

PABLO PICASSO
GUERNICA

Em 1937, a situação política estava num ponto de ruptura. Depois de tolerarem o ameaçador rearmamento alemão e o golpe italiano na Etiópia, as democracias burguesas assistiam inertes à agressão fascista na Espanha. Sabiam que o triunfo da reação espanhola assinalaria o término da democracia na Europa, mas temiam, opondo-se a ele, acelerar o processo revolucionário das classes trabalhadoras. Naquela turva atmosfera de medo e indecisão, inaugura-se em Paris uma grande exposição internacional, dedicada, como sempre, ao trabalho, ao progresso e à paz. A Espanha republicana participa com uma finalidade política: apelar à solidariedade do mundo livre, demonstrar que seu projeto correspondia ao desenvolvimento da democracia num país socialmente atrasado, alertar a opinião pública de que o conflito espanhol era o início de uma tragédia que envolveria o mundo inteiro. O pavilhão espanhol (límpida obra de dois arquitetos racionalistas, Sert e Lacasa) devia ser ornamentado por uma pintura mural de Picasso, o pintor espanhol agora universalmente aclamado como o gênio artístico do século. Picasso fizera sua opção política já havia algum tempo: no ano anterior, tinha colaborado com a propaganda republicana com duas séries de gravuras, *Sueño y mentira de Franco*. Parece que, para o pavilhão espanhol de Paris, estava pensando numa vasta composição alegórica. Mas, em abril, espalha-se a notícia de que bombardeiros alemães, a serviço de Franco, haviam atacado a antiga cidade de Guernica, sem outro objetivo senão o de fazer uma carnificina e semear o terror entre a população civil. Imediatamente, Picasso decide que sua pintura será a resposta à vileza e atrocidade desse massacre. Assim nasce, em poucas semanas, *Guernica*, que se pode dizer o único quadro histórico de nosso século. Ele o é não por *representar* um fato histórico, e sim por *ser* um fato histórico. É a primeira intervenção resoluta da cultura na luta política; à reação, que se exprime destruindo, a cultura democrática responde pelo punho de Picasso, criando uma obra-prima. A partir desse momento, com Picasso à frente, os intelectuais exercerão uma pressão mais forte, infelizmente inútil, sobre os governos democráti-

cos, para impeli-los a defender, finalmente, a democracia. Não é exagero afirmar que, em nosso século e em relação a uma problemática histórico-política, *Guernica* tem a mesma importância que tivera, em relação à problemática histórico-religiosa quinhentista, o *Juízo Universal* da capela Sistina: a obra com que Michelangelo interveio com a autoridade do gênio no problema mais candente da época, sustentando a tese católica da responsabilidade contra a tese protestante da predestinação.

Na obra, agora madura, de Picasso, *Guernica* assinala uma guinada não menos radical do que a que fora assinalada, trinta anos antes, por *Les demoiselles d'Avignon*, e ao mesmo tempo, como que por um impulso de falar a todos da maneira mais simples e direta, evoca quase inconscientemente a apocalíptica *Guerre*, do *douanier* Rousseau.

Picasso tem uma visão clara da situação: o massacre de Guernica não é um episódio da Guerra Civil Espanhola, e sim o anúncio de uma tragédia apocalíptica. Não descreve nem figura o acontecimento, como fizera, por exemplo, Delacroix no *Massacre de Quio*. Não recorre a tons oratórios, dramáticos, patéticos. Não supera a realidade histórica numa visão simbólica ou alegórica. Essas soluções teriam levado a uma representação, talvez fortemente emotiva, porém essencialmente escapista ou catártica. Picasso não pretende denunciar um crime e despertar desprezo e piedade; quer trazer o crime à consciência do mundo civilizado, obrigando-o a se sentir co-responsável, a reagir. O quadro não deve representar nem significar, mas desenvolver uma força de sugestão; a força não deve brotar do objeto ou do conteúdo (que todos sabem, é a notícia do dia), e sim da forma. A forma é a expressão mais alta da civilização ocidental, herdeira da cultura clássica; a crise da forma é o sinal da crise da civilização.

Em *Guernica* não há cor, apenas negro, branco, cinza. Está excluído que Picasso tenha utilizado o monocromatismo para conferir uma tonalidade sombria e trágica ao quadro: tudo é claro, as linhas traçam com precisão os planos destinados a se preencherem de cor, mas a cor não está ali, *foi embora*. Está excluído que o monocromatismo se destine a acentuar o efeito plástico-volumétrico: o relevo não está ali, *foi embora*. A cor e o relevo são duas qualidades com que a natureza se apresenta à percepção senso-

rial, dá-se a conhecer. Eliminar a cor e o relevo é cortar a relação do homem com o mundo; cortando-a, não existe mais natureza ou vida. No quadro, o que *existe* é a morte, e não representada com as formas da natureza ou da vida, porque *esta* morte não é o termo natural da vida, é o contrário.

A decomposição cubista, sendo analítica, visava a um conhecimento mais preciso e exaustivo do dado objetivo, e a uma construção mais correta do espaço. Agora, pelo contrário, o processo formal, já voltado para a descoberta da lógica interna do real, põe em evidência seu núcleo simbólico; em face da estrutura límpida e articulada da lógica, o símbolo é obscuro, rígido, mortal. É fácil verificar a ambivalência realista e simbólica de cada elemento do quadro, tanto nas figuras, em cuja morte violenta revela-se a violência do agressor, quanto nas coisas (a lâmpada a querosene, a lâmpada elétrica, as chamas do incêndio, o touro). O símbolo, por sua própria fixidez pavorosa, é morte; passar da realidade ao símbolo é passar da vida à morte. Ao matar os habitantes de Guernica, os aviadores alemães, deliberada e friamente, truncaram a vida, como natureza e história. Agora, todos os habitantes do mundo são obrigados a escolher, não se pode querer ao mesmo tempo a civilização e o nazismo, assim como não se pode querer ao mesmo tempo a vida e a morte.

Naturalmente, um artista não pronuncia um juízo tão decisivo e não coloca ao mundo um dilema tão peremptório se não tiver consciência de sua autoridade moral e do significado *histórico* de seu gesto. A visão de *Guernica* é a visão da morte em ação; o pintor não assiste ao fato com terror e piedade (os termos da representação segundo Aristóteles), mas está *dentro* do fato, não celebra nem se compadece das vítimas, mas está *entre* as vítimas. Com ele morre a arte, a civilização "clássica", a arte e a civilização cuja meta era o conhecimento, a compreensão plena da natureza e da história. *Guernica* tem o esqueleto do quadro histórico clássico; o esqueleto, justamente, porque a arte clássica, com a plenitude de suas formas e o brilho de suas cores, foi como que soprada, destruída pela brutalidade do acontecimento. O quadro é composto como um Rafael ou um Poussin; há simetria, perspectiva, gradação de valores, ritmo crescente de tons. Simetria: o eixo médio do muro branco, as "pilastras" verticais do touro à esquerda e da figura com os bra-

ços erguidos à direita. Perspectiva: as figuras dos caídos em primeiro plano, os planos perspectivados do fundo, a abertura da janela. Gradação dos valores: a alternância dos planos brancos, negros, cinzentos. Ritmo crescente: do tom nobremente oratório do caído que aperta o punho da espada quebrada ao relinchar dilacerante do cavalo mortalmente ferido. Mas à ordem clássica sobrepõe-se uma decomposição formal de tipo manifestamente cubista: uma *linguagem*, portanto, nitidamente moderna, que o próprio Picasso criara trinta anos antes.

Lembre-se *Les demoiselles d'Avignon*: pela primeira vez, um quadro não *representava* um espaço em que ocorria alguma coisa, mas *era* um espaço em que estava ocorrendo alguma coisa. Com *Les demoiselles*, Picasso detonava, desintegrava a *linguagem* tradicional da pintura; com *Guernica*, detona a linguagem cubista, que era ainda uma linguagem feita para um diferente que agora já não é mais possível. O que havia sido um novo modo de conhecer e representar uma ponte entre a arte e a ciência torna-se despedaçamento violento, destruição, morte. Os instrumentos com que os nazistas exterminaram Guernica eram científicos; será científica a eliminação de milhões de homens nos campos de extermínio. E tudo isso não é exterior, e sim interior à lógica do capitalismo no poder. Uma ciência que trabalha para a destruição destrói, antes de qualquer coisa, a si mesma enquanto ciência, porque não serve à vida, mas à morte. Por isso, assiste-se, neste quadro, a uma metamorfose não menos atordoante do que a que transformava as rosadas *demoiselles* em fetiches negros: a violência e a morte *geometrizam*, mecanizam os rostos e os membros das figuras. Ao tema do massacre friamente ordenado e executado, do fim apocalíptico não só da civilização humanista, mas da naturalidade humana, Picasso voltará em 1951, de maneira mais explícita, porém menos incisiva, com *Massacre na Coreia*.

Como grande "intelectual", Picasso também admoesta a ciência: não traia a cultura, não renegue sua vocação humanista inicial para pôr-se a serviço de um poder infame. Implicitamente, dirige-se também, e com severidade, aos artistas que acreditaram poder chegar a um acordo com a tecnologia industrial, esperando redimi-la numa grande finalidade social: a função do artista não é educar a sociedade e auxiliá-la em seu progresso regular, mas tomar partido nas con-

tradiç
coloca
do art
sim u
não é
tada,
está e
a ling
que, t
quere
de un
Toda
não a
dático
tivista
mope
cante

tradições e conflitos que se geram no interior dela e colocam em risco sua existência ou destino. A função do artista, para Picasso, não é uma função normal, e sim uma missão histórica extraordinária; seu dever não é preservar a arte dos perigos de uma crônica agitada, mas lançá-la à refrega, pois na refrega também está em jogo sua sobrevivência. Engaje-se até mesmo a linguagem, faça-se dela uma arma de defesa e de ataque, pois a massa servil em que os regimes totalitários querem transformar a sociedade não precisará mais de uma linguagem, visto que já não terá pensamento. Todavia, com esta obra realmente histórica, Picasso não apenas constata a crise dos programas teórico-didáticos de todas as correntes funcionalistas e construtivistas: constata e denuncia também a crise do cosmopolitismo, do libertarismo, do europeísmo edificante, porém confuso, da *École de Paris*.

Finda a utopia da *Bauhaus*: o artista transformado em *designer*, que nos escritórios das fábricas projeta objetos padronizados belos e funcionais, cuja utilização cotidiana é uma aprendizagem de costumes civilizados; finda a esperança de uma arte internacional que colabore com o entendimento e a paz entre os povos. Finda também o clichê da *École de Paris* com o artista *bohémien* que, com lances de genialidade (muitas vezes imaginários), alterna as bebedeiras e as discussões com os amigos nos cafés de Montparnasse. Finda, pois, o internacionalismo organizado e o cosmopolitismo desordenado. A Europa já não é a liberdade e a paz, mas a violência e a guerra. Durante a ocupação alemã de Paris, a alguns críticos alemães que virão lhe falar de *Guernica*, Picasso responderá com amargura: “Não fui eu que a fiz, fizeram-na vocês”.



Pablo Picasso: *Sueño y mentira de Franco* (1937); gravura.