do oitavo verso. Na primeira, mais geral, o poeta dá conta de certas características da personalidade do pintor, equacionadas com idênticas facetas da personalidade do homem espanhol. Segundo Murilo Mendes, embora Picasso tenha formado "o espaço de sua técnica" em Paris, a sua capacidade de ser toureiro, de encarar de frente a realidade, isto é, de pegar "a vida à unha", como se fosse um touro, é uma característica do povo espanhol, que o pintor teria herdado da Espanha, sua "mãe" e "mestra". Foi também sua terra natal que lhe "deu o estilo de contrastes" e "o gosto de regressar ao cerne do problema" para "investigar a matéria da vida" e atingir-lhe "o osso". Os ciclos sucessivos de construção e de destruição pelos quais a obra de Picasso passou ao longo dos anos dever-se-iam, portanto, à sua herança espanhola, e a dramática dialética vida-morte, tão arraigada na cultura espanhola, fundamentaria a evolução pictórica do artista. Por isso, como dirá Murilo Mendes no retrato-relâmpago que esboçou do pintor, Picasso "permanecerá toureiro durante a vida inteira; avesso ao bizantismo das teorias, polêmico e ambíguo, toureará os monstros Velázquez, Goya, Delacroix; toureará a pintura europeia do século XX, fechando o ciclo histórico iniciado com a Renascença" (p. 1246).

A auto-identificação de Picasso com o toureiro ocorreu, segundo Murilo Mendes, ainda na infância do pintor. O "enigma do sacrifício taurino" (p. 1246) que ele enfrentou ao longo da existência dataria de seus tempos de menino em Málaga. Na opinião do poeta, apesar de haver deixado a sua cidade natal aos dez anos de idade, em 1891, a vida de Picasso foi sempre marcada por essa vivência que nem Barcelona nem Paris conseguiram alterar substancialmente (3).

Na segunda parte do poema, formada por onze versos, Murilo Mendes enfoca o modo picassiano de pintar. Mais uma vez, como na tourada, a primeira etapa consiste em situar o objeto, visto inicialmente como um "inimigo". Para o poeta, Picasso não é apenas um "colorista", mas um "inventor".

A alusão a Roma, à Grécia e à África, no verso 16, remete notadamente ao início do século XX, ao momento em que Picasso redescobriu a tradição clássica e a hispânica, e entrou em contato com as máscaras africanas, redescobertas estas que lhe serviram de inspiração, de "pretexto plástico", em diferentes fases de sua carreira: as máscaras africanas são perceptíveis nos rostos de três das cinco *Demoiselles d'Avignon*; a tradição ibérica, nas tauromaquias; a helênica, em telas como *Mulheres na fonte*, de 1921. Para o poeta de *Tempo espanhol*, Picasso encontrou a "sua força pessoal e polêmica" no exemplo dado pela própria vida.

Murilo Mendes conclui o seu poema reafirmando que Picasso herdou da Espanha as qualidades que o distinguem enquanto artista: "a força e a contenção". Desse modo, ao contrário da idéia que vulgarmente se tem dos espanhóis - a de um povo apaixonado, com frequência dominado por suas emoções e pela irracionalidade -, o poeta ressalta, na obra do pintor, a força contida, a força do equilíbrio.

O Cubismo, em pintura, surgiu em 1907, na França, com *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso. Seguindo as pegadas de Cézanne na renovação da perspectiva convencional e se recusando a ver suas jovens de um único ponto fixo no espaço, Picasso pintou cada uma dela de um ângulo

diferente, libertando-se da perspectiva linear que havia dominado na pintura desde o Renascimento.

Embora *Les Femmes d'Alger* já contivessem as sementes do Cubismo, o quadro é ainda bem diferente dos trabalhos posteriores do artista, pintados durante seu primeiro período cubista, chamado de *Cubismo Analítico*, inaugurado com *Casas na colina* e as outras telas elaboradas em Horta de Ebro, na Espanha, durante o verão de 1909.

Cedo, entretanto, Picasso começou a mostrar descontentamento com o novo estilo. *Natureza morta com cadeira empalhada*, criada em 1912, seria o começo de outra reviravolta na pintura moderna. Ao colar sobre a tela um pedaço de pano que imitava o assento de palha de uma cadeira, e ao pintar ao redor e em cima do mesmo, Picasso deu origem à *colagem*, técnica esta que se tornou parte do *Cubismo Sintético*, a segunda fase do movimento, quando Braque a transformou em *papier collé*.

Do ponto de vista da literatura, o vocábulo "cubismo" e seus derivados foram usados inicialmente, na França, para caracterizar certas produções de escritores como Guillaume Apollinaire, Max Jacob e Paul Reverdy, que colaboraram com os pintores cubistas durante as primeiras décadas deste século. Cecily Mackworth considera "Lundi rue Christine", de Apollinaire (4), o primeiro texto cubista (5). Nessa poesia, o poeta francês registrou frases e partes de frases proferidas por amigos e ouvidas de estranhos em um café de Montmartre, na esperança de que esses fragmentos da realidade, quando ordenados pela mente do leitor, recriassem a atmosfera movimentada do café que costumava frequentar na Rua Christine. No poema de Apollinaire, cada verso funciona como um elemento autônomo da composição, e, em geral, não há ligações lógicas nem sintáticas entre eles, predominando, por conseguinte, a parataxe (6).

O poema "Picasso", de Murilo Mendes, sobretudo na primeira parte, está muito distante do que Mackworth convencionou chamar de "poesia cubista". Esse distanciamento se deve, pelo menos em parte, ao fato de que, se comparado às obras anteriores do poeta, *Tempo espanhol* assinala, do ponto de vista de sua estrutura, uma espécie de retrocesso ou, pelo menos, de pausa na evolução formal do seu autor. Talvez o contato direto com a realidade da Espanha tenha levado Murilo Mendes a optar por uma sintaxe mais tradicional, por uma linguagem mais transparente, por imagens mais concretas, por uma poesia, enfim, mais substantiva e menos adjetiva. Segundo Laís Correa de Araújo, o que de fato singulariza "a técnica combinatória funcional e lucidamente assumida" de *Tempo espanhol* é a "clarificação mais acentuada da linguagem, através das virtualidades da síntese verbal e do aproveitamento de potencialidades materiais da palavra" (7).

Além disso, como já foi aqui dito, Murilo Mendes aponta, na primeira parte de "Picasso", características gerais da personalidade do artista, reservando, para a segunda, a abordagem da técnica de trabalho picassiana. Na primeira parte, portanto, o poeta tenta resolver o enigma que ele próprio se coloca no primeiro verso: "Quem pega a vida à unha como tu?" Os sete versos seguintes são uma resposta a essa pergunta.

A segunda parte, entretanto, aborda a maneira de trabalhar do pintor, aproximando-o dos cubistas. A primeira atitude a ser destacada é o modo de o artista situar o objeto a ser retratado. Trata-se do processo de singularização usado pelos cubistas, que consiste em fazer do objeto o centro da atenção e em observá-lo e pintá-lo de vários ângulos simultaneamente.

Esse processo, denominado *simultaneidade* ou *simultaneísmo*, é uma característica basilar do Cubismo.

Os cubistas gostavam de pintar naturezas-mortas, isto é, objetos dispostos em cima de mesas, vistas não raro de cima, de um ângulo que permitia ao observador uma espécie de tomada aérea do seu tampo. O contraste dinâmico formado pelo arranjo desses objetos sobre a mesa faz com que Murilo Mendes os perceba como "dramatis personae". Assim, as naturezas-mortas picassianas seriam - contrariamente ao que indica o adjetivo que compõe essa expressão - *vivas*, já que, herdeiras da "lição espanhola", equacionar-se-iam a personagens de uma peça teatral a se cruzarem no "silêncio fértil" da tela-palco.

A representação laminar dos objetos, criada pela eliminação da perspectiva renascentista, é característica dos trabalhos de Picasso do período cubista sintético. Ao olhar um quadro dessa fase, o observador tem freqüentemente a impressão de que os objetos, transformados em lâminas, são colocados uns sobre os outros como cartas de baralho espalhadas em cima de uma mesa. Assim, no que tange à estrutura da segunda parte de "Picasso", Murilo Mendes usa, entre os versos nove e dezenove, a parataxe, ou melhor, uma seqüência de sete períodos coordenados que lembram a justaposição dos objetos em uma natureza-morta cubista sintética.

Voltando, ainda uma vez, à idéia de contenção, fundamental para Murilo Mendes no que respeita à arte de Picasso, lembremos que, raramente abstrata, essa arte busca inspiração na realidade, na vida. Se aproximada do Abstracionismo, a pintura de Picasso acerca-se do Abstracionismo Pictórico-Estrutural, pois raramente o pintor deixa de retratar - por mais violento que seja o processo de deformação a que submete a figura - os objetos e os seres presentes na natureza. Em sua fase cubista, Picasso construiu seus quadros como um arquiteto estrutura seus desenhos e protótipos.

O segundo texto dedicado a Picasso em *Tempo espanhol* intitula-se "Guernica". Nesse poema, o nome do pintor andaluz aparece em função, pode-se dizer, do poder que tem a arte de recortar a realidade e de dar a esse recorte um destaque especial que o singulariza e o põe em evidência.

A cidade basca de Guernica foi bombardeada pelos aviões da Legião Condor, forças nazistas a serviço do General Franco, em 26 de abril de 1937, durante a guerra civil espanhola. Considerando os acontecimentos que se seguiram, nos anos subseqüentes, na Europa, é bem possível que o ataque à Guernica se tivesse tornado, com o passar dos anos, apenas um fato a mais em meio a tantos outros que ocorreram nesse período tão conturbado e violento da história da Europa. De certo modo, pode-se afirmar que, no caso do bombardeio à cidade basca, foi o pincel de Picasso que o salvou do incômodo esquecimento em que caíram tantos outros trágicos episódios ligados à Segunda Guerra Mundial. Hoje, não se pode falar de Guernica sem mencionar a tela que Picasso pintou sobre o acontecimento, e a imagem mais contundente que se tem da catástrofe, apesar das fotografias existentes da cidade bombardeada, é mesmo a registrada no quadro do pintor malaguenho.

Contrariamente a outras paisagens de *Tempo espanhol*, em seu poema "Guernica", Murilo Mendes descreve, não a cidade que efetivamente viu na segunda metade da década de cinquenta, mas a cidade fixada por Picasso, em 1937, em sua tela. Em outras palavras: a imagem que veio à mente do poeta ao falar de Guernica foi a do quadro do pintor andaluz, razão por que o nome do artista é citado na última estrofe do poema. Em "Guernica", Murilo Mendes escreveu:

Subsiste, Guernica, o exemplo macho,
Subsiste para sempre a honra castiça,
A jovem e antiga tradição do carvalho
Que descerra o pálido de diamante.
A força do teu coração desencadeado
Contactou os subterrâneos de Espanha.
E o mundo da lucidez a recebeu:
O ar voa incorporando-se teu nome.

*

Sem a beleza do rito castigado,
Aumentando a comarca da fome,
O touro de armas blindadas
Investiu contra razão:
Eis que já Picasso o fixou,
Destruindo a desordem bárbara,
Com duro rigor espanhol
Na arquitetura do quadro. (p. 618)

A exemplo de "Picasso", o poema "Guernica" também está estruturado em duas partes, separadas por um asterisco. São ao todo dezesseis versos divididos em quatro quadras. Na primeira parte, Murilo Mendes exalta a força moral dos bascos: Guernica é, para ele, "o exemplo macho" de "honra castiça". O poeta compara o tradicionalismo do povo basco a um "carvalho", árvore associada à idéia de resistência e longevidade. Essa idéia é enfatizada com a metáfora "pálido de diamante", uma referência, talvez, ao céu estrelado da região de Guernica, mas, com certeza, uma alusão à consabida recusa dos bascos à dominação por outros povos. O diamante é, entre as pedras preciosas, a que maior resistência oferece à força de fricção. Essas metáforas vegetal e mineral sugerem, portanto, que a honra e as tradições do povo basco têm subsistido incólumes, ao longo dos séculos, como um carvalho milenar ou um rígido diamante.

A segunda quadra insiste no conceito de força do "coração desencadeado", portanto, livre de correntes, do povo basco. A noção de resistência (e agora estamos pensando no sentido específico que o termo adquiriu em francês durante a Segunda Guerra Mundial: o de *résistance* à ocupação alemã) está presente na alusão à luta subterrânea travada pelos bascos contra o governo de Franco. Segundo o poeta, foi esse movimento revolucionário de *résistance* que "o mundo da lucidez", o mundo livre, reconheceu e transformou em emblema de luta em prol da liberdade e contra os governos totalitários. Por isso, "o ar voa incorporando-se teu nome".

Ao afirmar, na terceira estrofe, que "O touro de armas blindadas / Investiu contra a razão", Murilo Mendes faz uma alusão direta à tela de Picasso, na qual as forças agressoras alemãs são metaforicamente representadas pelo "touro de armas blindadas", que, alheio ao caos à sua volta, olha para a esquerda, para fora do quadro, enquanto as demais figuras dirigem para ele olhares de terror. Segundo Murilo Mendes, é em *Guernica* que "o enigma da tauromaquia, transposto em chave plástico-política de exegese da guerra civil" explode "numa dimensão cósmica" (p. 1247).

O último quarteto é ainda uma referência ao famoso quadro de Picasso, mas sobretudo à arte do pintor e ao poder de organização da arte em geral, capaz de instaurar a sua própria ordem, por mais caótica que seja a realidade retratada. Assim, ao fixar em sua tela, a desordem causada pelo bombardeio de Guernica, Picasso imprimiu à cena uma nova organização, a organização da "arquitetura do quadro", portanto, da arte, graças ao "duro rigor espanhol", característico da personalidade ibérica que ele enaltecera no poema "Picasso".

O objetivo desta comunicação foi aproximar a poesia de Murilo Mendes da pintura de Pablo Picasso, com vistas ao seu mútuo esclarecimento. Espero ter atingido, pelo menos parcialmente, esse objetivo.

NOTAS

(1) Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa* (Org. Luciana Stegagno Picchio), Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 48. Todas as referências a essa edição serão feitas, entre parênteses, no texto.

(2) "Entro no andar térreo da casa natal de Picasso. Ele transcorreu em Málaga os anos decisivos da infância e formação, cujo significado a crítica ainda não aprofundou bem. O acervo picasseano do modesto museu local não ajuda a esclarecê-lo" (p. 1185).

(3) Para Murilo Mendes, "as raízes do fenômeno prodigioso foram plantadas aqui [em Málaga], nesta cidade andaluza onde o menino Pablo armado do seu olho *zabori* descobre Picasso, a enormidade da vida, a fabulosa Espanha e seus absurdos, a primeira Consuelo ou Angustias, os cartazes gritantes das corridas, o território da própria corrida, o caráter singular de cada *diestro*, o problema espanhol paralelo ao rito antiquíssimo da tourada; onde começa a pintar o auto-retrato gigantesco que é sua obra..." (p. 1247).

(4) Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, 1939, p. 35-37.

(5) Cecily Mackworth, *Guillaume Apollinaire and the cubist life*, New York, Horizon Press, 1963, p. 144: "Adopting this technique he had hitherto left to Picasso, Braque and other friends, Apollinaire chose those elements of the surroundings which seemed to him richest in poetic truth – fragments of conversation, objects, sounds – without presenting them in conventionally recognisable patterns and the result was the first Cubist poem".

(6) George Lemaître. *From Cubism to Surrealism in french literature*. Cambridge, Harvard University Presse, 1945, p. 99: "This [a complexa erudição de Apollinaire] undoubtedly predisposed him to understand the point of view of the Cubist painter, to whom reality appeared as a set of isolated pieces each of which may be of engrossing interest but whose order in relation to one another is not immutably fixed and therefore can be altered almost at will".

(7) Laís Corrêa de Araújo, *Murilo Mendes*, Rio de Janeiro, Vozes, 1972, p. 76. Poetas Modernos do Brasil, 2.

BIBLIOGRAFIA

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1939.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. Poetas Modernos do Brasil, 2.

LEMAÎTRE, George. *From Cubism to Surrealism in french literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1945.

MACKWORTH, Cecily. *Guillaume Apollinaire and the cubist life*. New York: Horizon Press, 1963.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.