

O QUE FAZER COM A VIDA DE PABLO PICASSO?

Picasso Criador, *Pierre Daix, Porto Alegre, LPM Editores, 1989*, Picasso Criador e Destruidor, *Arianna Stassinopoulos Huffington, S. Paulo, Best Seller, 1988*; Minhas Galerias e Meus Pintores, *depoimentos de Daniel-Henry Kahnweiler a Francis Crémieux, Porto Alegre, LPM Editores, 1990*; Autobiografia de Alice B. Toklas, *Gertrude Stein, Porto Alegre, LPM Editores, 1984*.

Rodrigo Naves

Felizes são os biografados. Suas vidas se desdobram pacientemente em função de metas claras, sempre capazes de enfrentar momentos adversos e de antever o curso das coisas, sem nunca precisarem indagar sobre o sentido de seus gestos. Enquanto os mortais nos debatemos para conhecer a extensão de nossos atos, os biografados seguem uma trilha segura, garantia de que não se está sempre no mesmo lugar. *A posteriori*, mesmo a desventura ou a maldade ganham nova feição, marcadas seja por um certo heroísmo trágico, seja por um determinismo incontornável.

Para Arianna Stassinopoulos Huffington a vida de Picasso tem os traços de um pacto com o diabo. À riqueza de sua produção artística irá corresponder um lado pérfido e cabotino igualmente vasto e variado. Das perseguições a Juan Gris ao cigarro apagado no rosto de sua penúltima mulher, Françoise Gilot, é todo um mundo de crueldades que se abre diante de nós, apenas comparável à diversidade de sua obra. Como uma dona-de-casa cujo orçamento mensal precisa ser cumprido sem dívidas nem saldos, a senhora Huffington se esforça ao máximo para nos apresentar um

Picasso de soma zero, "criador e destruidor", de que já nos prevenia o subtítulo de seu livro. Mas mesmo aí é difícil evitar uma atração por esse homem tão simétrico. E seu equilíbrio não deixa de ser uma estranha forma de justiça. Tão estranha que parece alheia à própria vontade, mais se assemelhando à manifestação de algum poder superior.

Por vezes, esse desejo de solidez nos colhe em plena vida. Refazemos nossas trajetórias, no intuito de darmos aos acontecimentos uma ordenação mais plausível, que revele nas decisões uma lógica oculta mas segura. Picasso mesmo não dispensava esses expedientes, o que deve ter facilitado a vida de seus biógrafos. Em outubro de 1944, quando entra para o Partido Comunista Francês, ele declara à revista americana *New Masses* que sua adesão era "a conclusão lógica de toda minha vida, de toda minha obra [...] Entrei para o Partido Comunista sem hesitar, pois, no fundo, sempre estive com ele". Bem, no fundo, no fundo, também somos todos irmãos, e assim por diante.

Mas são sobretudo as autobiografias que ajudam a evidenciar o afobamento que se esconde no finalismo dos biógrafos. Nelas é possível acomodar a própria existência a rumos predeterminados e submeter os acidentes do cotidiano a escolhas firmes. O que não impede que os juízos que nortearam aquela construção certa se mostrem, com o tempo, fortuitos e circunstanciais, restituindo à firmeza transcendente o caráter tateante das vidas mais prosaicas. É um pouco essa impressão que às vezes fica da leitura dos depoimentos autobiográficos de Daniel-Henry Kahnweiler, um dos principais *marchands* deste século e que trabalhou muito tempo com Picasso. Sem dúvida, suas escolhas artísticas foram das mais

precisas — ele foi *marchand* de artistas como Braque, Derain, Léger e Juan Gris — e sua percepção da arte moderna, das mais agudas. Também a compreensão que demonstra ter de sua vocação é de uma clareza e de uma generosidade tocantes. Quando afirma que, a certa altura da vida, obteve "a consciência de que eu era, não um criador, mas, na verdade, como eu poderia dizer, um intermediário num sentido relativamente nobre, se você quiser, incapaz que era de compor [Kahnweiler chegou a querer ser músico]. Eu encontrei mais tarde, na pintura, uma possibilidade de ajudar os que eu considerava como grandes pintores, de ser o intermediário entre eles e o público, de abrir-lhes o caminho e de evitar-lhes preocupações materiais. Se a profissão de *marchand* tem uma justificativa moral, só pode ser esta" (p. 25) — quando afirma isso é quase impossível não notar aí uma decisão de longo alcance e, o que é mais, correta, se por corretas entendermos aquelas decisões que, por serem adequadas, nos livram do ressentimento.

Nem tudo porém nas afirmações de Kahnweiler mantém essa capacidade de determinar o tempo, mais do que o sofrer suas injunções. E se esse senhor simpaticamente vanguardista pode ter alguma razão ao desclassificar a pintura abstrata e tachista com argumentos que afirmam ter a pintura "um papel muito nobre. A pintura é uma escritura. A pintura nos faz ver o mundo exterior. Ela cria o mundo exterior dos homens e, quando esta criação é nova, quando os signos inventados pelos pintores são novos, nasce este mal-estar, este conflito, que faz com que as pessoas vejam os objetos, mas não os vejam mais do modo como estavam acostumadas a vê-los. É isto que cria o escândalo. Quando uma pintura é puramente hedonista, quando ela não tenta nada mais do que agrupar cores agradáveis sobre uma tela, ela não pode ser chocante. É o que me faz pensar que a pintura abstrata e tachista hoje substitua pura e simplesmente a pintura de Bouguereau e dos outros 'mestres' do Salão dos Artistas Franceses que queriam unicamente encantar os espectadores com belas coxas femininas" (p. 37) — se pode ter alguma razão desde que esses rótulos digam respeito a algumas obras de artistas como Wols, Soulages ou Sam Francis, estaria totalmente equivocado ao aplicar-lhes a trabalhos de artistas como Klee, Miró e Mondrian, ou ao expres-

sionismo abstrato americano. E quando diz da pintura de Pollock que ela "não é mais pintura, mas decoração pura e simplesmente. Aliás ela não tem nada de novo porque mesmo o emprego de areia e todas essas técnicas não têm nada de novo. Os cubistas as utilizaram. Masson igualmente. Quando esta pintura se deixa levar pelo acaso, é a escrita, ou melhor, o desenho automático do surrealismo que a precedeu. Nada disso é novo. É a deliquescência absoluta [...]" (p. 149) — então fica duro evitar um sorriso de complacência, daqueles que assinalam os limites dos autobiografados. Afinal, essas pessoas ainda frequentam o círculo dos vivos e não podem ter a onisciência dos biografados, comodamente instalados na garupa de um destino que já se cumpriu.

Nas biografias quase todos os acontecimentos da infância e da juventude encontram ressonância em fatos futuros, e isso confere à vida um sentido de utilidade ímpar. Para Arianna Stassinopoulou Huffington a vida de Picasso se resume, em grande parte, a essa câmara de ecos. Coisas como "naquele momento estabeleceu-se na mente do menino de 3 anos uma importante associação entre pintura e glória" (p. 19); ou então "quando menino, em La Coruña, fora rejeitado pela família de Ángeles porque seu ambiente social não era suficientemente distinto. Um quarto de século depois, desforrava-se" (p. 135) — coisas como essas recheiam as páginas de seu livro. Embora bem mais contido em suas associações — e mais sério em seus propósitos —, também Pierre Daix por vezes sucumbe a elas: "Quando Don José [pai de Picasso] dá a seu filho seus pincéis, lhe deu a alternativa como um toureiro que permite a um aprendiz alternar com ele na arena" (p. 20).

São essas idas-e-vindas de biografias e autobiografias que a Autobiografia de Alice B. Toklas, de Gertrude Stein, soube ironizar admiravelmente. Ao escrever a "autobiografia" de sua companheira, ela na verdade criava as condições para falar de sua própria vida na 3ª pessoa do singular, com o que os limites e os riscos das autobiografias ganhavam atenuantes, pois as afirmações ficavam sob responsabilidade de outro. No entanto, armada a cena para uma apoteose biográfica — a plenitude de narrar a própria vida na 3ª pessoa —, Gertrude Stein a solapa por excesso. Afinal, como não rir, quando ouvimos pela

fala ventríloqua de Alice B. Toklas que "apenas três vezes em toda minha vida deparei com um gênio [...] Os três gênios a que me refiro são Gertrude Stein, Pablo Picasso e Alfred Whitehead" (p. 9)? Nesse texto meticulosamente descuidado, em que as coisas surgem por meio de associações prosaicas — que justificam os inúmeros "Foi então...", "Aí...", "Depois..." —, a vida deixa de obedecer a uma lógica estrita e sedutora, para dar lugar a um encadeamento de situações contingentes, umas vezes agradáveis, outras, tediosas: "O inverno, que era o inverno de 1913-1914, passou. Aconteceram todas as coisas de sempre e nós, como sempre, oferecemos alguns jantares" (p. 87); "Guillaume Apollinaire se pôs de pé e fez um elogio solene. Esqueci por completo o que ele disse" (p. 91), e assim por diante.

A existência, abandonada a nitidez homogênea que dava igual realce a todos os acontecimentos, flutua ao sabor de forças instáveis, semelhantes à memória que os recupera. Descosida, mal ajambrada, ela se assemelha mais à visão que temos a partir de um posto de observação qualquer, com pessoas que passam e desaparecem, sem que seu surgimento determine nada em nossas vidas, sem que os eventos do passado suscitem desdobramentos no futuro. "André Gide apareceu enquanto estávamos na Villa Curonia. Foi uma noite bastante tediosa" (p. 111) — e nunca mais se ouve falar em André Gide. "Alvin Langdon Coburn [...] publicara um livro de fotos de homens ilustres e agora pretendia fazer um segundo volume dedicado a mulheres. [...] De qualquer forma, era o primeiro fotógrafo que se propunha a fotografá-la [Gertrude Stein] como celebridade e ela se sentiu muito lisonjeada. Ele, de fato, tirou algumas fotos ótimas e lhe deu de presente. Depois desapareceu e, embora Gertrude Stein frequentemente pergunte por ele, parece que ninguém nunca mais ouviu falar dele" (p. 117).

Há centenas de escritos biográficos sobre Picasso. Ex-mulheres (Françoise Gilot, Fernande Olivier), amigos (Jaime Sabartés, Paul Eluard, Jean Cocteau, Tristan Tzara), professores universitários, críticos e historiadores da arte, aventureiros e poetas se debruçaram sobre sua vida, para dali extrair revelações, fatos pitorescos, explicações para suas obras ou apenas provas para o orgulho de ter convivido com um homem célebre. Mas o que, em Picasso, desperta tal necessidade? É cer-

to, pessoas famosas de toda ordem estão sempre atraindo o interesse dos escritores em torno de suas vidas. A vida de Picasso porém parece suscitar um interesse a mais. Ele mesmo ajudava a aguçá-lo. Seu inegável exibicionismo fotográfico, por exemplo, fazia com que sua pessoa interviesse de uma forma desabrida na consolidação de sua mitologia. Nas fotografias de Brassa, Robert Capa, Man Ray ou David Douglas Duncan não era apenas a personagem exuberante que assomava em sua inventividade máxima, capaz de transformar restos de comida em obras de arte — o caso da espinha de peixe que deu origem a uma conhecida cerâmica. Como acontecia em vários de seus trabalhos, nessas fotos o próprio Picasso adquiria uma habilidade camaleônica espantosa. Com pouquíssimos adereços, ele surgia como palhaço, toureiro ou *gentleman*. Num operação semelhante à de sua cabeça de touro — formada por um selim e um guidão de bicicleta —, alguns leves deslocamentos bastavam para caracterizar uma mutação total de sua aparência. Nesse cancelamento de sua própria fisionomia, nessa capacidade de intervir no próprio corpo, Picasso reforçava aquele desejo de identificar vida e obra.

Também suas inúmeras boutades ("A Arte é uma mentira que nos faz perceber a verdade"; "Eu não procuro, acho"; "Todo mundo falava de quanta realidade havia no cubismo. Ele não é uma realidade que se possa pegar na mão. É mais como um perfume — na sua frente, atrás de você, dos lados. A fragrância está em toda parte, mas não se sabe bem de onde vem"; "Abaixo o estilo! Deus tem estilo?") colaboravam nesse sentido. Pespicares e sintéticas, essas frases supunham um saber não livresco — próximo, em sua forma, dos ditados populares e dos provérbios — que só poderia ser obtido por vivências diferenciadas e por uma inteligência pouco voltada aos torneios eruditos. Isso sem falar dos aspectos mais flagrantes — a longevidade, a vida atribulada, as muitas mulheres e amigos, a revolução sempre próxima, as guerras, touradas e castelos.

Mas há algo na própria atividade artística de Picasso que parece contribuir para a busca de explicações biográficas para sua obra. Picasso foi o artista mais inventivo e fecundo deste século. Poucos artistas modernos deixaram de ser in-

fluenciados por suas descobertas, seja na pintura, na escultura, no desenho, gravura, ou mesmo na arquitetura. Além do mais, Picasso produziu numa escala inigualável. Para se ter uma idéia de sua prolificidade, basta mencionar que apenas seu espólio — inventariado por Maurice Rheims em 1977, para fins de partilha entre os herdeiros e para pagamento dos impostos sobre herança — somava 50 mil obras (Huffington, p. 400). Essa aparente facilidade em criar por certo pôde levar a identificações apressadas, como as que vêem em seus trabalhos uma espécie de "diário íntimo" (Daix), ou uma extensão de sua atribulada vida amorosa, com uma correspondência mais ou menos nítida entre suas diversas fases e suas mulheres. Na medida em que "saíam" de Picasso como por passe de mágica, só poderiam ser o prolongamento de seus gestos e afetos — sua vida, enfim.

O vocábulo "vida" admite evidentemente muitos significados. Quando, porém, se une à palavra "obra", passa em geral a denominar os momentos mais "marcantes" de uma existência, dignos de se converterem em obras de arte. O problema dessa circunscrição não está apenas na transformação da arte em receptáculo de acontecimentos episódicos — embora seja de fato algo muito problemático —, mas sobretudo em supor continuidade onde no mais das vezes dominam rupturas e sínteses muito pouco lineares. Toda a riqueza e dificuldade de um processo de formalização se esvaem, se o limitarmos à tradução de sentimentos ou acontecimentos preexistentes. Fazer com que a obra de Picasso se assemelhe a uma emanção de sua vida — ainda que a mais exuberante — pouco faz avançar a compreensão tanto de sua vida quanto de sua obra: a primeira perde em singularidade, ao depender de uma cristalização em outro nível, e a segunda obtém uma determinação estreita, que lhe reduz o âmbito e o interesse.

Em relação a Picasso, contudo, o biografismo tem consequências ainda mais delicadas. Enquanto aí se pressupõe uma sorte de conexão universal entre fatos, pessoas e obras — uma amarração de sentido pleno, cujo ápice é alcançado nos trabalhos de arte —, Picasso, ao contrário, propõe uma visão do mundo que suspende a aparente solidez de vínculos e identidades, colocando-os sob a influência de um fazer que

possibilita um redimensionamento radical das relações vigentes. As mulheres continuarão a ter o nariz no mesmo funcional lugar em que o trazem hoje — não é de se preocupar. Aquela frontalidade diante das coisas, que as fazia portadoras de uma unidade sem fissuras e sem origem, é que jamais será a mesma.

Palavras e explicações de artistas em geral não são bons guias para suas obras. Há no entanto duas afirmações de Picasso que me parecem esclarecedoras a esse respeito. Na primeira, feita a Pierre Daix, Picasso diz que "começava um quadro como me vinha na hora. Eu me dizia: *mesmo que não dê em nada, de noite terei feito qualquer coisa*" (Daix, p. 385, meu grifo). A segunda foi feita durante uma conversa entre Picasso, sua última mulher, Jacqueline Roque, e seu amigo Roberto Otero, acerca de quantas gravuras Picasso havia feito no último mês e meio. Surpreendidos pela quantidade — mais ou menos duzentas —, eles ouvem do artista: "Sim, talvez sejam duzentas... O que queres? *O mais importante mesmo é matar o tempo, não achas?*" (Roberto Otero, *Picasso para Sempre*, Artenova, 1974, p. 113, meu grifo). Em ambas afirmações — principalmente nos trechos grifados — sobressai um esforço para deslocar a existência do ramerrame cotidiano ("matar o tempo"), por meio de uma atividade que permita um envolvimento completo, e portanto totalmente diversa da simples execução de uma tarefa rotineira e exterior. Por isso o vivido é uma explicação pouco satisfatória, já que, em última análise, o que Picasso realiza tem mais a ver com a inversão da relação vida-obra. Há em seus trabalhos antes a formulação de uma outra estrutura do fazer do que a reiteração estetizada de um fazer corriqueiro.

De certa maneira esse movimento vale para todas as produções artísticas. No entanto me parece que a obra de Picasso realiza aquela inversão com uma grandeza sem paralelo, atribuindo grande verdade às frases mencionadas. Não foi à toa que Picasso encarnou como ninguém a figura do artista moderno. Sua incrível capacidade criativa de fato elevava a liberdade artística moderna a um grau desconhecido. Vista por esse ângulo — ou seja, pelo lado de sua produção como um todo —, sua obra abria a possibilidade de uma existência totalmente renovada, em que os esforços não se norteavam por balizas externas

e rígidas, e sim por um compasso próprio. Tanto no vigor do conjunto de sua obra como no projeto realizado em cada um de seus trabalhos, era uma outra noção de tempo que se apresentava.

Em lugar da monótona sucessão — em que, como no "Inimigo" de Baudelaire, "le temps mange la vie" —, surge uma medida dada pela própria atividade, sem fins externos. A exterioridade das coisas — volume, massa, espaço virtual e negativo, profundidade — perde a capacidade de representar a perfeição do trabalho, e se vê transformada em seu cerne por um fazer que instala sua própria trajetória e dinâmica. O desrespeito de Picasso pela integridade dos corpos e das relações dadas significa mais que a segmentação proporcionada pela multiplicidade de pontos de vista — algo esquemática no cubismo analítico. Ele é a marca decisiva do poder instaurador desse fazer. Por isso o tempo de Picasso também se afasta daquela morosa acumulação de experiências, que de certo modo caracteriza a obra de Morandi e Klee, entre outros. Nas suas pinturas e esculturas as formas não nascem de uma lenta sedimentação. Elas chegam mesmo a guardar os traços da violência praticada nessa atividade intempestiva.

O caráter pouco artesanal da maior parte da obra de Picasso revela uma nova dimensão para a arte. À resistência das coisas à formalização não se apresenta mais sob o aspecto de uma atividade metódica, capaz de submeter a opacidade e a dureza da matéria aos desígnios de um projeto bem definido. Sobretudo a partir da segunda metade da década de 20, Picasso conseguirá emprestar às coisas a dinâmica e a energia desse fazer imponderado. Esse movimento as conduz a uma auto-exposição desabusada, já bastante independente dos pontos de vista que as apreendiam parcialmente e as sintetizavam. A intensidade e grandeza alcançada então pelas cores de Picasso são indicadores seguros de um modo novo de impô-las à superfície. Elas não são mais o registro de uma camada externa. São antes índices de uma violenta atividade interna que irrompe na superfície.

Que há algo de erotismo — e mesmo de perversão — nessa atitude, me parece indiscutível. A plurivisualidade das obras liga-se antes a uma espécie de exibicionismo caloroso das coisas, re-

velando seus múltiplos aspectos, do que a um movimento de deslocamento do olhar. Agora a percepção já não esquadrinha meticulosamente os objetos, em busca de uma nova estrutura. A capacidade de se sentir atraída pela multiplicidade dos aspectos do mundo toma a dianteira, e passa a nortear o trabalho do artista. Portanto o gesto artístico precisará gravar esse momento com a intensidade de sua origem.

Seria no entanto enganoso pensar que esse processo consistiria em vergar a realidade sob o peso de um voluntarismo operoso, pronto a dar forma a seja lá o que for. Se Picasso afasta o virtuosismo artesanal, não é para aderir a um formalismo mecânico — análogo aos processos industriais —, unívoco e irrefletido. De par com essa irrupção de uma outra dimensão da existência e da forma, ele nos apresenta um viés cruel que se oculta em todo processo de formalização, mas que agora ganha um aspecto ainda mais tenebroso. A perfeição moderna talvez resida justamente na evidência desse desventramento problemático de coisas e relações, quando se torna impossível ocultar que todo e qualquer projeto de fazer — mesmo o mais crítico — traz consigo uma estridência angulosa, nada pacífica. A multiplicidade e variedade formal de Picasso — tanto no conjunto da obra, como em cada um dos trabalhos — aponta para além de uma linguagem plástica inesgotável. Ela é também sinal de uma conformação corrediça, da dificuldade de se obter uma estabilização duradoura. E quando esse contraste formal ocorre numa mesma obra — o que é frequente —, tornam-se ainda mais visíveis as suturas que procuram manter unidos fragmentos à deriva.

Ora, novamente as aproximações entre vida e obra no trabalho de Picasso se mostram muito pouco esclarecedoras. Pressupor uma relação contínua e harmônica nessa dinâmica tão dilacerada obscurece em muito a compreensão de seu trabalho. É curioso como, a respeito de Picasso, o biografismo inverte facilmente a ordem das coisas. Por um lado, o fascínio pela personalidade do artista empresta à sua existência uma plenitude misteriosa, em que todos os acontecimentos fazem sentido, em que tudo ressoa em tudo, em que um futuro anunciado conduz os passos com uma firmeza invejável. Então, a felicidade do biografado é mesmo irrefutável. Por outro, essa prio-

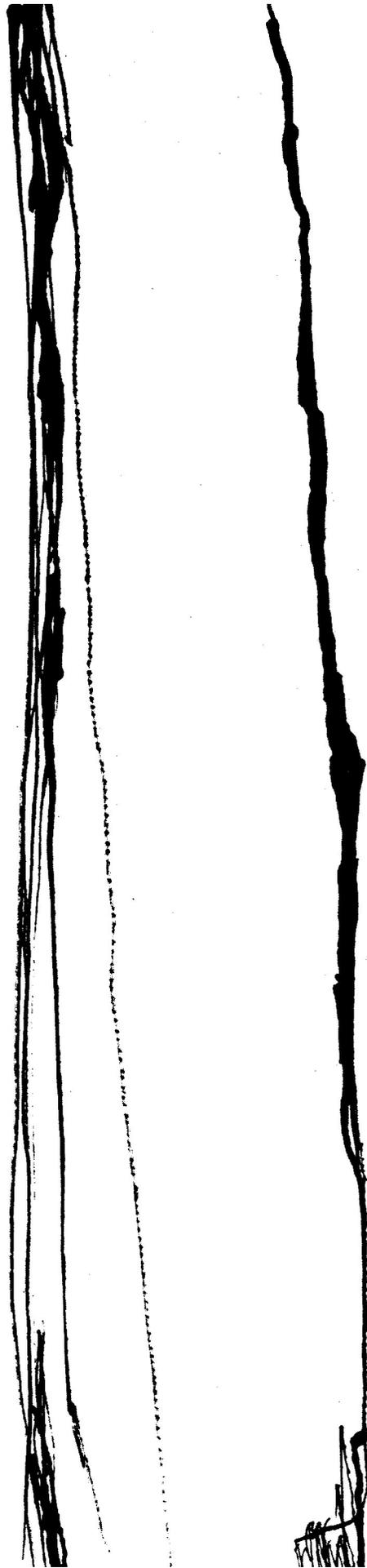
rização da vida tende a banalizar — o que não é o caso de Pierre Daix — a obra de arte, ao colocá-la como mero subproduto de uma existência complexa e acidentada. Me parece, inclusive, que essa visão tem dificultado uma melhor compreensão do significado da obra de Picasso. De fato, faltam interpretações reveladoras de seu sentido, sobretudo se considerarmos sua importância.

Estou longe de querer transformar o trabalho de Picasso num universo obscuro e enigmático. Cabe, porém, reconhecer que o enorme poder instaurador de sua arte propicia-lhe uma estranheza extremamente significativa, que a operação biografista dilui. Distante tanto do fazer linear, ligado ao tempo das atividades produtivas,

quanto de um fazer cumulativo, simétrico à sedimentação de experiências, ela se impõe de uma maneira taxativa, alheia à expressão de verdades afetivas ou cognoscitivas, ainda que deixe em aberto o significado dessa operação. Agora, quando as coisas andam tão mudadas; quando já não se sabe direito o que se faz, por que se faz, se é que se faz — uma melhor compreensão de Picasso viria realmente a calhar.

Este artigo beneficiou-se do debate sobre Picasso realizado no Cebrap em 2 de julho de 1990.

Rodrigo Naves é crítico de arte e editor de Novos Estudos Cebrap. Já publicou nesta revista "Volpi: Anonimato e Singularidade" (Nº 25).



Desenho de Stela Barbieri