

**DA ARTE COMO COMUNICAÇÃO À COMUNICAÇÃO COMO
ARTE**

Uma abordagem da Estética Cubista em Guernica

UNIVERSIDADE DE SOROCABA – UNISO
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura

Aluna: Rosângela Araujo Pires Vig

**DA ARTE COMO COMUNICAÇÃO À COMUNICAÇÃO COMO
ARTE**

Uma abordagem da Estética Cubista em Guernica

Sorocaba / SP

2010

Rosângela Araujo Pires Vig

**DA ARTE COMO COMUNICAÇÃO À COMUNICAÇÃO COMO
ARTE**

Uma abordagem da Estética Cubista em Guernica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, UNISO, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Professor Doutor Osvando José de Moraes.

Sorocaba / SP

2010

DA ARTE COMO COMUNICAÇÃO À COMUNICAÇÃO COMO ARTE

Uma abordagem da Estética Cubista em Guernica

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, UNISO.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Presidente

Prof.Dr.Osvando José de Morais
(UNISO)

1º. Examinador

Prof.Dr.Paulo Brás Clemêncio Schettino
(UNISO)

2º. Examinador

Prof. (a) Dra. Sylvia Helena Furegatti
(UNICAMP)

A Heloá de Araujo Silva e Orides Pires da Silva que, como pais sempre presentes, tanto ensinaram a respeito da formação do caráter e do valor da família.

AGRADECIMENTOS

Não há jornada sem esforço e sem suor; nem tampouco vitória sem prazer. E quanto maior for o esforço, maior será a euforia de se cruzar a reta final e de se perceber que dali foram colhidos bons frutos. Melhor ainda é olhar para trás e perceber que, a despeito dos obstáculos, que surgiram como muros intransponíveis, a vontade de vencer conseguiu falar mais alto. Então, a persistência pelo ideal viabilizou meios para se atravessar as mais íngremes fronteiras e para se desvencilhar das mais penosas dificuldades. Como lição principal, fica a compreensão de que o crescimento se dá quando as barreiras foram realmente ultrapassadas.

Sempre tive como princípios em minha vida, jamais recusar um desafio e jamais desistir de algo que tenha começado. Isso me permitiu construir uma história da qual posso me orgulhar. E foi essa teimosia em chegar até o fim, o ponto chave para a realização deste trabalho

De todo esforço, foram-me mais caras as horas em que, consumida pelo afã de terminar um capítulo, uma página ou um pensamento, deixei de estar com meu marido e com minha filha. Por esse motivo, dedico às duas pessoas que mais amo, um agradecimento especial pela paciência, pelo carinho e por todo o suporte que me deram.

Não poderia deixar de reconhecer a contribuição dos professores que me apoiaram e que me direcionaram para a escolha do tema. Agradeço em especial meu orientador, com quem dividi momentos difíceis e momentos bons e de quem ouvi palavras motivadoras que me levaram a confiar no trabalho que eu estava fazendo.

Àquele que tudo criou, agradeço pelo dom da vida, pela possibilidade de aqui estar, de realizar coisas e principalmente pela chance de chegar a um lugar que para muitos é apenas um sonho.

Da eterna procura

Só o desejo inquieto, que não passa,
Faz o encanto da coisa desejada ...
E terminamos desdenhando a caça
Pela doida aventura da caçada.

(QUINTANA, 2007, p.37)

Das utopias

Se as coisas são inatingíveis ... ora!
Não é motivo para não querê-las ...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas!

(QUINTANA, 2007, P.36)

RESUMO

O Cubismo, ao romper com os processos mimetizadores da natureza, suscitou críticas, por parte do público, que não compreendia a representatividade e via a estética nova, como disforme, geometrizada e grotesca.

Esta pesquisa tem objetivo, por meio de um estudo da obra Guernica de Pablo Picasso, esclarecer os ideais estéticos do período em questão, aproximando o receptor da linguagem do artista, com a finalidade não somente de levá-lo a compreender o Cubismo, mas também a Arte que se seguiu depois.

Durante um ano, foram coletados dados do período, do artista e da estrutura textual da obra em questão. O estudo do processo comunicativo da Arte cubista foi feito, com base nas teorias do signo de Saussure e de Peirce e nas funções da linguagem, de Jakobson. O aprofundamento nos conceitos do jogo presente na Arte, bem como o problema da beleza e da sublimidade, foram aqui estudados, tendo como referência, Kant e Schiller.

Após a reunião de dados, foi necessária a busca de obras que influenciaram Picasso, tanto nos aspectos estéticos e técnicos, quanto nos filosóficos e comunicacionais.

Palavras-chave: Arte e Comunicação, Comunicação e Cultura, Comunicação e Estética, Artes Visuais, Cubismo, Pablo Picasso e Guernica.

ABSTRACT

When the Cubism broke the bonds with the mimetic processes of nature, the criticism emerged from the public, that didn't understand the representation and saw the new aesthetics as deformed, geometrical and grotesque.

The objective of this research is to explain the aesthetical ideals of this period, through a study of Pablo Picasso's Guernica, what brings the receptor close to the artist's language, aiming to understand the Cubism itself and the Art that followed it.

It was necessary one year to collect data on the period, on the artist and on the textual structure of the masterpiece. The study of the communicative process of the cubist Art was made on the basis of the sign theories of Saussure and Pierce and on the language functions of Jakobson. The concepts of the game in Art, as well as the matter of the beauty and of the sublime, were studied with basis on Kant and on Schiller.

After joining the data, it was necessary to search for the marterpieces that influenced Picasso both aesthetically and technically, such as philosophically and communicational.

Keywords: Art and Communication, Communication and Culture, Communication and Aesthetics, Visual Arts, Cubism, Pablo Picasso and Guernica.

RESUMEN

El cubismo, al alterar los procesos imitación de la naturaleza, provocó críticas del público que no entendía la representatividad y vio a la nueva estética, como sin forma geométrica y grotesco.

Esta investigación ha tenido como objetivo, através de un estudio de la obra Guernica de Pablo Picasso, aclarar los ideales estéticos de la época, acercando el receptor de la lengua del artista, con el objetivo no sólo para llevar a entender el cubismo, pero también el Arte que siguió después.

Durante un año, los datos fueron recogidos para el periodo, el artista y la estructura textual de la obra en cuestión. El estudio del proceso comunicativo del arte cubista se hizo, basado en las teorías del signo de Saussure y Peirce y las funciones del lenguaje de Jakobson. La profundización de los conceptos del juego presente en el arte, y el problema de la belleza y de la sublimidad, fueron objeto de este estudio, a partir de Kant y Schiller.

Después de la recolección de datos, era necesario buscar las obras que influyeron en Picasso, tanto en sus aspectos estéticos y técnicos, como en la filosofía y la comunicación.

Palabras clave: Arte y Comunicación, Comunicación y Cultura, Comunicación y Estética, Arte Visual, el cubismo, Pablo Picasso y el Guernica.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 PICASSO, Pablo. **Guernica**. Madrid: Museu Reina Sofia. Óleo sobre tela, 3,50 m x 7,82 m, 1937.
- Figura 6 PICASSO, Pablo. **Les Femmes d'Alger (O Versão O)**. Nova York: *Museum of Modern Art*, MoMA. Óleo sobre tela, 243,9cm x 233,7cm, 1907.
- Figura 7 MONET, Claude. **Madame Monet and Her Son**, retrato do filho e da esposa do pintor, Camille Doncieux Monet. Washington: Galeria Nacional de Washington. Óleo sobre tela, 119cm x 100 cm, 1875.
- Figura 8 CÉZANNE, Paul. **Les Grandes Baigneuses**, Banhistas. Londres: *The National Gallery*. Óleo sobre tela, 127,2cm x 196,1cm, 1900-1906.
- Figura 9 Arte da África e da Oceania. **Máscara Africana do Congo**. Suíça, Genebra: Museu Barbier-Mueller, Genebra. Madeira policromada semi-rígida, 35,5 cm.
- Figura 11 Arte Egípcia. **O Faraó Tutankhamen e sua esposa**. Egito: Museu do Cairo. Talha dourada e pintada proveniente do trono encontrado em seu túmulo. Cerca de 1350 a.C. .
- Figura 12 EL GRECO. **A Abertura do Quinto Selo** (ou Visão de São João). Nova York: *Metropolitan Museum of Art* (MoMA). Óleo sobre tela, 224,5cm x 192,8cm, 1610.
- Figura 13 APOLLINAIRE, Guillaume. **A Pomba Apunhalada e o Jato d'Água**. 2004, p.122. APOLLINAIRE, Guillaume; GREET, Anne Hyde; LOCKERBIE, S.I. . **Calligrammes: Poems of Peace and War**. Califórnia: *University of California Press*, 2004.

- Figura 14 BRAQUE, Georges. ***Muchacha Joven Tocando La Mandolina***. Paris: Coleção Raoul La Roche. Paris: Museu Pompidou. Óleo sobre tela, 1,30 m x 73 cm, 1912.
- Figura 15 VELÁZQUEZ, Diego. ***Las Meninas***. Madrid: Museu do Prado. Óleo sobre tela, 3,18m x 2,76m 1656.
- Figura 16 PICASSO, Pablo. ***Las Meninas***. Barcelona: Museu Picasso. Óleo sobre tela, 1,94m x 2,60m, 1957.
- Figura 17 GOYA, Francisco de. ***El Tres de Mayo de 1808***. Madrid: Museu do Prado. Óleo sobre tela, 2,63m x 4,10 m, 1814.
- Figura 18 VAN GOGH, Vincent. ***La méridienne (A Sesta)***. França, Paris: Museu d'Orsay. Óleo sobre tela, 73cm x 91 cm, entre 1889 e 1890.
- Figura 19 MOORE, Henry Spencer. ***Reclining Figure***. Cambridge: *Fitzwilliam Museum*, 1951.

SUMÁRIO

Capítulo 1 - Introdução – A Comunicação como processo em <i>Guernica</i>	14
Capítulo 2 – Um Estilo Inovador	38
Capítulo 3 – O Processo Lúdico da Estética Cubista	61
Capítulo 4 – A Cultura do Belo e do Sublime	84
Considerações finais	107
Glossário	109
Referências	114

Capítulo 1 - Introdução

A Comunicação como processo, em *Guernica*

Até as últimas décadas do século XIX, as manifestações artísticas estavam arraigadas nos modelos clássicos gregos que seguiram padrões de proporção, de dimensão e de formas relacionadas à natureza. A Arte Moderna foi, aos poucos, metamorfoseando esse paradigma, chegando ao seu auge no Cubismo, que modificou por completo as noções de estética. O estilo único, contrário ao raciocínio lógico, distanciava-se das imagens do mundo real e trazia à tona uma nova maneira de fazer e de ver a arte, voltada para uma interpretação do mundo.

As figuras eram apresentadas de forma plana, geométrica e disforme, os objetos e as coisas eram representados em suas várias dimensões ao mesmo tempo, afastando-se das noções de perspectiva, que até então eram consideradas como padrão. Seria possível supor que tal forma de expressão, suscitaria perturbações por parte de um público já acostumado à Arte Realista ou Acadêmica. E como se não bastasse Pablo Picasso ter chocado o público no início do século XX, com a obra que abriu o Cubismo, o artista mais tarde, deixou aflorar de forma apoteótica, seus próprios sentimentos com relação ao bombardeio à cidade de *Guernica*, deixando em relevo as sensações de esfacelamento, de desfiguração, de terror e de morte. A marca deixada pelo estilo inovador não poderia ser outra, que não estivesse ligada à impressão da energia vigorosa que emanou das mãos do artista espanhol, modificando para sempre o conceito da Arte que se seguiu depois. Os rumos tomados pela estética e a riqueza de vanguardas artísticas que se seguiram, consagraram ao Cubismo importância semelhante ao Renascimento, em termos de contribuição para a história da Arte.

Não há dúvida que o estilo acadêmico que se estabilizou na estética desde os gregos e que depois permaneceu na Renascença, dispôs o

pensamento para a facilidade de se comparar códigos com os do mundo real, o que levou a uma acomodação da visão. E a despeito da importância do período para a estética contemporânea, a crítica se manifestou pela falta de compreensão à nova linguagem, o que não deixa de ser uma falta de ajuste do olhar a um novo plano de disposição das imagens. Sobre essa questão, a ficção deu visibilidade a uma história extraída da vida real, no filme “Á Primeira Vista” (1999). Virgil, cego desde a infância, habituou-se ao mundo de acordo com suas limitações. Entretanto, uma cirurgia recuperou sua visão expulsando-o da escuridão em que vivia, mas trazendo ao mesmo tempo, sérios problemas de adaptação pela dificuldade de compreender e de assimilar todas as imagens e luzes que se sucediam diante de seus olhos. A sensação de aparente tranquilidade proporcionada pelo que era estável, ao receber os novos estímulos, diluiu-se, desacomodou-se, gerando os sentimentos de desagregação, de inadequação e, acima de tudo, a necessidade de reajustar as ideias às imagens, recombinação dos signos. O Cubismo promove a possível analogia que gera o filme, ao levar o receptor a recompor as imagens fragmentadas e a transformá-las em códigos novamente. E, aos moldes de um quebra-cabeças, *Guernica* ainda contou com o cuidado que o artista tomou em transformar sua obra em mensagem contra a violência desferida a inocentes.

Essa comparação com a ficção, mesmo que trate de áreas diferentes, pode representar de forma clara, a noção da estranheza causada pela apresentação ao olhar, de novos códigos que, até então, eram desconhecidos. Essa foi uma questão levantada por Ortega Y Gasset (1883–1955) (2005, p.66) que observou “a dificuldade do grande público para acomodar a visão a essa perspectiva invertida”. O autor enfatiza que as formas apresentadas pela Arte Moderna fogem do entendimento do receptor, porque não estão vinculadas à carga sógnica do emissor e, em síntese, apenas o artista e os conhecedores de arte estariam aptos à percepção dos códigos presentes. Ainda acrescenta que

Teremos um objeto que só pode ser percebido por quem possua esse dom peculiar da sensibilidade artística. Seria uma arte para artistas e não para a massa dos homens; será uma arte de casta, e não demótica. (GASSET, 2005, p.29).

Esse pensamento reflete a questão da pintura moderna ser dirigida para poucos que tem o conhecimento específico para inteli-la, não sendo pois, acessível à massa o que, em tese, não a torna democrática nem coletiva.

Partindo dessa mesma corrente de pensamento, o iminente crítico de Arte francês, Louis de Vauxcelles (APOLINAIRE, 2004, p.132), após ter visto uma exposição de Braque em 1908, ainda teria definido o Cubismo como “uma forma de reduzir tudo a esquemas geométricos e a cubos”, chegando mesmo a se referir à estética como “bizarrices cúbicas” do artista. O crítico aludiu ao período como intelectual, voltado à lógica e à álgebra, o que o distanciava da obra naturalista vinculada à vida e ao sentimento.

E foi o próprio Braque que, embora também fizesse parte do movimento Cubista, chegou a ficar consternado e sentiu repulsa pela obra que deu início ao movimento. Além disso, está ainda o fato do próprio Picasso ter demonstrado inquietação e descontentamento com a obra, considerando-a inacabada (GOLDING, 1991, p.38).

No Brasil, em dezembro de 1917, Anita Malfatti, inspirada nas vanguardas européias, realizou uma exposição com 53 trabalhos, que causaram espanto, inclusive a Monteiro Lobato, que publicou um artigo intitulado “Acerca da exposição de Malfatti”:

Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Anita Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes [...] Entretanto, seduzida pelo que ela chama de arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e ‘tutti quanti’ não passam de tantos outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – caricatura que não visa, com a primitiva, ressaltar uma idéia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador (CAVALCANTI, DELION, 2004, p.166)

As várias pinturas e esculturas que se espalharam pelo saguão do Teatro Municipal de São Paulo, provocaram reações de espanto e de repúdio, não somente por parte do público, mas também por parte da crítica que se via diante de novos códigos, ainda indecifráveis. Quando menciona Picasso, Monteiro Lobato deixa clara a influência do artista sobre os novos modelos estéticos.

Em Janeiro de 1922, a manifestação de um grupo de artistas brasileiros, pretendendo colocar a cultura brasileira em sintonia com as correntes europeias, realizou apresentações artísticas, literárias e musicais. As vanguardas, entre elas o Cubismo, serviram de inspiração para os artistas brasileiros e receberam os ajustes necessários para que fosse criada uma estética representativa da nossa realidade. As obras e movimentos que se seguiram à “Semana de 22”, embora nos moldes europeus, exibiram trabalhos ímpares, inovaram e, ao mesmo tempo, valorizaram a nossa cultura. Destacaram-se artistas como Anita Malfati, influenciada pelo expressionismo de Van Gogh, e Ismael Nery, pelo cubismo de Picasso.

O que se percebe nesse quadro todo de críticas às novas estéticas e, especificamente ao Cubismo, objeto de estudo deste trabalho, é que o novo suscita um reaprendizado, fica visível que a compreensão do período ficou comprometida de início, por uma falta de ajuste do olhar ou pelo desconhecimento dos códigos apresentados nas obras de então. Sobre isso se leia:

O mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores. Quando cientistas, tecnólogos e empresários buscam seus clientes, eles têm também que lidar com a resistência à modernidade. Não apenas pelo interesse em expandir o mercado, mas também para legitimar sua hegemonia, os modernizadores precisam persuadir seus destinatários de que – ao mesmo tempo em que renovam a sociedade – prolongam as tradições compartilhadas. Posto que pretendem abarcar todos os setores, os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares. (CANCLINI, 2000, p.159)

A partir de uma visão do moderno na América Latina, Canclini sintetizou o novo como um processo renovador, expansionista, democratizador e emancipador. A efervescência do moderno traz novos estímulos, novos códigos e se apresenta, a princípio de forma superficial, despertando o tradicional de um

estado de passividade; e depois, de forma mais profunda, dando origem à renovação. Entretanto, a resistência do tradicional, que ainda tenta se impor, permite que o novo se embrenhe de forma gradativa, possibilitando a mistura e, como consequência, a recriação. A cultura se inebria do novo e por ele se transforma, criando e se recriando em si mesma. Na história da própria humanidade, as migrações, as manifestações políticas e as populares compõem o que se pode chamar de uma vertente de diversificações intelectuais, onde foram criadas e recriadas tradições.

Os estados de tensão que surgem, diante das novas tendências estéticas e especificamente, o Cubismo, resultam de uma falta de compreensão dos novos moldes que tentam se estabelecer. A aceitação do novo suscita um reaprendizado e um reajuste do olhar, para que o receptor se aproxime da intenção do emissor, através dos novos códigos apresentados. A interpretação na Arte é pois, discutida por Anne Cauquelin (2005, p.95), da seguinte forma:

A preocupação hermenêutica sem dúvida nenhuma está em primeiro lugar nos escritos sobre a arte. A questão não é compreender da forma mais abrangente possível as intenções de um autor e suas realizações (plásticas ou escriturais), seja a língua (para o escritor), seja a linguagem específica da forma e da matéria (para os artistas)?

A interrogação deixada reflete uma preocupação com o fato de se chegar ao grau máximo de compreensão de uma obra e, por consequência, ao desígnio inicial proposto pelo artista. E, se fazer entender pelas vias da estética é o verdadeiro objetivo tanto do artista quanto do escritor. Seja por meio da Literatura ou das Artes Plásticas, a intenção do emissor é se fazer legível, podendo compartilhar com o receptor seus pensamentos e suas impressões em relação ao mundo que o cerca. Não se pode deixar de lembrar que quando se menciona a Literatura e a Arte, deve-se ter em mente que ambas são formas de expressão artística dentro do campo da estética. O empenho do criador, nos dois casos, é portanto, centrado num produto final que, pelos sentimentos de deleite, de espanto ou de admiração, transmita seu recado. Para a autora,

O que chamamos de sentido é isto: a apreensão de uma unidade entre intenção e resultado. O sentido é produzido, ele não habita

simplesmente a obra bruta, ele é construído pelo trabalho de quem procura estabelecê-lo, tornando-o apreensível. Tal é a proposição inicial que gera a hermenêutica. (CAUQUELIN, 2005, p.96)

O objetivo primordial do artista é comunicar ao espectador, seus sentimentos e impressões e levá-lo a entender sua proposta inicial, na linguagem que a obra apresenta. Ao receptor, cabe aprofundar o raciocínio, tentando captar a ideia proposta, por meio dos códigos apresentados.

Não se deve esquecer que quando aqui se menciona linguagem não é uma referência apenas aos códigos que fazem parte da língua falada e escrita, como é o caso da poesia, mas também àqueles que são apresentados na forma de imagem representados pela Arte. E é importante ressaltar ainda que “a leitura da poesia não se restringe ao texto, assim como a da pintura não é exclusivamente imagem” (GONÇALVES, 1994, p.27). Embora a pesquisa se debruçará sobre a questão da poesia mais adiante, a partir da leitura de Apollinaire, cabe mencionar que sua poesia de cunho cubista combinou ao mesmo tempo, os códigos verbais e os não-verbais. Nesse ponto, a leitura de uma obra se encaminha por um campo híbrido no qual diferentes tipos de linguagem se plasmas. A hibridação foi definida por Canclini (2006, p.XIX) como um processo sociocultural, no qual “estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Essa questão também foi discutida por Anne Cauquelin (2005, p.155), que situou o artista como intermediador e unificador entre o verbal e o não-verbal. O artista coloca sua obra a serviço de seu pensamento e a transforma em imagem fazendo o uso das cores e as combinando. Ele transpõe para a tela ou para o papel um dado momento ou as impressões que captou do mundo tangível. Por outro lado, o escritor transforma as imagens de seu pensamento em palavras e as transfere para o papel em branco, harmonizando-as. O leitor vai aos poucos reconstruindo a imagem escrita, como se ele mesmo a desenhasse, segundo sua experiência, com aqueles códigos apresentados.

Essa ligação entre Arte e texto, Literatura e imagem explica de maneira clara, que a fruição depende de uma relação com signos. Por fruição entenda-se

compreender a mensagem do artista, desfrutando das sensações que o efeito estético gerou. Sugere compartilhar os sentimentos e as aflições que o emissor deixou impressos em sua obra, levando às impressões de deleite, de pasmo ou de admiração. E, como já foi discutido, a intenção do artista será a de que sua obra consiga levar ao receptor, a mensagem proposta, assim como a intenção do espectador é penetrar no raciocínio do artista. Mas como alcançar essa unidade entre emissor e receptor no Cubismo com imagens que se desfocam, desvincilhando-se do mundo real, demandando do receptor uma reflexão maior do que aquela que antes era dispensada às obras veristas?

Entretanto, antes mesmo de encaminhar o trabalho para as reflexões acerca dos significados da estética de Picasso, é importante ressaltar que o próprio artista considerava que

Aqueles que tentam explicar um quadro, quase sempre se perdem. Como pode um espectador viver um quadro como eu vivi? Como pode penetrar em meus sonhos, instintos, desejos, pensamentos, que levam tanto tempo para elaborar a si mesmos e a se manifestar? E, especialmente, como pode alguém querer captar o que coloquei em minha obra, talvez a despeito de minha vontade? (SHAPIRO, 2002, p.199)

Tal declaração não deixa de ser compreensível pois, decifrar os códigos de uma obra, significa penetrar no pensamento do artista, em suas impressões a respeito do mundo que o cerca, num determinado momento. E, se o próprio Picasso ainda dizia se surpreender com suas obras a cada novo olhar, este trabalho irá se enveredar por um campo complexo e pessoal, no esforço de despertar possibilidades de leitura de uma estética que deixou de copiar os modelos da realidade e que passou por estados de tensão.

Portanto, ao assumir o risco de interpretar os significados da obra cubista, seria viável, num primeiro plano, uma passagem pelo campo das ideias, no que diz respeito à simbologia que o artista deixou na obra. Segundo Borís A.Uspenskii (1981, p.33) “Um texto real de linguagem artística é constituído por uma sucessão de símbolos estéticos e comuns”, o que significa que a difusão de uma ideia ocorre quando os códigos são comuns, ou seja, são os mesmos entre

o emissor e o receptor. A citação consolida a certeza de que o Cubismo seria inevitavelmente criticado, negado e alienado de início, uma vez que apresenta uma nova arquitetura em suas composições. Isso não deixa de ir ao encontro do pensamento de Vauxcelles e de Gasset respectivamente, no sentido da obra cubista ser intelectual e voltada para os conhecedores da Arte.

Da investigação de um período que surtiu tantas discussões, mas que, tempos depois, teve sua importância reconhecida, a passagem pelo campo da Comunicação é relevante para se visualizar a composição cubista, a partir de sua estrutura textual, de seus signos e de seus símbolos. Isso se apoia no fato do próprio ato de comunicar se fragmentar em territórios onde diferentes sistemas de códigos atuam. Uma fração desses sistemas foi tomada pela cultura (MARTINO, 2007, P.12)¹ permitindo que as manifestações artísticas se embrenhassem como processos comunicacionais, investigadas a partir do âmbito de sua forma de transmitir ideias (MARTINO, 2007, p.35). E, como parte própria cultura, de acordo com Ivan Bystrina (1995, p.2), a Arte está inserida no campo dos textos criativos e imaginativos, necessários para a sobrevivência psíquica do homem. Essa demonstração do interior humano ficou bastante evidente em *Guernica* (Fig .1), em que Picasso deixou clara toda sua ansiedade em expor o repúdio que sentia pelas atrocidades cometidas na cidade espanhola. Reportando-se ao fato ocorrido na Espanha, o artista deixou para a humanidade acima de tudo, uma mensagem que fala a qualquer idioma. Além disso, está ainda o fato da obra ser o manifesto contra a guerra, num sentido amplo, por não apresentar assinatura; e atemporal, por não apresentar data.

¹ Texto introdutório de Osvando J. de Moraes.



Fig.1. PICASSO, Pablo. **Guernica**, Madrid, Museu Reina Sofia. Óleo sobre tela 3,50 m x 7,82 m, 1937.

A Guerra Civil espanhola que culminou no ataque à cidade de *Guernica*, teve início com o conflito interno que dividia a Espanha entre os republicanos, que não apoiavam o governo de Francisco Franco e os nacionalistas, apoiados pelo governo totalitário franquista e pelo poder bélico do nazi-fascismo (MASON, 1997, p.24). Considerada foco dos insurgentes, por abrigar republicanos que buscavam proteção, a cidade basca de *Guernica*, foi violentamente bombardeada em 26 de abril de 1937, por tropas da legião nazista Condor, que apoiavam o governo de Franco. A ofensiva criada pelos nazistas, seria uma tática para conter os rebeldes de forma rápida. A cidade de cinco mil habitantes, foi reduzida a ruínas em três horas e o ataque matou mais de 1.500 pessoas. E, mesmo tendo aceitado o cargo de diretor do museu do Prado, Picasso e outros artistas de sua época, adquiriram posição de esquerda no conflito, e apoiaram o governo republicano contra o militarismo de Franco (SHAPIRO, 2002, p.202-203).

Embora a obra que abriu o Cubismo não tenha sido *Guernica* e quando de sua execução, o período já era considerado terminado, o artista manteve o estilo e acrescentou a isso, o traço enérgico de seus sentimentos com relação

ao bombardeio. Picasso não se fez de rogado ao enfatizar a força bruta desferida contra inocentes, a injustiça e o terror que deixou estampado nas personagens que retratou. Aos elementos da vida real, o artista acrescentou a forma e o traço característicos do Cubismo deixando o horror explicitamente mostrado. As imagens, jogadas aleatoriamente, indicam um momento estático em que tudo vai aos ares ao mesmo tempo. A impressão final é a de um bombardeio que surpreendeu pessoas simples em um dado momento de suas vidas.

A cena projeta oticamente a ideia de confusão desencadeada por um momento de pânico, claramente exposto nas faces de todos que ali estão presentes e entre eles veem-se mortos e fragmentos de corpos. Do lado esquerdo, uma mulher irrompe em desespero com uma criança no colo. Está ali a mais prima expressão da impotência diante de algo que para a mulher é a razão de sua própria existência. Perto dela, na parte direita, uma figura parece estar gritando enquanto na parte superior, um cavalo, símbolo de potência, relincha e se contorce. Perto dela, é a figura do touro que se contorce, representando a própria Espanha. Por analogia, a presença da guerra ocorre, sobretudo pela impressão de um clarão ao fundo, o que sugere um ataque inesperado. A obra foi a expressão da crítica profunda do artista aos crimes engendrados pela Guerra Civil Espanhola. Embora, a princípio cause a sensação de irracionalidade, o quadro soou como um protesto em defesa da paz.

Para os críticos da Arte,

[...] sua vitalidade inspirou e ainda inspira múltiplas opiniões em quem a aprecia, geralmente combinadas com as experiências, imaginação e interesses de cada observador. Mas depois de quase setenta anos de criação, seu sentido mais disseminado talvez seja o mais simples e, por isso, o mais abrangente. Em branco, preto e tons de cinza, Picasso produziu um manifesto pacifista que reconcilia forças adversárias. Na Espanha, esse significado é reconhecido de um modo muito mais intenso do que ocorre com a maioria dos outros países. Foram seus habitantes que há sete décadas sofreram com as brutalidades movidas por paixões políticas inflamadas. (HORA, 2006, p.8)

E, embora tenha suscitado discussões, antes de mais nada o objetivo do artista foi denunciar e incomodar seus contemporâneos, causando a sensação de tragédia e de dilaceração. O contexto geral da obra leva à impressão de uma explosão e, embora a compreensão do significado de uma guerra será sempre apenas como uma ideia, a essência será única e jamais poderá se reproduzir em sua totalidade. Picasso utilizou em *Guernica* um conjunto de signos que exteriorizaram seus anseios pela paz, sua indignação pelos ataques feitos à Espanha em 1937 e, antes de mais nada, à guerra em si, segundo sua interpretação.

Para os gregos, dentre eles Platão, a representação já era discutida como a *mimesis* que significa a reprodução das coisas, sendo que até mesmo a criação divina é como uma imitação da natureza verdadeira do mundo das ideias, organizadas por um elemento não criado o ordenador do homem, da natureza e de tudo o que conseguimos abarcar em nosso entendimento. A *mimesis*, que é o princípio básico da criação artística, ligado à imitação e não à cópia, refere-se à representação pictórica do pintor, que difere da imitação do artesão. O artesão segue uma ideia e a reproduz, torna presente aos sentidos. O filósofo grego afirmou que

Por conseguinte, se todas as coisas não são para todos iguais, ao mesmo tempo e sempre, e cada uma delas não é própria de cada um em particular, daí resulta com evidência que elas têm por si mesmas uma certa realidade permanente, que não se relaciona conosco nem depende de nós; não se deixam, por isso, arrastar para aqui e para acolá por nossa fantasia, mas existem, naturalmente, por si mesmas e segundo a sua essência própria. (PLATÃO, 1994, p.16)

A ideia é o ser e a sua verdade enquanto essência ou forma. O artista não vai ao real, ele tenta ser como um espelho que reflete o mundo sensível, trata, assim, somente das aparências, ou seja, da imagem aparente do real. Uma cadeira por exemplo, será, em sua essência, um local para se sentar, mesmo que o significado de cadeira para cada um, seja diferente. Ainda para Platão (1994, p.133), “o nome é uma coisa e aquilo que ele designa é outra”, ou seja, o verdadeiro sentido de um objeto jamais poderá ser expresso totalmente.

Assim, no caso da Arte clássica, mesmo que as imagens se apresentem à semelhança da vida real, elas são na verdade, uma representação daquilo que o artista viu, de acordo com sua interpretação. No Cubismo, o artista também trouxe para a obra, as imagens baseadas em sua interpretação de sua relação com o mundo que o cercava. A diferença é que as figuras geometrizadas fugiam dos modelos de proporção e de dimensão, apresentando uma perspectiva que encontrava mais o campo das impressões e das sensações. No caso do tema da guerra, por mais que Picasso tentasse retratar o sentido completamente, a imagem verdadeira nunca poderia ser expressa em sua totalidade.

Ainda se deve levar em conta que o verdadeiro significado de uma guerra dependerá também da interpretação individual, que oscilará de pessoa para pessoa, de acordo com a experiência que cada um teve com relação a esse tipo de conflito. Então,

Uma determinada série de signos inspira ao artista um conteúdo que ele organiza parcialmente segundo regras formais (segundo a norma e os desvios desta), obtendo como resultado uma sucessão de símbolos que o espectador preenche com um conteúdo próprio (que só coincide parcialmente com o conteúdo dado pelo artista ou por outro espectador); aqui é que se verifica essa transmissão do processo criador do artista para o espectador, que é característica da arte. (USPENSKII, 1981, p.34)

Mesmo numa obra seja acadêmica, os elementos do mundo real são apresentados ao artista de forma paratática, numa relação espacial entre os signos. Seguindo sua própria estratégia, ele estrutura, convencionalmente ou não, a leitura que fez e a materializa em sua produção. O artista recria o mundo, ao projetar o conteúdo de suas ideias e faz da obra, a substância de seu pensamento. Ao espectador, cabe também atribuir seu conteúdo, a partir de uma relação com os signos apresentados e os próprios conceitos que tem.

Isso, de certa maneira, leva o texto artístico a leituras diferenciadas e o liga à questão da polissemia, explicada por Boris Uspenskii como a hipótese de existirem várias formas de compreensão dos signos apresentados e conforme diz,

A obra de arte pode ser considerada como um texto composto de símbolos a que cada um atribui por sua conta e risco um conteúdo (deste ponto de vista, a arte é análoga à predição, à pregação religiosa, etc.). Portanto, o condicionamento social na configuração do conteúdo é neste caso notavelmente menor que no caso da linguagem; em resumo, a polissemia (a possibilidade, em princípio, de admitir muitas interpretações) constitui um aspecto substancial na obra de arte. (USPENSKII, 1981, p.31)

Ou seja, quando o sujeito atribui significados a uma obra, ele contata, em um primeiro plano, os valores culturais construídos com base em sua própria vivência. No caso da Literatura, ligada à língua, a tradução de um texto estará atrelada aos valores culturais em maior escala que a Arte. Esta por sua vez, na sua forma de apresentação imagética, poderá conduzir o receptor a uma compreensão imediata de signos, sem que se percam elementos na tradução. Jakobson (2008, p.72) discutiu a questão da tradução e considerou que “só é possível a transposição criativa [...] da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, pelo fato da tradução do texto criativo perder elementos paranomásticos. Isto é: a relação entre o significado, o som e o ritmo ficam prejudicados na transposição para outra língua ou para outro sistema de códigos, a chamada transmutação de linguagens. Sendo assim, seria justo afirmar que o protesto de Picasso poderia ter dado um resultado diferente se, por exemplo, a ideia fosse expressa por uma poesia ao invés de uma obra de arte. Os signos apresentados na obra, permitem a tradução para qualquer idioma, uma vez que na verdade, podem representar mais do que o conflito na Espanha, mas os horrores de uma guerra num significado global.

Peirce (1839 –1914) também classificou e estudou o signo como um conhecimento relacionado às práticas vividas que contém uma ideia original e absoluta. Assim, em sua definição

A palavra signo será usada para denotar um objeto perceptível, apenas imaginável ou mesmo insuscetível de ser imaginado em um determinado sentido. [...] Para que algo seja um signo deve representar, como dissemos, algo diverso que é chamado seu objeto, embora a condição de que um signo deva ser diverso de seu objeto seja talvez arbitrária.[...]

O signo só pode representar o objeto e referir-se a ele. Não pode propiciar trato ou reconhecimento do objeto. (PEIRCE,1972, P.95,96)

A ideia que se tem de um objeto jamais poderá representá-lo em sua totalidade, uma vez que o próprio signo é uma interpretação dessa ideia. Santaella (2001, p.43) ainda diz que “o próprio signo, como representante de um objeto, é outro signo”, o que explica a afirmação de Peirce quando diz que a representação é falsa. Na Arte, por mais que a imagem figurativa se aproxime da realidade, ela jamais poderá representá-la totalmente, será sempre um retrato daquilo que o espírito criativo do artista conseguiu captar e transpor para sua obra. E, se a interpretação do mundo real é uma característica da Arte, foi no período cubista que o artista, agora livre do rigor da forma, pôde carregar suas obras com aquilo que havia de mais íntimo em seu pensamento. Já para o sujeito que se vê diante de um objeto plástico, na linguagem cubista, a analogia com as cores, com as formas conhecidas e sua interpretação, evidenciam-se por conta de sua própria experiência.

Tomando a cor como um primeiro elemento a ser estudado, pode-se extrair que Guernica já conduz à impressão de medo e de tristeza expressos nos tons de cinza e o brutal contraste entre o preto e o branco. Nos códigos convencionados da língua, a palavra tristeza por exemplo, pode significar a lembrança de algum momento; na Arte, a ideia pode ser expressa no uso de uma cor ou de uma figura. A pintura monocromática da obra pode ser um ícone para a ideia de tristeza. Para Wassily Kandinsky (1866-1944), contemporâneo de Picasso,

White has this harmony of silence [...]. It is not a dead silence, but one pregnant with possibilities. White has the appeal of the nothingness that is before birth, of the world in the ice age.
Black is something burnt out, like the ashes of a funeral pyre, something motionless like a corpse. The silence of black is the silence of death. Outwardly black is the colour with least harmony of all, a kind of neutral background against which the minutest shades of other colours stand

clearly forward. It differs from white in this also, for with white nearly every colour is in discord, or even mute altogether. (KANDINSKY, 1977, p.39) *

Como o negro significa ausência de cor, opõe-se às outras cores, representa a ideia de falta de luz, de infinito levando, ao mesmo tempo, à sensação de consternação e de pesar eternos, um nada sem possibilidades, sem esperança de futuro.

No processo de decodificação de *Guernica*, o receptor já é conduzido a uma vinculação com a morte pelo uso dos tons de preto e de cinza e, ainda que não perceba essa ligação com a cor, outros signos utilizados por Picasso remetem ao mesmo contexto. É presumível que, embora a cada um a palavra “guerra” conduza a um ícone diferente, o uso do negro irá direcionar o indivíduo a uma ligação com a morte. Já o branco, presente na obra, fica evidenciado ao lado do negro e simboliza o silêncio do nada, das vidas que se calaram. Ao mesmo tempo, contrasta com o preto simbolizando a vida e a paz almejadas. Com base na teoria das cores de Kandinsky (1977, p. 37), uma vez que o branco e o preto são cores que trazem consigo a ideia de estagnação, de inatividade, da mistura das duas emerge o efeito estático do cinza. Tal estaticidade se vê no pasmo das pessoas que foram surpreendidas e que nada puderam fazer, ou na cena congelada que enfatizou um momento estanque.

Das cores, parte-se agora para os elementos de *Guernica*, estudados a partir da teoria dos signos de Peirce, que reelaborou os conceitos de Ferdinand Saussure (1857-1913), o fundador da Linguística. Este último organizou a linguagem em emissor e receptor - ou diádica - no ponto de vista da fala, representada pelo significante e pelo significado (ORLANDI, 2009, p.21).

* O branco tem a harmonia do silêncio [...]. Não é um silêncio da morte, mas das possibilidades da vida. O branco chama a atenção para o nada anterior à vida, do mundo na era do gelo. O negro é algo queimado, como as cinzas da pira de um funeral, algo sem movimento, como um cadáver. O silêncio do negro é o silêncio da morte. Aparentemente o negro é a cor com a menor harmonia de todas, um tipo de fundo neutro contra o qual a mais insignificante sombra de outra cor fica claramente evidenciada. Difere do branco, com o qual quase todas as cores estão em desarmonia, ou se anulam juntas. (Tradução nossa)

No caso da Arte, o emissor está representado pela figura do artista e o receptor, pela pessoa que observa a obra. O significante está relacionado à imagem acústica e, portanto, a um conceito mais lógico e imutável. Um exemplo é a palavra “guerra” do português ou de qualquer outro idioma, conduzida pelas imagens de *Guernica*. Já para o significado, a definição está no conceito isto é, a ideia que se tem de algo. A noção de guerra nesse caso, torna-se mais ampla, dependendo da interpretação e da experiência que cada um teve com tal evento, podendo projetar na mente de cada um uma imagem diferente.

Peirce mais tarde, completou os conceitos de Saussure, colocando entre o emissor e o receptor, o sentido que o interpretante tem do signo, numa concepção triádica. Esse conceito, relacionado à experiência pessoal, apresenta-se numa relação de ícone, de índice e de símbolo (PEIRCE, 1972, p.115-134). O **ícone**, aqui definido pelo autor como o representante de um signo em sua primeira instância, o que ele também chama de Primariedade, significa a ideia preliminar que se tem de um signo, seu principal representante. No caso de *Guernica*, o ícone mais evidente está na figura do touro (Fig.2), numa representação qualitativa da própria Espanha em razão de seu ícone nacional maior, as touradas, numa relação metafórica. Num plano secundário, que Peirce chama de Secundariedade, está o **índice**, que faz a conexão do signo com a interpretação individual de cada um, que remete a um significado particularizado. A ideia da tourada, por exemplo, pode se manifestar de forma diferente a cada pessoa, assim como a figura do touro pode conduzir a uma imagem diferente da mesma espécie do animal, de acordo com o conhecimento adquirido e a prática experimentada com determinado signo. O **símbolo**, Peirce definiu como a materialização de uma ideia, numa relação entre o signo e seu objeto. De uma leitura dos símbolos presentes em *Guernica*, vê-se em primeira instância, a própria guerra como objeto principal da obra e da mensagem do artista, representados pelos mortos que se espalham. Em segundo plano, o símbolo da brutalidade é vista na figura do cavalo (Fig. 3) ou do próprio touro; o símbolo do bombardeio está representado pela fumaça, ao longe (Fig. 2), cuja claridade invade o cômodo, pela porta; o símbolo da fragilidade se vê na figura da mãe,

que segura o filho nos braços (Fig. 2); o símbolo da esperança vem da luz da lamparina, que a mão de alguém segura com certa firmeza (Fig. 4).



Fig. 2. PICASSO, Pablo. **Guernica**, Madrid, Museu Reina Sofia. Óleo sobre tela 3,50 m x 7,82 m, 1937, detalhe do touro, da mãe que segura o filho nos braços e da fumaça do bombardeio.



Fig. 3. PICASSO, Pablo. **Guernica**, Madrid, Museu Reina Sofia. Óleo sobre tela 3,50 m x 7,82 m, 1937, detalhe do cavalo.



Fig. 4. PICASSO, Pablo. **Guernica**, Madrid, Museu Reina Sofia. Óleo sobre tela 3,50 m x 7,82 m, 1937, detalhe da mão que segura a lamparina e da janela por onde entra a claridade.

Na estrutura visual da obra, ainda está presente a combinação de signos selecionados por Picasso que fizeram gerar todo o contexto relacionado ao tema abordado. Essa relação, denominada metáfora, é definida como:

Figura de palavra em que um termo substitui o outro em vista de uma relação de semelhança entre os elementos que esse termo designa. Essa semelhança é resultado da imaginação, da subjetividade de quem a criou. Exemplo: Esta criança é um touro. Isto significa que a criança é forte. (GUIMARÃES, LESSA, 1988, p.9)

Nesse caso, a seleção dos signos se dispõe numa linha denominada paradigmática ou vertical, de acordo com suas possibilidades de combinação. Dentro do plano metafórico, *Guernica* apresenta os símbolos relacionados à vida, representados pela mão que segura a lamparina acesa (Fig.4), com sua fraca luz, pela lâmpada, na parte superior central da composição, e até mesmo pela cor branca, que também pode remeter à ideia de paz. Na combinação dos elementos representativos da morte estão as partes não-iluminadas, vista na cor negra, nos estilhaços, nos corpos ao chão e na expressão de terror das personagens. Ao mesmo tempo, a luz na parte superior central (Fig. 5) pode

significar a luz dos condenados de guerra ou, também o olho de Deus espantado com o que está presenciando.



Fig.5. PICASSO, Pablo. **Guernica**, Madrid, Museu Reina Sofia. Óleo sobre tela 3,50 m x 7,82 m, 1937, detalhe da luz central e da lamparina.

No âmbito da sequência de combinação, numa linha horizontal, estão os elementos ligados à metonímia, definida como

A figura de linguagem que consiste na substituição de um termo por outro, em que a relação entre os elementos que esses termos designam, não depende exclusivamente do indivíduo, mas da ligação objetiva que esses elementos mantêm na realidade. (GUIMARÃES, LESSA, 1988, p.20)

Nesse caso, como resultado do ajustamento dos itens, tem-se o plano geral, ou seja o conteúdo de um determinado texto projeta na mente o conceito final. A mensagem de Picasso emergiu dessa reunião dos elementos de *Guernica*, à semelhança de um resumo. Pessoas e animais tiveram suas vidas repentinamente ceifadas por um evento violento causado por um conflito, pelo qual eles não foram responsáveis. Fazendo uso de toda uma simbologia, o artista emoldurou de forma explícita o caos, a morte de inocentes e a desvalorização da vida quando um conflito se deflagra.

Com relação ao contexto, cabe aqui uma análise dos elementos da comunicação que o emissor fez questão de tornar evidentes, visando atingir o objetivo final da mensagem de sua obra. Uma vez que a linguagem é signo que se coloca no lugar de algo, há intermediações na tradução dessa relação entre significado e significante, que é o próprio jogo da linguagem. Roman Jakobson organizou essas funções de acordo com a relevância e a finalidade da própria mensagem (JACKOBSON, 2008, p. 123-130), a partir do código, do contexto, do destinador, do destinatário, do canal e da mensagem.

Ao percorrer a questão do propósito de uma obra, encontram-se evidentes em *Guernica*, os elementos relacionados à função **emotiva**, cujo foco está no emissor. Isso se justifica a partir de todo o envolvimento emocional do artista, com um fato que o perturbou e sua aflição por demonstrar o repúdio que ficou imprimido em seu espírito. O foco no receptor, presente na função **conativa**, está demonstrado nitidamente, na tentativa de Picasso em persuadir o espectador acerca de sua mensagem pela paz. No que diz respeito à ênfase dada à mensagem, que faz parte dos textos **poéticos**, está clara a combinação de signos cuidadosamente desenhados pelo artista, o que gerou todo um efeito combinatório, visto nas metáforas e nas metonímias ligadas ao tema da obra. O destaque dado para o código, a partir da função **metalinguística**, ficou evidente nos signos ligados à guerra, interpretados pelo artista aos moldes do Cubismo. E não há dúvida de que a mensagem de *Guernica* se completa a partir de um cruzamento de funções, numa espécie de diálogo entre elas. Isto é, Picasso selecionou cuidadosamente, os elementos da guerra, numa interpretação pessoal. Elaborou sua mensagem, repousando nela todos os sentimentos de repúdio que sentia pela tragédia ocorrida, numa espécie de tentativa final de implorar pela paz.

Com base em Bystrina (1995, p.4, 5, 6) os signos de *Guernica*, podem também ser analisados como códigos terciários, no que diz respeito à sua binariedade isto é, nos contrastes e oposições de significados. Isso, em primeira instância, pode ser visto na forma da esperança pelas pessoas que clamam ao

céu, opondo-se portanto, àquelas que estão em desespero, perdidas diante do acontecimento ou mortas. A brutalidade do touro e do cavalo contrastam com a fragilidade da criança nos braços da mãe. Vista da janela do cômodo, onde todos se localizam, a claridade da fumaça do bombardeio é o símbolo da iniquidade que diverge da luz fraca da lamparina, erguida pela mão de um inocente, simbolizando o poder do mal sobre o bem ou ainda, a antítese da vitória e da derrota. A binariedade é vista também no uso das cores, sendo que o branco simboliza o silêncio com esperança de vida, enquanto o preto tem como significado o silêncio do desgosto eterno e numa analogia, tem-se as duas cores como os opostos da morte e da vida.

Dentro do processo comunicativo, é imprescindível discutir aqui as impressões que o objeto artístico gera nos sentidos quando da apresentação de seus códigos. Para Schiller (2004, p.35), “O gosto é uma faculdade de ajuizar o universalmente comunicável em sensações”. Ou seja, a experiência estética se consuma com nosso contato silencioso com a beleza ou com a sublimidade. O processo comunicativo na Arte, ocorre, antes de mais nada, por meio da apresentação das cores e das formas aos sentidos, capazes de gerar sensações de deleite, de contentamento, de grandiosidade, ou de espanto. No caso de *Guernica*, essas impressões ocorrem antes de mais nada, a partir das formas e das cores, sem se ligarem a uma representação realista. A simbologia da guerra, cuidadosamente selecionada por Picasso, seja na apresentação das cores, seja na expressão das personagens comunica, já num primeiro plano, as sensações de assombro e de terror.

E, se em 1937, Picasso conseguiu traduzir com clareza o significado de uma guerra, sintetizando de forma apoteótica sua própria repugnância pelos atos cometidos na cidade espanhola, toda a expressividade de seu trabalho suscita discussões até hoje. Anne Cauquelin (2005, p.103) considera que “a obra, como a linguagem, nessa visão hermenêutica, nunca é fechada, está por terminar permanentemente (ou seja, ao infinito) na linguagem, sendo que a própria linguagem ancora-se na obra”. Isto é, a autora discute o fato de uma

obra ser aberta, de sempre se descobrir novos campos de significação para as formas de compreensão dos signos apresentados, de modo que ela nunca se esgota em si mesma.

De acordo com Ítalo Calvino (1923 – 1985), a grandiosidade de uma obra está no fato de se revelar nova a cada olhar. Fazendo alusão à Literatura, o autor considera que “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993, p.12). No caso do conjunto de obras criadas pela humanidade, isso leva a pensar naquelas que se tornaram clássicas e que suscitaram e suscitarão sempre discussões acerca de sua compreensão, em toda sua magnificência, despertando sempre novas formas de se interpretar.

Em *Guernica*, a inefabilidade de sua estrutura textual passa pela área da comunicação onde não se esgota, suscitando sempre, novas interpretações. Circula ainda na área da estética e requer ainda discussões nos terrenos da Cultura e da Filosofia. Do vigor das mãos do artista aflorou uma explosão de sentimentos de desaprovação, de repugnância contra a violência, mas acima de tudo, um grandioso manifesto, um documento que deixou o registro contundente do que ocorreu na Espanha em 1937. E, a despeito de todo o contexto histórico em que foi concebida, seu tema será sempre atual.

Para Calvino (1993, p.205),

A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa, com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas.

O bom exemplo utilizado pelo autor vai ao encontro do que é a interpretação da própria vida, repleta de novas dimensões a se revelarem a cada releitura e a cada dia. No caso da fruição de uma obra grandiosa, o prazer está aliado aos diferentes aspectos que vão se revelando no ato da decodificação e aos questionamentos que por ela são gerados. Seu conteúdo não se exaure, ao

contrário, atualiza-se no tempo, por meio do jogo que o artista propôs. Descobrir um novo aspecto num clássico pode dizer respeito a algo que se desconhecia saber. Analogamente à vida, a contemplação de uma obra de Arte pode despertar diferentes sentimentos e sensações a cada pessoa, a cada novo olhar; pode se relacionar com um estado de espírito, com um ângulo diferente de visão ou com uma época. E se a magnitude de *Guernica* evidencia-se, em primeira instância, por suas imensas medidas, é no conjunto metalinguístico que sua grandeza se completa seja pelas metáforas, pelas metonímias, pelas antíteses, pelos signos, símbolos ou ícones utilizados pelo artista, cada figura com seu significado particular ou contextualizado. Ao percorrer o olhar em cada signo, o indivíduo faz emergir o pensamento de Picasso e, embora o conceito que se tem de uma guerra tenha se modificado com o tempo em virtude das novas tecnologias, a morte e a destruição serão juízos sempre constantes na definição do tema. Mas o fato é que *Guernica* permanece atual e sublime acima de tudo, na mensagem de reprovação que o artista deixou contra a violência, num sentido mais amplo que na verdade, também fala aos dias de hoje.

CAPÍTULO 2

Um estilo inovador

A linguagem ajuda a nos libertar da prisão de nossos sentidos, ao mesmo tempo que nos abstrai nocivamente deles (EAGLETON, 2005, p.141).

Para dizerem milho dizem mio
para melhor dizem mió
para pior pió
para telha dizem teia
para telhado dizem teiado
e vão fazendo telhados.

(Vício na Fala, ANDRADE, 1971, p.89)

Entre o ano de 1907 e o início da Primeira Guerra Mundial (1914), em meio às experiências linguísticas e às transformações formais processadas pelos artistas, surgiu uma vertente conduzida pelo pintor espanhol Pablo Ruiz Picasso (1881-1973): o Cubismo. Considerado um estilo excepcional, essa tendência revolucionária é hoje, considerada a maior transformação ocorrida na história da arte ocidental. O Cubismo representou o início real da Arte moderna no Ocidente. Em termos de ação da Arte pode-se compará-lo ao Renascimento.

O período teve início com a obra *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* (Fig. 6), que foi finalizada por Picasso, em 1907, após vários estudos, e representava as prostitutas de uma rua de Barcelona (GOLDING, 1991, p.38, 39). A obra entretanto, conhecida apenas por um número reduzido de pessoas, foi descrita pela primeira vez em 1912 e exposta somente em 1916, no Salão d'Antin. Considerada o mais importante documento pictórico do século XX, a composição mesclou a sensualidade dos nus a uma experimentação das formas angulosas e tridimensionais que mais tarde, foram os traços definitivos do Cubismo, apresentados por exemplo em *Guernica*, conforme já estudado. A estética chocou e causou inquietações por mostrar o lado distorcido das figuras e por contrariar a beleza idealizada, imposta desde os gregos.



Fig. 6 – PICASSO, Pablo. **Les Femmes d'Alger (O.K. Version)**. Nova York: *Museum of Modern Art*, MoMA. Óleo sobre tela, 243,9cm x 233,7cm, 1911-12.

Um importante fator para as transformações estéticas que culminaram no Cubismo, foi o desenvolvimento da máquina fotográfica, bem como sua difusão, que vinha já despontando desde as últimas décadas do século XIX (GOMBRICH, 1988, p.416). As pessoas, que antes pagavam caro e posavam para terem seus retratos feitos por um artista, agora teriam o mesmo trabalho feito por uma câmera, de forma mais rápida e mais barata. Com isso, os artistas começaram a percorrer os novos campos da Arte, saindo dos estúdios e aproveitando os efeitos da luminosidade sobre a natureza e sobre os objetos. Artistas como Claude Monet, Auguste Renoir e Edgard Degas, que tiveram grande destaque no movimento impressionista, trabalharam com os efeitos de claro e de escuro proporcionados pela incidência da luz do sol, em vários períodos do dia (Fig.7).



Fig. 7 – MONET, Claude. **Madame Monet and Her Son**, retrato do filho e da esposa do pintor, Camille Doncieux Monet. Washington: Galeria Nacional de Washington. Óleo sobre tela, 119cm x 100 cm, 1875.

Na obra acima, percebe-se a claridade sobre o guarda sol, sobre a grama, sobre o chapéu do menino e em alguns pontos do vestido da mulher. Por outro lado, as cores escuras representam o que não está recebendo a luz solar diretamente. O uso de cores puras, em pequenas pinceladas intercaladas, gera um efeito final de falta de nitidez dos contornos, anunciando um distanciamento do academicismo. A mistura de cores se dá opticamente, por meio de impressões, o que os artistas passaram a aproveitar com maior intensidade. A estética começava a explorar novos caminhos, que transitavam pelo campo das sensações criando uma nova maneira de ver o mundo e as coisas, o qual não poderia ser percorrido pela fotografia.

Demonstrando um distanciamento do Impressionismo e portanto, da figuração na Arte, Cézanne (1839 – 1906) já esboçava um estilo que o levou a ser considerado por muitos autores como o Pai da Modernidade (CÉZANNE, 2007, p.88). Sua colaboração para o Cubismo pode ser percebida na forma de representar a natureza por linhas, nos contrastes de claro e de escuro, nas cores, nas hachuras, nas pinceladas diagonais, reduzidas, e contíguas, assemelhando-se a cubos. Para Cézanne, “tudo na natureza é formado em correspondência com a esfera, o cone e o cilindro. O nome Cubismo é uma alusão às obras da primeira fase do período, cujos objetos eram representados na forma de cubos ou “cubificados” (SCHWARTZ, 1971, p. 9, tradução nossa). A obra *Les Grandes Baigneuses* (Fig. 8) demonstrava inclusive uma certa conversão dos elementos naturais em formas geométricas, o que serviu de inspiração a Picasso.



Fig. 8 – CÉZANNE, Paul. **Les Grandes Baigneuses**, Banhistas². Londres: *The National Gallery*. Óleo sobre tela, 127,2cm x 196,1cm, 1900-1906.

² Uma das telas da série Banhistas pintada por Cézanne, a partir de 1890, quando iniciou seus estudos de integração do nu com a natureza.

Na figura, o tratamento dado aos corpos femininos por Cézanne mostra faces esquematizadas e poucos detalhes, anunciando mudanças nos padrões de beleza tradicionais e um espírito revolucionário que mais tarde, foi posto em prática na obra cubista. E é perceptível a semelhança das figuras femininas de Cézanne com as de Picasso em *Les Demoiselles*.

Então, numa reação contra as cores naturais e a sensação visual imediata dos impressionistas, contra a perspectiva tradicional e sob influência das formas arcaicas de arte, os cubistas que inicialmente podem ser considerados Picasso, Juan Gris (1887-1927) e Georges Braque (1882-1963), retomaram os princípios geométricos de Paul Cézanne (1839-1906), imbricando-os nas estéticas primitiva e africana, pura e livre da influência do progresso europeu, que vinha crescendo desde a Revolução Industrial. O objeto, que deixava de ser exposto para o olhar, era agora apresentado aos sentidos, sendo mostrado, pelos cubistas, em sua forma arquitetônica, em sua estrutura fundamental. Os elementos eram combinados de forma separada permitindo várias visões do mesmo motivo, penetrando na essência da forma, para recriar sua própria estrutura.

Da Arte primitiva, Picasso trouxe a forma de reproduzir a natureza da maneira como ela é vista pelo artista, com poucos traços, sem a preocupação com detalhes e com a atenção voltada para a representação (SCHWARTZ, 1971, p.18 – 24). Nas obras cubistas, o neoprimativismo está presente na simplicidade das formas e no uso do naturalismo pictórico e simbólico. Apesar da ingenuidade e da espontaneidade fica evidente a sensibilidade do artista e sua preocupação em evocar apenas o necessário, dando destaque para o aspecto conceitual da obra e para o fato de provocar sensações no receptor. O cuidado do artista não estava vinculado ao realismo da representação, mas à ideia geral da obra, aos sentimentos e às emoções que ela seria capaz de estimular e de trazer à tona no espectador.

O desvelo com a representação foi também uma das características da Arte Africana com que Picasso teve contato em 1905 (Fig. 9), e que lhe trouxe inspiração para as figuras apresentadas em *Les Demoiselles* (Fig. 10). Picasso “viu que a fragmentação racional, freqüentemente geométrica, da cabeça e do corpo humanos empregada por tantos artistas africanos poderiam lhe fornecer o ponto de partida para a própria reavaliação de seus temas” (GOLDING, 1991, p.40). As esculturas daquela estética exerceram influência pela sua forma simbólica e antinaturalista. As figuras angulosas, retilíneas, a despreocupação com o realismo e o fracionamento foram as contribuições mais marcantes daquela cultura para a Cubista, de que Picasso se apropriou e de onde tirou elementos para desenvolver seu estilo. A máscara da figura 9 serviu de inspiração ao artista e suas semelhanças com *Les Demoiselles* estão nítidas na face longa, nos traços retos, no formato do nariz, dos olhos e da boca, conforme pode-se ver nas duas figuras .

Da Arte egípcia (Fig. 11), o Cubismo também trouxe a característica dos contornos alongados e do cuidado com a significação, o que se associou sobretudo, à apreciação das cores, à simbologia, à apresentação das personagens, num plano frontal e bidimensional, com formas estilizadas e sem a preocupação com a perspectiva (GOLDING, 1991, p.39).

As obras de El Greco (Fig. 12), do século XVII (GOMBRICH, 1988, P.286 – 287), teriam também dado grande contribuição à nova estética e serviram de fonte de inspiração a Picasso. A estética de El Greco começava a se distanciar da ideia da beleza Renascentista com relação à apresentação do corpo perfeito. Nas figuras tortuosas e esguias, as posturas são repetidas, os gestos são tempestuosos e expressivos, e na complexidade de formas se vê uma deliberada sofisticação intelectual do artista do Barroco. A composição mostrada na figura 12, traz lembranças do estilo dramático e expressivo de *Les Demoiselles*, seja pelo alongamento dos corpos ou pela verticalidade das pessoas.



Fig. 9 – Arte da África e da Oceania. **Máscara Africana do Congo**. Suíça, Genebra: Museu Barbier-Mueller, Genebra. Madeira policromada semirígida, 35,5 cm.



Fig. 10 – PICASSO, Pablo. **Les Femmes d'Alger (O Version O)**. Nova York: *Museum of Modern Art*, MoMA. Óleo sobre tela, 243,9cm x 233,7cm, 1907, detalhe de uma das figuras.

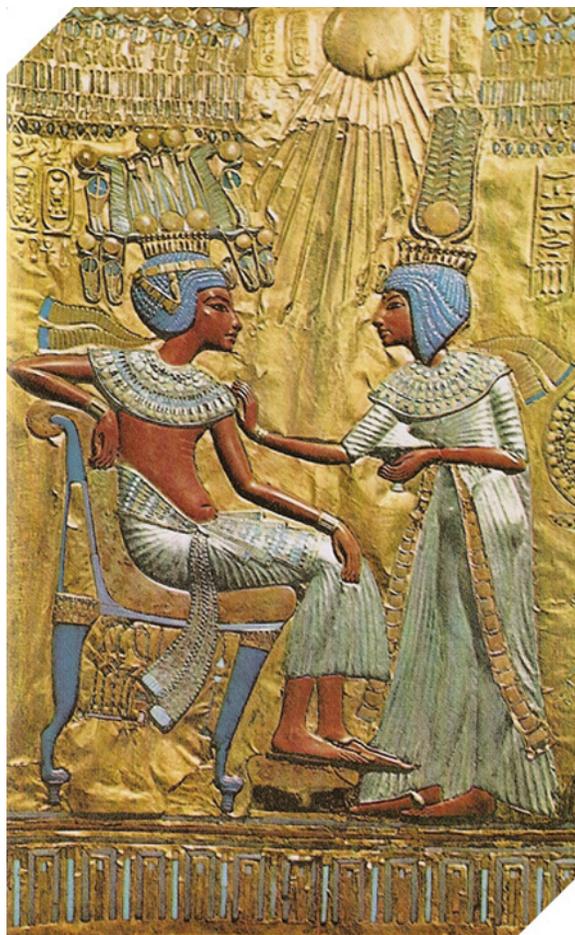


Fig. 11 – Arte Egípcia. **O Faraó Tutankhamen e sua esposa.** Egito: Museu do Cairo. Talha dourada e pintada proveniente do trono encontrado em seu túmulo. Cerca de 1350 a.C. .



Fig.12 – EL GRECO. **A Abertura do Quinto Selo** (ou Visão de São João). Nova York: *Metropolitan Museum of Art (MoMA)*. Óleo sobre tela, 224,5cm x 192,8cm, 1610.

Nas figuras tortuosas e esguias, as posturas são repetidas, os gestos são tempestuosos e expressivos, e na complexidade de formas se vê uma deliberada sofisticação intelectual do artista do Barroco. A composição mostrada na figura 12, traz lembranças do estilo dramático e expressivo de *Les Demoiselles*, seja pelo alongamento dos corpos ou pela verticalidade das pessoas.

São ainda frequentes as investigações com relação às fontes das quais se originaram as ideias cubistas de Picasso. Em alguns desses estudos, discute-se inclusive a existência de traços de Gauguin, no que diz respeito à aspereza das cores e ao uso do branco; os elementos da cultura grega arcaica, no tocante à estilização e à simbologia; e os vestígios da cultura Ibérica nas convenções faciais de duas personagens centrais de *Les Demoiselles* (GOLDING, 1991, p.39).

À convulsão de ideias, estilos, cores e formas, ainda se aliou o espírito revolucionário de Picasso, além de uma espécie de cansaço pela proposta estética que a Arte ocidental até então trazia. A busca por uma constante renovação levou o artista a refletir sobre os conceitos, então apresentados, estudá-los e reuni-los às suas próprias intenções chegando finalmente, à obra que abriu o período dando, com isso, um salto definitivo na história da Arte.

O Cubismo não ditou seus limites apenas na pintura, mas também influenciou a poesia de Guillaume Apollinaire (1880-1918) e o teatro de Jean Cocteau (SPENCE, 1997, p.9), levando o espectador a uma nova forma de ver, de pensar e de fazer a Arte. A poesia Cubista, como a da página seguinte (Fig. 13), ou como a que serviu de abertura para este capítulo, foi marcada pela desconstrução da forma, em prol da visualidade, dispondo de elementos da estrutura em aparente ilogismo e num certo tom de humor.



Fig. 13 - APOLLINAIRE, Guillaume. *A Pomba Apunhalada e o Jato d'Água*. 2004, p.122³.

³ O poema "La colombe poignardée et le jet d'eau" está no livro *Calligrammes* de Apollinaire, de 1918. A palavra caligrama é formada pela contração de caligrafia, referente a letra e de ideograma, a representação simbólica de uma ideia, assim como os números. O caligrama é um poema, cujo tema tratado está representado visual ou graficamente. Foi atribuído a Símas de Rodes, no século III a.C., os primeiros caligramas em hieróglifos (BURAUD, M, *Formes et Significations*, www.feyder.fr).

Uma vez que se expressava desapaixonadamente, a estética articulou uma nova linguagem, moldando em uma mesma expressão artística, tempo enquanto unidade (HELENA, 1989, p. 31). O movimento teve grande contribuição de Guillaume Apollinaire (1880-1918) que conheceu, em 1905, Pablo Picasso, tendo este último, se sobressaído como membro do movimento. Em 1913, Apollinaire publicou um manifesto que pregava o verso livre e a negação da estrofe, da rima e da harmonia.

O poema do autor *La colombe poignardée et le jet d'eau* (A pomba apunhalada e o jato d'água), cuja tradução está a seguir, demonstra a ascendência do Cubismo na forma de fazer uso de adjetivos soltos, de versos livres, sem pontuação, sem rimas e sem verbos (MC.CORKLE, 1990, p.559-560). No campo visual, o texto de Apollinaire se aproxima do desenho uma vez que, no espaço em branco do papel, as palavras que fazem parte do poema, esboçam a figura de uma pomba que parece estar voando sobre um chafariz. Na penúltima linha, no centro do poema, a letra "O" maiúscula em destaque, tem a aparência de um orifício de onde jorra a água que está representada pelas estrofes em uma certa curvatura, como se o líquido fluísse para os lados. A pomba, que tem o pescoço delineado pela letra "C", também maiúscula e destacada, parece estar olhando para baixo, talvez com a expressão de tristeza.

A seguir, a tradução do poema A Pomba Apunhalada e o Jato d'água, por Patrícia Galvão, a Pagu⁴ (CAMPOS, 1982, p.156),

⁴ Patrícia Rheder Galvão (1910-1962) ou Pagu, como era popularmente conhecida, teve grande destaque no Movimento Antropofágico Brasileiro, liderado por Oswald de Andrade na década de 20. Foi a primeira tradutora de Eugène Ionesco no Brasil (FREIRE, 2008, p.45).

Doces figuras apunhaladas
 Caros lábios em flor
 Mya Mareye
 Yette Lorie
 Annie e você Marie
 Onde estão vocês ó
 Meninas
 Mas
 Junto a um
 Jato de água que
 Chora e que suplica
 Esta pomba se extasia
 Todas as recordações de outrora?
 Onde estão Raynal, Billy, Dalize
 Os meus amigos foram para a guerra
 Os seus nomes se melancolizam
 Esguicham para o firmamento
 Como os passos numa igreja
 E os seus olhares na água parada
 Onde está Crémnitz que se alistou
 Morrem melancolicamente
 Pode ser que já estejam mortos
 Onde estão Braque e Max Jacob
 Minha alma está cheia de lembranças
 Derain de olhos cinzentos como a aurora
 O jacto de água chora sobre minha pena
 OS QUE PARTIRAM PARA A GUERRA AO NORTE SE BATEM AGORA
 A NOITE CAI O SANGRENTO MAR
 JARDINS ONDE SANGRA ABUNDANTEMENTE O LOURO ROSA FLOR GUERREIRA

Os nomes citados no poema, referem-se aos intelectuais, escritores de vanguarda e artistas que se juntaram ao movimento cubista (BURAUD, www.feyder.fr). Raynal (1884-1954), Andre Billy (1882)-1971) e René Dalize (1879-1917) foram os três amigos com quem Apollinaire fundou a revista *Blanche* (1889 – 1903). Geoges Braque foi artista plástico e se tornou amigo íntimo de Picasso; Max Jacob (1876-1944) foi um poeta francês; e Crémnitz, poeta e escritor. Quanto às figuras femininas citadas no poema, que também fizeram parte do grupo, Apollinaire teve um caso amoroso com Annie Playden. Outro grande amor do poeta foi Marie Laurencin, artista e pintora. A dispersão do grupo em 1914, em virtude da I Guerra Mundial, levou o escritor a falar melancolicamente, da separação, da saudade e das recordações dos momentos em que esteve junto com seus amigos. A afirmação que os nomes esguicham para o firmamento está demonstrada visualmente, pela água em movimento ascendente e expressa a ideia da morte, o que também pode ser reforçado

quando menciona “o sangrento mar”. A melancolia que o acomete é nitidamente expressa quando se refere aos olhos cinzentos e à noite, uma vez que os dois elementos despertam sentimentos de tristeza. A letra “O”, representando o centro do chafariz, também é uma alusão ao cano de uma arma apontando para um alvo. O ponto de interrogação ao centro, indica a indagação sobre aquelas pessoas, cuja resposta não existe. A flor e o jardim a que o poeta se refere são ícones da pureza e da inocência, derrotados pela guerra. A pomba, como símbolo da paz, está representando o próprio poeta, quando fala de sua pena, numa alusão à sua caneta.

Apollinaire carrega a linguagem de características cubistas, ao rejeitar a forma clássica e ao desafiar as convenções da língua escrita. As frases, muitas sem verbos, intercaladas e jogadas em forma de perguntas sem respostas, compõem-se de versos soltos e autônomos. Ao evitar o descritivismo, o autor privilegia a descontinuidade. O poema, pelo seu aspecto prosaico, evoca a tristeza e a agonia. À semelhança da pintura, o poeta do Cubismo expôs de forma fragmentada, seus pensamentos, seus sentimentos e suas ideias, expressando seus anseios, numa nova perspectiva, levando o leitor a visões simultâneas de uma mesma reflexão. A narração descontínua não opta pelo lirismo ou pelos sentimentos amorosos, mas exprime vozes mescladas superpostas e várias nuances de um mesmo raciocínio, levando à sensação de pensamentos instantâneos. Graficamente, a poesia cubista investiu na utilização do espaço em branco do papel, bem aos moldes da poesia concreta em 1950, no Brasil, esboçou desenhos que materializavam o conteúdo de seu texto. Isso permitiu uma aproximação da Literatura com a Arte.

Se na Literatura predominou a abolição da sintaxe histórica, a favor do verso livre, nas Artes plásticas, o Cubismo apresentou uma estética que se diferenciou do descritivismo clássico. Este é um dos pontos mais importantes do Cubismo, representado pela construção de figuras justapostas, pela captação da natureza em sua tridimensionalidade. O conjunto de subordinação dos elementos, de sua relação de dependência, seria agora fruto da forma como o

artista a representaria. As obras da estética se caracterizaram pela decomposição e pela geometrização das formas naturais, numa nova maneira de interpretar o mundo.

À semelhança da poesia, na Arte da pintura e da escultura, podem ser percebidos recortes incomuns, como se a estética buscasse a precisão da forma matemática e não mais a sensualidade ondulante das estruturas conhecidas. A intervenção cubista desconstruiu o objeto que, a partir de então, compor-se-ia de metonímias espaciais, soltas. O mundo das formas se reestruturava, ao mostrar sobreposições de figuras e ao expor pedaços da realidade. Na primeira fase do período,

During 1908 and through 1911, Picasso, Braque and a small band of allies variously explored what has become known as Analytical Cubism. They re-examined the possibilities of structure and found that the eye's 'normal' perspective, systematized for art during the Renaissance, was neither an exclusive not an ideal mode of vision; that any three-dimensional form, be it a human head, wineglass, or hat, might be seen from two or more angles simultaneously, and that once analyzed in terms of pure volumes, of structural dynamics, its potentialities surpassed the accidents of vision (SCHWARTZ, 1971, p. 9). *

Essa fase se caracterizou por uma nova expressão de espacialidade na tela, as imagens se espalhavam e se expandiam para além de si. A perspectiva fragmentada, com suas incertezas tridimensionais permitia que o olho captasse mais pontos de vista de uma mesma realidade. O artista criou impressões de uma figura fracionada com os objetos dispostos em todas as suas dimensões, abertos, para serem vistos como se, em volta deles, o observador fizesse um passeio de 360 graus. As formas da tradição renascentista foram alteradas para uma visão que abrangia mais ângulos, ao mesmo tempo, numa soma de partes simultaneamente expostas.

* Durante 1908 até 1911, Picasso, Braque e um pequeno grupo de afeiçoados exploraram o que se tornou conhecido como o Cubismo Analítico. Eles reexaminaram as possibilidades estruturais e descobriram que a perspectiva 'normal' da visão, sistematizada na arte, durante a Renascença, não seria uma forma de visão única nem ideal; qualquer forma tridimensional, seja uma cabeça humana, um copo de vinho ou um chapéu, poderia ser visto de dois ou mais ângulos simultaneamente e, uma vez que suas potencialidades fossem analisadas em termos de puros volumes e de dinâmicas estruturais, poderiam ultrapassar os limites da visão (Tradução nossa).

O Cubismo Analítico (1908 a 1911) teve como destaques o espanhol Pablo Picasso e o francês Georges Braque e, embora apresentasse figuras deformadas, seria ainda possível ver nelas, formas conhecidas. Já, na segunda fase, o Cubismo Sintético (1911), a abstração evoluiu de tal modo que a identificação era possível apenas em virtude dos vestígios deixados (Fig. 14).

Seria ainda oportuno colocar que o termo abstração “trata de obras (pinturas, esculturas) nas quais se faz abstração do real habitualmente percebido” (DUROZOI, ROUSSEL, 1999, p.12). Isto é, quando o trabalho artístico se distancia das bases materiais conhecidas e lógicas e portanto, aproxima-se do campo das ideias. Nesse caso, a preocupação do artista está em representar o interior de seu pensamento, sem nenhum cuidado com a imitação da natureza e das coisas, diferentemente da primeira fase do Cubismo em que se viam ainda as figuras do mundo real representadas nas formas geométricas ou estilizadas.



Fig. 14 - BRAQUE, Georges. ***Muchacha Joven Tocando La Mandolina***. Paris: Coleção Raoul La Roche. Paris: Museu Pompidou. Óleo sobre tela, 1,30 m x 73 cm, 1912.

Nas obras de Picasso da segunda fase, percebeu-se a presença de um sistema de chaves ou pistas que permitiam reconstruir o objeto. Então,

Como os meios específicos do Cubismo pareciam estar ficando progressivamente mais abstratos, os pintores começaram fazendo uso de uma série de recursos intelectuais e pictóricos que não só acrescentaram uma nova riqueza à qualidade superficial de suas telas, mas também serviram para reafirmar o realismo de sua visão. Assim, excetuando-se seus trabalhos verdadeiramente herméticos, começamos a perceber em todas as demais telas de Picasso a presença de um sistema de chaves ou pistas que permitem reconstruir o objeto: uma madeixa de cabelo, uma fila de botões e uma corrente de relógio, e ficamos cientes da presença de uma figura sentada; a abertura de uma caixa de ressonância e as cordas de uma guitarra habilitam-nos a destacar a presença (quando não a imagem total) de um instrumento musical na trama composicional em que está inserido (GOLDING, 1991, p.46).

Essas “chaves” ou “pistas”, são os códigos relacionados aos signos que, justapostos, conduzem a um significado. Os signos que eram então sugestivos poderiam ser ligados à realidade a partir do uso da metonímia. Nessa fase em que o Cubismo tomou a distância de uma relação com os códigos conhecidos, o trabalho com a colagem de materiais como jornais, tecidos e objetos, além da tinta, foi um dos recursos dos artistas para uma tentativa de aproximação da obra com a realidade.

Assim, a despeito de os artistas produzirem obras que se distanciassem cada vez mais do mundo real, a tentativa de incluir elementos do dia a dia, aproximava o espectador para uma relação de significados. Em *Muchacha Jovem tocando la Mandolina*, Braque incluiu letras, linhas de uma partitura, e o esboço das cordas, para sugerir a ideia de um instrumento musical. Percebe-se o material do bandolim pelos riscos característicos da madeira. Embora a figura da pessoa presente apenas traços, tem-se a nítida impressão de que é do sexo feminino, pelo contorno dos lábios e pelo esboço dos cabelos compridos penteados. Os olhos fechados da mulher comunicam a ideia da satisfação e do prazer ao tocar o instrumento. Essas associações fazem parte do jogo do artista para ligar a obra aos elementos do mundo conhecido, levando o receptor à compreensão de sua linguagem. Isso não impediu entretanto, a produção de obras chamadas herméticas, ou seja, de abstração radical, o que tornou os

trabalhos indecodificáveis, levando o espectador a entendê-las apenas como um jogo de formas e de cores.

Em 1913, formaram-se três grupos diferentes de cubistas. O Cubismo Órfico, ou Orfismo, que exaltava o papel dinâmico da cor, evitando a austeridade de Picasso e de Braque. Ali, destacaram-se Frank Kupka (1871–1957), como iniciante dessa forma de Cubismo, Robert Delaunay (1885-1941), Fernand Léger (1881-1955), Marcel Duchamp (1887-1968) e Francis Picabia (1879-1953). O grupo original incluía Albert Gleizes (1881-1955) e Jean Metzinger (1883-1956). E, por fim, a exposição de *Section D'Or* em outubro de 1912, evento que contou com a participação de todos os Cubistas, exceto Picasso e Braque (GOLDING, 1991, p.55). Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, quando vários membros do movimento foram recrutados, o grupo se dispersou. Mas o fim do Cubismo se deu em 1925, embora o estilo continuou a inspirar muitos artistas e gerou vários movimentos que fizeram parte da Arte que se seguiu.

O Cubismo modificou o espaço pictórico criado na Renascença, penetrou na estrutura vista até então e revelou sua essência oculta. A destruição da linguagem figurativa e a aquisição de novas experiências fez abrir campo para a procura de uma nova sintaxe e de um novo vocabulário. A própria convivência entre os escritores e os pintores daquela escola, proporcionou uma troca de técnicas, cujo resultado foi poemas que se utilizaram de espaços no papel como meio de expressão e pinturas que traziam ideias filosóficas e poéticas. Indispensável para aquele período, nessa ligação da Literatura com a Arte Visual, foi o fato de Apollinaire ter apresentado Braque a Picasso logo depois da criação de *Les Demoiselles*. Estes dois trabalharam juntos na troca de ideias da nova estética e os três formaram o que ficou conhecido como O Triângulo Mágico. Embora cada um tenha um traço marcante, não se pode propor uma fase como a cubista, sem perceber a colaboração de um para com o outro. Com relação a Braque, o próprio Picasso comentou, certa vez, que “Era como se fôssemos casados (*C’était comme si nous étions mariés*)” (GOLDING, 1991,

p.41), tal era a ligação e a contribuição de um para com o outro, chegando inclusive, a se verem diariamente.

É interessante notar ainda que, a despeito da ligação entre Picasso e Braque e do estilo comum entre ambos, cada qual abordou a estética cubista de forma particularizada (GOLDING, 1991, p.41). Picasso demonstrou tratar com mais ênfase a questão da tridimensionalidade, característica que, alguns anos depois, ele mesmo trabalhou na escultura. Para o artista, o claro e o escuro eram de importância secundária, preocupava-se mais com a propriedade estrutural, o que o levava a analisar os planos e as facetas de forma articulada. Braque também não se ocupou tanto do problema do claro e do escuro, centrou-se na técnica e apresentou um conceito mais poético ao Cubismo. Seu interesse era pelo que estava ao redor das coisas, pelo aproveitamento dos espaços e pelas sensações espaciais, o que empurrava o objeto artístico em direção ao receptor, convidando-o a “tocar” oticamente a obra.

Com *Guernica*, Picasso tornou evidentes seus sentimentos com relação à Guerra Civil espanhola após o bombardeio à cidade que dá nome à obra, ocorrido em 27 de abril de 1937 no Norte da Espanha. No dia 1º de maio, o artista iniciou os rascunhos da produção que contou com 59 estudos. O painel começou a ser pintado em 11 de maio de 1937 e foi finalizado em 4 de junho do mesmo ano (HORA, 2006, p.11). *Guernica* e os estudos que o anteciparam estão expostos no Museu Nacional Reina Sofia, em Madrid. A obra foi destaque na Bienal Internacional de Arte de São Paulo de 1953, no Brasil.

O Cubismo fundamentou suas bases, desafiando os códigos estéticos convencionados até então, rejeitando as sensações impressionistas e realistas, reelaborando as técnicas tradicionais, num novo sistema de significação. A destruição da linguagem figurativa abriu campo para novas experiências e para uma sintaxe renovada, explodiu o espaço pictórico que permanecia realista até então, renovando com isso, a própria cultura. E se a poesia cubista seguia uma certa linearidade, pela própria relação de significados com a língua falada, a Arte visual contradizia um raciocínio lógico, pela apresentação das figuras

distorcidas. A ligação dos signos com a realidade, característica de períodos anteriores, não seria mais o traço da nova estética, que apenas aproximava seus modelos com os do mundo real.

Se a abstração na Arte foi impulsionada, em parte por uma reação dos artistas, desejosos por chegarem aonde a fotografia não conseguia, esse anseio estimulou a produção de uma Arte feita pela alma do artista e voltada, num primeiro plano, para os sentidos. Kandinsky, artista que trabalhou com a Arte Moderna abstrata e com o uso de cores, explicou isso da seguinte forma:

A painter who finds no satisfaction in mere representation, however artistic, in his longing to express his inner life, cannot but envy the ease with which music, the most non-material of the arts today, achieves this end. He naturally seeks to apply the methods of music to his own art. And from this results that modern desire for rhythm in painting, for mathematical, abstract construction, for repeated notes of color, for setting colour in motion. (KANDINSKY, 1977, p.19) *

O artista explica o caráter abstrato da Arte, fazendo uma ponte entre a música e a pintura e diz que tanto a música não consegue chegar ao órgão da visão, quanto a Arte não consegue alcançar o da audição, mas que a música tem a qualidade de satisfazer a alma, em maior grau que a Arte. Para ele, a harmonia do arranjo de notas, associado ao tempo, alcança com mais eficácia os sentimentos íntimos do receptor, ao mesmo tempo em que capta com mais nitidez o pensamento do emissor. Embora a posição do autor suscite questionamentos, aqui será discutido apenas o fato da Arte visual produzir sensações no receptor, o que foi o ímpeto da Arte Moderna, ramo em que se inseriu o Cubismo. Os artistas emprestaram movimento, ritmo e musicalidade às imagens, permitindo, como nunca, que o espectador caminhasse pelo campo das sensações.

*Um pintor que não encontra satisfação na mera representação, que não seja a artística, no desejo de expressar seu interior, não consegue fazer outra coisa que não seja invejar a música a menos material de todas as Artes hoje, e que consegue chegar a isso. Ele procura aplicar os métodos da música em sua própria Arte. E disso resulta o desejo moderno pelo ritmo na pintura, pela construção matemática, abstrata, por repetidas notas de cor, por ajustar a cor no movimento. (Tradução nossa)

O jogo de cores e de formas, a repetição de imagens e de contornos determinam arranjos, acordes, como uma composição musical. Se a música ecoa suas notas no espírito, as notas da Arte estão representadas nas nuances que sugerem as ideias de alegria, de tristeza ou de plenitude, comunicando com o íntimo do receptor.

É nesse ponto inclusive, que se pode voltar a falar da metalinguagem, que, para Jakobson (2008, p.127), é a linguagem que fala da linguagem, ou seja, está engajada numa ideia de releitura, com foco no código. No caso das formas cubistas, a leitura da arte enquanto música pode ser vista na repetição de formas e de cores, feito notas combinadas e alinhadas.

Guernica foi o resultado de uma leitura de mundo, de como os sentimentos do artista receberam as informações sobre o evento ocorrido na cidade espanhola, e de como ele conseguiu desferir seu protesto. O jogo de cores, a expressão de tristeza das personagens e a própria posição de cada elemento da tela estão dispostos da forma como o artista “leu” o fato em seu interior, sugere análise e raciocínio. Em outras palavras, uma grande obra de arte alude às possibilidades de interpretação, mostra a totalidade mais pura de uma coisa e leva até mesmo à imprecisão.

Essa foi uma característica da obra de Diego Velásquez (1599-1660), *Las Meninas* (Fig. 15), do Barroco. O trabalho, em que foram possíveis várias interpretações, permitiu a exploração de possibilidades criativas. Há questionamentos com relação à presença do próprio artista pintando o quadro; a imagem de duas pessoas num espelho para quem todos parecem estar olhando; o homem que surge à porta, trazendo claridade ao ambiente; os quadros na parede, que fazem parte do acervo do palácio; ou ainda, o fato de acrescentar à veste do pintor, uma cruz da Ordem de Santiago, o que pode ter sido com a intenção de hierarquizar sua profissão (Grandes Mestres da Pintura: Velásquez, 2007, p.88).

E foi o próprio Picasso que, em 1957, fez uma releitura da obra, no estilo Cubista (Fig. 16). Percebe-se que, de sua interpretação, ainda se mantiveram os elementos essenciais de Velázquez com relação à luz que vem da porta, às pessoas presentes na cena e à tela que está sendo pintada.



Fig. 15 – VELÁZQUEZ, Diego. **Las Meninas**. Madrid: Museu do Prado. Óleo sobre tela, 3,18m x 2,76m 1656.



Fig. 16 – PICASSO, Pablo. **Las Meninas**. Barcelona: Museu Picasso. Óleo sobre tela, 1,94m x 2,60m, 1957.

A presença dos traços cubistas está visível nas figuras planas, nas formas geométricas e, embora as noções de profundidade não sejam as mesmas da Arte acadêmica, há impressões de distância nos claros e nos escuros. Picasso não se preocupou com a semelhança de formas, colocou ali a sua versão para os códigos que Velásquez deixou implícitos, como a Cruz de Santiago da roupa do pintor, e o próprio pintor que, na tela se apresenta num tamanho maior que os demais personagens, remetendo à ideia de sua importância na cena.

O Cubismo abriu espaço para deixar que o artista interpretasse o real utilizando uma linguagem própria, num discurso aberto, fruidor e que se reconstrói, fazendo uso da inteligência. A arte, nesse sentido, sensualiza e propõe um sentimento, estando ligada ao inconsciente.

Não se pode deixar de considerar que, embora os signos poéticos incorporados à obra de arte, sejam subjetivos e sugerem reflexão, ainda que de forma aleatória, essa interpretação passa também, pela razão. Nesse contexto, como a linguagem faz uso do raciocínio lógico, quando da combinação de elementos, gera uma linearidade estrutural. Mas o raciocínio utilizado no entendimento de uma obra de arte do Cubismo incomoda, a partir do momento em que a lógica se situa além do conhecimento do leitor. Sobre isso se tem:

Essa lógica ainda é reforçada pelo código alfabético escrito: com vinte e poucos sinais, são produzidas milhares e milhares de palavras [...]. Essa lógica permitiu o avanço da ciência, mas relega a arte a um papel secundário na sociedade. É uma poderosa arma de análise, mas não de síntese. É a arma da metalinguagem. [...] A poesia e as artes em geral são uma contradição dentro dessa lógica. Perturbam. Porque utilizam elementos e estruturas de uma outra lógica. (PIGNATARI, 1978, p.45 - 46).

Transpor o objeto artístico para a inteligibilidade sugere passar por uma forma diferente de raciocínio lógico. Na estética cubista, o artista julgou que não haveria mais a necessidade de uma expressão verista e passou a se preocupar em mostrar o que havia de mais puro em seu espírito, apenas interpretando a realidade e a natureza. Encontrar um vínculo com a expressão do pensamento

do artista é trabalhar com o próprio jogo que a arte propõe, assunto que será discutido no próximo capítulo.

A iconografia Cubista produziu mais que uma nova linguagem, enquanto a Literatura se tornou híbrida na medida em que fez uso dos recursos verbais e dos não-verbais, a Arte se traduziu em mensagem para o receptor. O Cubismo caminhou lado a lado com o próprio conhecimento do ser humano, visto que a nova estética sugeria uma nova forma de leitura. A construção das imagens, baseadas numa visão tradicional, foram redesenhadas para um modelo que imitasse menos a realidade. A ideia de cultura foi então se metamorfoseando nessa “nova sintaxe”, diante da apresentação de novos signos e se recriando em si mesma. Os novos estímulos foram postos à vista do tradicional e, sem que se desse conta, o moderno se impôs. A cultura se inebriou do novo e por ele se transformou, apesar dos estados de tensão inicial.

A oposição ao novo não se restringe à Cultura, mas se estende a qualquer área, em que um novo modelo tenta se impor. A tarefa de conduzir o novo requer de seus idealizadores a criação de elementos que façam convergir uma corrente de pensamento tradicionalista para uma ideia de renovação. A própria sociedade, quando toma parte do novo, constroi-se e se revigora culturalmente.

Não há dúvida de que pelo fato do Cubismo deixar de representar a natureza, contrariava o tradicionalismo que vinha se impondo até então. Entretanto, pelas mãos de seus artistas, o movimento se manteve firme e reconstruiu o pensamento estético do início do século XX. É inquestionável que *Les Demoiselles d'Avignon* foi “considerado o mais importante documento pictórico produzido até hoje pelo século XX” (GOLDING, 1991, p.38) e que *Guernica* foi incluída no conjunto de obras excepcionais da história da arte (HORA, Julho, 2006, p.8), a despeito da perplexidade e da rejeição inicial à nova estética. Enquanto a primeira obra foi o anúncio de mudanças na concepção de belo, a segunda foi a marca da concretização do Cubismo e o símbolo de um protesto pela paz.

CAPÍTULO 3

O processo lúdico da estética cubista

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e sofre, e sua!

(A um poeta, BILAC, 2007, p.68)

Não há dúvida de que o entalhe clássico, tanto na Arte literária, conforme a referência bilaquiana, como na Arte visual, exige o esforço de seu autor no sentido de seguir a exatidão do estilo. No caso do soneto em tela, Olavo Bilac (1865-1918) descreveu bem a preocupação que o poeta tem com os versos, com o número de sílabas, com as rimas e com a coerência. À semelhança, a pintura acadêmica apresentou o cuidado do artista em copiar as figuras do mundo real, em seus detalhes.

No período anterior ao Cubismo, Francisco de Goya, fazendo uso do estilo realista, demonstrava já uma certa ruptura com o entalhe clássico, apresentando uma temática que “estava sob a dependência do clima, da história, da cultura, dos costumes, da religião” (BAYER, 1993, p.261). Em “*El Tres de Mayo de 1808*” (Fig.17), por exemplo, o artista forneceu elementos mais tarde, retomados em *Guernica*. A obra em tela “comemora” a guerra de libertação espanhola, na qual muitos inocentes foram mortos pelo exército de Napoleão. Nesse estágio tardio de sua carreira, “o artista tornou-se cínico em relação ao destino da raça humana e esta atitude se reflete na qualidade crua e expressiva desta obra” (Grandes Mestres da Pintura: GOYA, 2007, p.80-81). Manifestando sua aversão às execuções ocorridas em Madrid, a obra exhibe o sangue dos inocentes, os cadáveres caídos, pessoas clamando por misericórdia e a brutalidade dos soldados armados, cujos rostos não se vê. Nas formas ainda realistas, percebe-se a falta de nitidez dos contornos dos rostos dos civis. Às formas clássicas de representação, foram acrescentados temas relacionados aos anseios e às aspirações sociais.



Fig. 17 – GOYA, Francisco de. ***El Tres de Mayo de 1808***. Madrid: Museu do Prado. Óleo sobre tela, 2,63m x 4,10 m, 1814.

A temática da guerra e o idealismo de Goya foram retomados por Picasso, que revelou em *Guernica*, particularidades expressivas de outro fato ocorrido mais tarde, também na Espanha (HUGHES, 2007, p.367). Entretanto, o artista, livre agora do rigor da forma acadêmica, poderia trabalhar seu tema, fazendo uso de uma linguagem que se aproximava do mundo das ideias, cuja preocupação era trazer à tona os elementos do interior de seu pensamento, por meio de sensações. A obra se voltava para a representação e para a reflexão e se aproximava mais de um jogo de imagens, de formas e de cores.

À semelhança de Goya, ao ilustrar o ataque à cidade basca, Picasso retratou na verdade, os horrores de uma guerra, indo de um fato particular para um universal. *Guernica* revelou esse caráter idealista e subjetivo de uma forma diferente da realista, possibilitou uma outra sistematização lógica, aplicando a reestruturação do juízo, ao permitir várias formas de visão e de interpretação. Através das figuras de linguagem, *Guernica* leva o receptor ao exercício da mente, através de um jogo, levando-o a uma narrativa pela sugestão que o conduz a concepções, fazendo-o refletir.

A leitura de *Guernica* ocorre com a materialização da ideia de um bombardeio, a partir de uma união entre os elementos presentes na cena, que levam o indivíduo a um raciocínio. Quando desvenda os códigos e suas possibilidades de compreensão e de combinação, o receptor consegue ampliar a dimensão de seu olhar, criando uma espécie de diálogo entre ele e o artista, fabricando ao mesmo tempo, uma verdade que diminui a distância de seu próprio mundo. Assim, ao captar a lógica, o espectador constrói os significados da obra e o que era invisível, de certa forma, torna-se visível. E sem dúvida o jogo não foi característica exclusiva da Arte cubista ou da abstrata. Obras acadêmicas, como *Las Meninas* (Fig.15), também podem sugerir um jogo em sua narrativa, embora seu exercício interpretativo propõe, em primeiro plano, uma associação com o mundo real, o que se liga diretamente com um raciocínio lógico do receptor.

Por lógico, entende-se o objeto formal, o que é evidente e o que é conhecido, ligando-se portanto, ao lado racional. Kant propõe duas definições: a lógica pura, aquela “sem nenhum princípio empírico” (KANT, 1983, p.58, seg.78); e a lógica geral, a que “abstrai de todo o conteúdo do conhecimento do entendimento, bem como da diversidade de seus objetos, não se ocupando, senão, com a simples forma do pensamento” (KANT, 1983, p.58, seg.78). No primeiro caso, o filósofo se apropria de uma definição ligada ao conhecimento que se tem com base na razão pura, antes da experiência e por isso, teórico. No segundo caso, ele se refere à lógica relacionada ao conhecimento após a experiência e portanto, um conceito prático. A lógica, por representar formalmente um raciocínio válido dedutiva ou indutivamente, faz parte de uma primeira realidade.

Para Bystrina (1995, p.15), o jogo está associado a uma segunda realidade, “mas também é um sonho ou uma visão. A pluralidade, a diversidade da segunda realidade é maior ainda do que a da primeira”. A primeira realidade a que o autor se refere é aquela na qual o homem vive, o mundo físico e das ações. O jogo, por estimular a criatividade, acrescenta novas possibilidades de

se praticar e de enfrentar essa primeira realidade e está presente no sonho e na cultura. O jogo não está ligado a uma finalidade ou a um resultado específico. As regras estabelecidas são consentidas de forma livre e a participação é voluntária, aproximando o indivíduo da sensação de prazer e de felicidade por ser diferente da vida cotidiana.

Platão também defendia o jogo livre e desobrigado e acreditava que “o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que imita e a imitação é apenas uma espécie de jogo infantil” (PLATÃO, 2004, p.330). Para o filósofo grego, a Arte e as coisas naturais são imitações de modelos eternos e a imitação é um jogo, porque possibilita a reflexão. Tanto o jogo quanto a obra de Arte tem caráter reflexivo e portanto educativo, estruturam o discurso na mente do indivíduo, aproximando seu estado lúdico do lógico.

Kant (1724-1804), na Crítica do Juízo (1998, p.238 seg.224), ainda definiu o jogo da seguinte forma,

Todo o cambiante do jogo livre das sensações (que não têm por fundamento nenhuma intenção) deleita, porque ele promove o sentimento de saúde, quer tenhamos ou não, no julgamento da razão, um comprazimento no seu objeto e mesmo nesse deleite; e esse deleite pode elevar-se até o afeto, embora não tomemos pelo objeto nenhum interesse, pelo menos um que fosse proporcional ao grau desse afeto.

Por não estar ligado às obrigações da realidade e por seu caráter descomprometido, os sentimentos produzidos pelo jogo proporcionam ao indivíduo as sensações de comprazimento e de deleite e, por consequência, um estado de saúde. Esses sentimentos surgem quando a participação no jogo permite que se trabalhe com o intelecto e com a imaginação que, aguçados, levam ao prazer do entendimento, ao regozijo e ao relaxamento.

Na definição de Schiller, o jogo está relacionado a uma união entre os estados lúdico e lógico da pessoa e ainda, ao que ele mesmo define como um feliz meio-termo entre ambos. Explica ainda o autor, que o lógico engloba tudo o que está ligado aos limites da matéria e da realidade (SCHILLER, 2002, p.79). De forma geral, o lógico pode ser compreendido como o que é verdadeiro, liga-

se à forma escapando, pois, de um conceito intuitivo. O logicismo está vinculado ao objeto, à natureza e a uma ideia de proporção e de ordem. Como lúdico, o autor define “tudo aquilo que, não sendo subjetiva nem objetivamente contingente, ainda assim não constrange nem interior nem exteriormente” (SCHILLER, 2002, p.79). Ou seja, no estado lúdico, o homem provoca sua disposição para a liberdade, pode desenvolver plenamente suas capacidades intelectuais, opondo-se à clausura que as restrições da matéria impõem. No jogo, há um equilíbrio entre a matéria e o espírito, o indivíduo alcança uma disposição de plenitude, de harmonia e de satisfação, demonstrando sua natureza mista, numa união entre sua inteligência e sua natureza.

Entretanto, uma vez que no Cubismo o artista fez uma ruptura com a estética realista, para expor uma obra que desmembra e que deforma as imagens, isso pôde implicar na falta de entendimento do jogo. José Ortega y Gasset propôs o termo *desrealização*, conforme afirma

Essa tendência levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos, demasiadamente humanos, que dominavam a produção romântica e naturalista. E, nesse processo, chegar-se-á a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá. (GASSET, 2005, p.29).

Assim, o autor levanta a questão sobre a Arte se tornar excessivamente grandiosa e ser dirigida apenas a artistas e a conhecedores que a pudessem compreender. Para ele, os elementos do mundo real poderiam se tornar cada vez mais escassos, até que ficassem pouco visíveis e o conteúdo, que deixa de ser humano, geometriza as figuras e não permite à Arte ser um artigo para a demonstração, como é o caso do Cubismo. Ainda afirma que “estilizar significa: deformar o real. A estilização implica a desumanização” (GASSET, 2005, p.47). O termo desumanização se relaciona à geometrização das formas, que decompõe as imagens, tornando-as distantes das formas humanas conhecidas. O autor cita a existência de dois tipos de arte, uma para as minorias, feita para o deleite e outra, realista, dirigida para a massas. Assim, o Cubismo estaria ajustado à arte para as minorias, uma vez que as figuras apresentadas

conduzem a uma reflexão profunda para a captação da lógica da obra que deixou de copiar a realidade.

Pensar numa arte dirigida para as minorias iria ao encontro do que Schiller ilustrou como o mais alto nível na arte. Abstrair e exercitar a reflexão, conduzindo ao entendimento do jogo da Arte é tornar livre o espírito, é trabalhar com o limite e ultrapassá-lo. Uma obra que circula pelo reino das ideias, leva a pensar e por conseqüência, amplia o conhecimento. É o que afirmou o filósofo, conforme segue,

Uma obra para o olho só encontra sua perfeição na imitação; uma obra para a imaginação pode alcançá-la também pelo ilimitado. Por isso a superioridade do moderno em idéias pouco o ajuda em obras plásticas; aqui, ele é constringido a determinar com a maior precisão no espaço a imagem de sua imaginação e, por conseguinte, a medir-se com o artista antigo exatamente naquela qualidade em que este tem sua incontestável vantagem. Em obras poéticas, isso é diferente, e se aqui os poetas antigos também vencem na simplicidade das formas, naquilo que se pode expor sensivelmente e é corpóreo, o moderno, por sua vez, pode deixá-los para trás na riqueza da matéria, naquilo que não se pode expor e é inefável, em suma, naquilo que nas obras de arte se chama espírito (SCHILLER, Poesia Ingênua e Sentimental, 1991, p.63).

Entenda-se que, para Schiller (1759-1805), o moderno se refere ao período neoclássico, compreendido entre os séculos XVIII e XIX, com o qual o filósofo conviveu. Nessa época, artistas como Goya, começavam a despertar para novas experiências estéticas, voltadas para a representação e portanto, para a comunicação de ideias e de pensamentos, despontando uma arte mais idealizada. Schiller considerava que a estética que leva à reflexão produz as sensações de enlevo pois, ao alcançar a linguagem do pensamento do artista, ultrapassa limites e compreende o extracorpóreo, o mundo das ideias. Embora a obra antiga, na sua simplicidade de formas, vença a moderna, pelo fato de sua compreensão estar próxima do real, do palpável, a excepcionalidade do novo, como diz o autor, leva ao grandioso, eleva. E o ponto mais importante do Cubismo, foi exatamente essa inovação, que possibilitou ao artista fugir do convencional, ao reformular e ao construir significados novos para as formas conhecidas. A estética cubista permitiu escapar da linguagem objetiva, subverteu impulsos realistas e, acima de tudo, abriu caminho para as

experiências com formas espaciais e subjetivas. Ir além da matéria é o que Schiller chama de espírito, é o que eleva, por libertar o indivíduo de um estado lógico.

Entretanto, a decodificação de uma obra que apresenta inovações, demanda um certo esforço, requer reflexão e capacidade imaginativa do indivíduo. Schiller considera que quanto mais ilimitado o raciocínio for, tanto maior será sua abrangência, determinando-lhe um caráter mais frio, por conseguir chegar aonde a razão não conseguiu. Por outro lado, um pensamento racional, por ser escravo de sua reclusão, pode ser considerado estreito e limitado ao campo de suas ideias. Conforme ainda escreve,

O domínio da faculdade analítica rouba necessariamente a força e o fogo à fantasia, assim como a esfera mais limitada de objetos diminui-lhe a riqueza, por isso o coração abstrato tem, freqüentemente um coração frio, pois desmembra as impressões que só como um todo comovem a alma; o homem de negócios tem freqüentemente um coração estreito, pois sua imaginação, enclausurada no círculo monótono de sua ocupação é incapaz de elevar-se à compreensão de um tipo alheio de representação. (SCHILLER, 2002, p.39)

Enquanto o pensamento lógico se restringe ao seu campo de conhecimento, o lúdico tem um caráter racional mais apurado, uma vez que se apodera do subjetivo, desintegrando-o em sua totalidade. A construção das ideias de uma obra cubista exige um racional aprofundado, que possibilite desmembrar as figuras, levando o sujeito ao entendimento da composição num todo. A mensagem de Picasso sobre a guerra passa por um estado lúdico, na observação dos elementos que, embora de forma separada, vão recompondo a narrativa, numa espécie de amarração entre eles, representando, de modo simbólico, a violência contra inocentes.

Apurar o espírito para um racional transparente, na interpretação de uma obra cubista, requer também uma passagem pelo lógico, relacionado à formação do conhecimento, no campo das práticas vividas. Kant definiu dois tipos de conhecimento, um antes da experiência, *a priori* ou puro e outro após a experiência, *a posteriori* ou empírico, conforme afirma,

No que se segue, portanto, por conhecimentos *a priori* entenderemos não os que ocorrem independente desta ou daquela experiência, mas absolutamente independente de toda experiência. Opõem-se-lhes os conhecimentos empíricos ou aqueles que são possíveis apenas *a posteriori*, isto é, por experiência. Dos conhecimentos *a priori* denominam-se puros aqueles aos quais nada de empírico está mesclado. Assim, por exemplo, a proposição: cada mudança tem sua causa, é uma proposição *a priori*, só que não pura, pois mudança é um conceito que só pode ser tirado da experiência. (KANT, 1983, p.24).

A “Teoria do Conhecimento” teve início com Kant em 1781, com a “Crítica da Razão Pura”. Para ele, o conhecimento se dá na razão, o tempo e o espaço são noções subjetivas e se organizam de acordo com a disponibilidade. O pensamento subjetivo é tratado do ponto de vista racional em que tudo são verdades gerais. Na fruição da Arte por exemplo, o observador contata ícones de sentimentos universais, já existentes nele *a priori*, relacionados à idéia do objeto puro isto é, antes do conhecimento. A compreensão do significado da guerra fracassaria inevitavelmente, a uma pessoa que jamais tivesse tido qualquer experiência relacionada ao conceito. Por sua vez, no jogo de *Guernica*, há um somatório de símbolos representantes da destruição, da dominação, da morte e do esfacelamento, existentes, *a priori*, no indivíduo. Assim, ainda que se desconheça completamente a guerra em si, o uso das metáforas e das metonímias traduz toda a simbologia da tristeza e do desespero causados por uma guerra.

O conhecimento, como uma reflexão sobre o que se vive, evidencia-se pelo lado racional. Decodificar uma obra cubista, significa não somente dispor um racional mais aprofundado, elevando a capacidade imaginativa, mas também compreender toda sua simbologia, reconhecendo a mensagem do artista e a idealidade da obra. Refletir sobre os signos existentes em *Guernica*, requer desmembrar os significados das figuras abstratas e planas e transformar o conteúdo em experiência sensível, levando ao campo do conhecimento, *a posteriori*.

Quanto ao conhecimento, leia-se as observações gerais sobre a estética transcendental:

O que há com os objetos em si e separados de toda essa receptividade da nossa sensibilidade, permanece-nos inteiramente desconhecido. Não conhecemos senão o nosso modo de percebê-los, o qual nos é peculiar e não tem que concernir necessariamente a todo ente, mas sim a todo homem. Temos a ver unicamente com esse modo de percepção. Espaço e tempo são as suas formas puras, sensação em geral a sua matéria. Podem conhecer aquelas unicamente *a priori*, isto é, antes de toda percepção real, e chamam-se por isso intuição pura; a última, porém, é o que em nosso conhecimento a faz chamar-se conhecimento *a posteriori*, isto é, intuição empírica. Aquelas inerem à nossa sensibilidade de modo absolutamente necessário, seja de que espécies forem nossas sensações; estas podem ser bem diversas. Mesmo que pudéssemos elevar essa nossa intuição ao grau supremo de clareza, com isso não nos aproximaríamos mais da natureza dos objetos em si mesmos (KANT, 1983, p. 49).

Tanto a sensibilidade quanto o conceito são igualmente necessários, uma vez que para todo conhecimento se exige que os conceitos se tornem sensíveis, juntando o objeto à intuição, e as intuições se tornem entendidas, sendo submetidas a conceitos. Já o conhecimento empírico, ou *a posteriori*, refere-se aos dados fornecidos pela experiência. Então, da mesma forma que a cada um o empírico se dá de forma diferente, a sensação agirá de modo que o conceito também lhe seja distinto. Para Kant, a estética é o prazer do belo e está em conformidade com a liberdade e seu tempo, sendo puramente subjetiva, não está ligada ao objeto, mas é apenas uma representação dele. A sensação de comprazimento se dará a partir de uma relação *a priori*, ligada a um juízo reflexivo. Nesse prazer estético, a realidade do objeto é indiferente, a sua representação é o que satisfaz.

Mas, se para Kant o belo foi retratado como razão teórica, Schiller, por sua vez, o reportou como formas interiores de interpretação das formas da natureza. Além disso, situou o tema na prática, à razão ligada às ações como fonte de prazer, de acordo com seu próprio exemplo:

O velho germano escolhe agora peles mais lustrosas, adornos mais pomposos, copos de chifres mais finos e o caledônio procura as conchas mais bonitas para suas festas. Mesmo as armas deixam de ser meros objetos do temor, passam a sê-lo também da satisfação e a bainha trabalhada não chama atenção menor que a lâmina fatal da espada. Não satisfeito em acrescentar abundância estética à necessidade, o impulso lúdico mais livre desprende-se enfim por completo das amarras da privação, e o belo torna-se, por si mesmo, objeto de seu empenho. Enfeita-se. O prazer livre entra no rol de suas

necessidades, e o desnecessário logo se torna a melhor parte de sua alegria (SCHILLER, 2002, p.138).

O estado lúdico presente na grande Arte, trabalha com a reflexão e com o raciocínio. Ao aguçar o pensamento, a mente desimpedida, é conduzida ao ilimitado, a pessoa é levada à sensação de liberdade e por consequência, à satisfação interior. O espírito livre alcança o sentimento de deleite e de prazer estético, sendo direcionado a um desenvolvimento moral, que tem como resultado o enobrecimento do próprio caráter.

Afastar-se do mundo real, elevar o bastante, o pensamento como sugerido na obra do Cubismo Analítico ou Sintético, não significa diminuir a grandiosidade da estética acadêmica, mas quer dizer conotar, abstrair ao ultrapassar os limites da forma. As impressões produzidas na mente, na fruição de uma arte que desconstrói a realidade, sustentam emoções particularizadas na pessoa, ao romper com traços objetivos e explorar novas sensações. Para o autor, a liberdade estética ainda está ligada ao social e afirma que “não existe maneira de fazer racional o homem sensível, sem torná-lo, antes, estético” (SCHILLER, 2002, p. 113). Assim, uma vez que a liberdade estética está ligada ao progresso espiritual e à dignidade, pode-se supor que, pelo fato do Cubismo estar atrelado a uma demonstração do conteúdo do pensamento e portanto, descompromissado do aspecto lógico, conduz o indivíduo a um espírito livre e ilimitado, e por consequência, amplia-lhe o conhecimento.

Por outro lado, “para aquele cuja mente não esteja desde logo preparada para ir, além da realidade, ao reino das idéias, o mais rico conteúdo será aparência vazia e o mais alto ímpeto poético, extravagância.” (SCHILLER, 1991, p.62-63). Ou seja, desenhar novos significados, desprender e elevar a mente, amplia o conhecimento, o que o autor chama de explorar o reino das ideias. Entretanto se a capacidade de abstração do sujeito não avançar o bastante, a despeito da riqueza de significados que possam ser atribuídos à produção artística, o conteúdo da obra poderá lhe ser vazio, carecer de sentido, ou ainda causar estranhamento. Assim, uma vez que a cada um, a construção de

significados se dará de modo particularizado, pode-se afirmar que o conteúdo da obra age sobre forças individuais, sendo mais limitado que a forma, conforme escreve,

Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo; é somente pela forma que se atua sobre o todo do homem, ao passo que o conteúdo atua apenas sobre forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, atua sempre como limitação sobre o espírito, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética (SCHILLER, 2002, p. 111).

Para ele, a liberdade estética está mais associada à forma do que ao conteúdo. Na apreciação obra de Arte por exemplo, a fruição se dá primeiro sobre a forma, que conduz o receptor à sensação de prazer e por consequência, à liberdade estética, estando ligada ao campo sensível, *a priori*. Já o conteúdo, por estar relacionado ao prazer intelectual, exige uma mente reflexiva e depende da capacidade perceptiva individual. Assim, como a reflexão tem caráter pessoal, é o conteúdo que se impõe como limitação ao espírito, nunca a forma.

A Arte cubista conduz o sujeito a um significado, levando-o a refletir a partir das conotações, o artista não diz, ele sugere. As antíteses e metáforas com que Picasso trabalhou em *Guernica* por exemplo, geraram todo um sentido conotativo, ligado às emoções e às sensações da tristeza causadas pela guerra. O processo conotativo também foi elucidado por Umberto Eco (1932-), da seguinte forma,

A experiência de decodificação torna-se aberta, processual e nossa primeira reação é acreditar que tudo quanto fazemos convergir para a mensagem está de fato nela contido. Pensamos assim que a mensagem exprime o universo das conotações semânticas, das associações emotivas, das reações fisiológicas que sua estrutura ambígua e auto-reflexiva suscitou. (ECO, 1976, p.59)

Isso reforça a idéia do caráter individual na compreensão do conteúdo de uma obra. Quando o autor menciona o termo “aberta” ele se refere às possibilidades interpretativas que podem estar relacionadas a uma percepção particular ou ao próprio contexto. Uma vez que o teor está ligado a um juízo

reflexivo, a sensibilização gerada no indivíduo na fruição, pode conduzi-lo para uma propensão de significados particulares ou para um encadeamento de conceitos que constituem a própria estrutura conotativa da obra. No caso de *Guernica*, na construção dos conceitos sobre o tema da guerra e sobre o bombardeio, a figura do touro, por exemplo, pode estar associada à brutalidade da guerra, convergindo a significação para a ideia central do quadro ou, também, intencionalmente representar a Espanha em virtude das touradas.

Ao sensibilizar o espírito, chegando à abstração, pressupôs Schiller ainda, que o sujeito transita no campo do sentimento, no qual busca elementos, indo a seguir para o campo do conhecimento sensível, na razão pura (SCHILLER, 2002, p. 122). Assim, o conhecimento se dá a partir de um plano sensível e volta para o lógico, concretizando-se num julgamento apurado isto é, a sensação precede a razão.

Desse modo, O Cubismo sugere um jogo e não há dúvida de que esse jogo também é levado ao campo lógico para que se concretizem as informações textuais contidas na obra. O lógico em *Guernica* se refere a toda iconografia relacionada à guerra. As figuras são relacionadas por partes, representam ícones, que montam a narrativa e que levam o receptor a compor a ideia geral da obra. Ou seja, a partir da apresentação das metonímias, vistas nas figuras do touro, das pessoas sofrendo, do clarão ao fundo, da fumaça e do punhal na mão de alguém, faz-se a ligação com o signo da guerra, numa reunião de todos os elementos apresentados na obra, relacionados ao mundo real. A cena sugere a surpresa de um bombardeio a cada personagem, de modo particular, criando uma ideia completa do fato.

Na estética, as forças que levam o indivíduo ao campo da abstração são o que Schiller chamou de impulsos, conforme explica:

O primeiro desses impulsos, que chamarei sensível, parte da existência física do homem ou de sua natureza sensível, ocupando-se em submetê-lo às limitações do tempo e em torná-lo matéria. [...] O âmbito desse impulso estende-se até onde o homem é finito (SCHILLER, 2002, p. 63 - 64).

Dessa forma, o impulso sensível se relaciona a um conceito de matéria e sofre as influências das limitações do ser, porque está ligado a um estado físico. Como é condizente com o lado racional, com uma atuação dos sentidos e de forças individuais, tem um caráter estreito e reduz o campo das ideias, gerando um pensamento limitado. Por outro lado,

O segundo impulso, que pode ser chamado de impulso formal, parte da existência absoluta do homem ou de sua natureza racional, e está empenhado em pô-lo em liberdade, levar harmonia à multiplicidade dos fenômenos e afirmar sua pessoa em detrimento de toda alternância do estado (SCHILLER, 2002, p. 64).

Este se liga à capacidade de abstração, ao ilimitado e portanto, ao jogo da arte. Enquanto o primeiro impulso constitui o lógico, o segundo tem relação com o lúdico, significa abranger o campo da razão em sua totalidade. A participação no jogo da arte sugere um equilíbrio entre os dois impulsos levando o indivíduo, simultaneamente a um estado livre pelo impulso formal, ao mesmo tempo em que se intercala de sua natureza sensível. Tal postura seria o mesmo que uma espécie de adequação, na pessoa, entre seus lados racional e irracional, uma proporção razoável do lado objetivo com o subjetivo. Para o autor, é tarefa da cultura estabelecer os limites de cada um dos impulsos, não permitindo que um impulso se sobreponha ao outro e ainda explica, que a beleza é objeto comum de ambos, conforme se lê abaixo,

Se o espírito encontra, ao intuir o belo, um feliz meio-termo entre a lei e a necessidade, é justamente porque se divide entre os dois, furtando-se à coerção de um e de outro. As reivindicações do impulso material como as do impulso formal são as sérias, pois que, no conhecimento, um se refere à realidade das coisas e o outro à sua necessidade; pois que, na ação, o primeiro visa a manutenção da vida e o segundo à preservação da dignidade, visando os dois, portanto, à verdade e à perfeição. (SCHILLER, 2002, p. 79).

Um impulso nunca deve se sobrepor ao outro, uma vez que um está relacionado à noção de regras e o outro à noção de necessidade. Enquanto o primeiro tem ligação com o conhecimento, o segundo sugere um juízo de grandeza moral e de elevação. Se a ideia de perfeição surge a partir do comedimento de ambos, estabelecer essa relação de equilíbrio entre os dois impulsos é o que o autor chama de “intuir o belo” ou seja, conduzir à liberdade, à

elevação, à felicidade e por consequência, ao enobrecimento do espírito. Conforme exemplos do próprio autor, a partir de um equilíbrio entre matéria e espírito, chega-se a uma disposição livre, gerando, no indivíduo, a sensação de felicidade e a suavização de suas atitudes, que irão se distanciar de um estado selvagem, ponto que converge para a edificação do caráter.

O Cubismo permite, através do jogo, sensualizar, fazer elevar o espírito, passando do mundo real para o mundo das ideias, levando ao encontro da mensagem do artista, sem deixar o receptor atrelado às limitações do sensível. Se, aguçar o que está na natureza íntima das coisas, fazer emergir o conhecimento e gerar discussões é uma característica presente na grande Arte, a estética em estudo foi facilitadora de uma geração de obras cuja importância primordial se dá pela possibilidade de arguição. A obra se torna grandiosa na medida em que leva a interpretações, que sugere, que questiona, excitando o que talvez já estava na essência do ser, a emergir em forma de conhecimento.

Entretanto, na compreensão da grande Arte, mesmo a figurativa, o indivíduo chega apenas a se aproximar de um ideal estético, porque

Como na realidade é impossível encontrar um efeito estético puro (pois o homem não pode escapar à dependência das forças), a excelência de uma obra de arte pode apenas consistir em sua maior aproximação daquele ideal de pureza estética e, por grande que seja a liberdade alcançada, sempre iremos abandoná-la com uma disposição e uma direção particulares. (SCHILLER, 2002, p. 110).

Quando o autor se refere a um efeito estético puro quer dizer a compreensão do jogo, a contemplação estética na totalidade de um objeto, numa união da forma com o conteúdo. Na fruição, o indivíduo é afastado de um estado de pureza, em virtude de tendências particulares que o afetam e se interpõem, a despeito da “ilimitação” de seu pensamento ou da magnificência estética. E ainda que haja uma grande disposição para a liberdade, ocorrerá apenas a aproximação de um estado de pureza estética.

A grandiosidade de uma obra está relacionada ao poder que ela exerce sobre o receptor, a partir do momento em que estimula seu pensamento,

possibilitando-lhe desfrutar dos significados atribuídos. Isso se explica conforme segue,

Quanto mais geral for esta disposição e quanto menos limitada for a direção que um determinado gênero de arte e um produto particular dele dão a nossa mente, tanto mais nobre será aquele gênero e tanto mais excelente será tal produto. Isso pode ser experimentado em obras de diversas artes e em diversas obras na mesma arte. Deixamos uma bela peça musical com a sensibilidade estimulada, o belo poema com a imaginação vivificada e o belo quadro ou edifício com o entendimento desperto; mas quem quisesse convidar-nos ao pensamento abstrato imediatamente após uma alta fruição musical; utilizar-nos para um negócio comedido da vida comum, logo após uma alta fruição poética; afogear nossa imaginação e surpreender nosso sentimento, logo após contemplarmos belas telas e esculturas, não teria escolhido a hora certa (SCHILLER, 2002, p. 110-111).

A sensação de grandeza e de comprazimento, são os efeitos produzidos pela contemplação da grande Arte. As impressões prazerosas são geradas a partir da fruição, ao sensibilizarem e provocarem a imaginação, levando a mente a um estado de reflexão e de liberdade. Quanto mais abranger o universal e mais ilimitado for o conteúdo de uma obra, tanto maior serão os sentimentos de elevação do espírito. E no caso do Cubismo, o contraste das cores, das texturas, a ruptura com as formas tradicionais, numa abrangência de imagens que subvertem o realismo, criam a possibilidade de surpreender e de reformular significados, despertando a sensibilidade para um aprofundamento.

É inegável que a sensação de grandiosidade não ocorre de forma particularizada no Cubismo, mas na apreciação da grande Arte, aquela que conduz à reflexão. Após desfrutar uma fruição estética, a mente estará estimulada, a pessoa terá uma capacidade maior de assimilar um pensamento abstrato. E ainda que o artista tenha embutido seu próprio discurso na obra, pois conforme escreve Bystrina, “uma obra de arte é a confissão de seu autor” (BYSTRINA, 1995, p.22), ele ao mesmo tempo, possibilitou a reflexão no receptor.

No caso do Cubismo, ao desmembrar e deformar as figuras, o artista não se limitou mais às formas apresentadas pela natureza. Enquanto nos períodos anteriores, ele seguia os padrões de proporção, de dimensão e de perspectiva,

que desde os gregos eram tidos como modelos de beleza, na nova estética, por empregar figuras abstratas e geométricas, o artista ficou livre, não precisava se deter na exatidão das formas. Essa liberdade criou a possibilidade da exposição de ideias de modo pessoal, de acordo com a maneira que o mundo e as coisas seriam vistas e interpretadas. Em *Guernica* isso ainda se aliou a um caráter idealizador, por representar um acontecimento que chocou a Espanha e o mundo, tendo também soado como um “grito” de cada um, num protesto particular.

Participar do jogo na grande Arte, é levar a pessoa à apreciação da obra, a partir de uma situação de igualdade entre a forma e o conteúdo, estimulando a sensibilidade, conduzindo o espectador a uma sintonia com o pensamento do artista. A compreensão da mensagem proporciona ao indivíduo efeitos duradouros, não importando a metodologia de análise de cada um, numa tendência mais particularizada. Fruir é percorrer o universo do emissor, passar pelos conteúdos lógicos e pelos lúdicos, aproximar ambos e proporcionar ao indivíduo, um estado de harmonia, uma vez que a fruição produz sensações agradáveis ao ser. Esse equilíbrio sugere um princípio de mudança interna, impele o indivíduo de um estado de repouso e o desperta, ao apresentar estímulos e ao excitar seu pensamento, tornando o espírito ainda mais receptivo e leve. Os sentimentos de prazer, na apreciação da arte, estão ligados ao intelecto, “o prazer estético tem que ser um prazer inteligente” (GASSET, 2005, p.50), leva à inquietação, à arguição, aguçando a perspicácia e a inteligência.

Entretanto a relação do receptor com uma obra sem profundidade ou demasiadamente complexa, será apenas de simpatia material ou moral isto é, o interesse será apenas pela forma, por deixar a desejar, no “comprazimento”, uma vez que os códigos apresentados se distanciam do campo de compreensão do receptor, o que faz voltar ao pensamento de Gasset, mencionado no início desta pesquisa sobre uma Arte artística.

Isso faz lembrar que, na primeira fase do Cubismo, as obras de Picasso e de Braque ainda apresentaram um “caráter do equilíbrio cuidadoso entre

representação e abstração, que ambos procuraram manter” (GOLDING, 1991, p. 45) isto é, as formas do mundo real, ainda que desestruturadas, poderiam ser reconhecidas, embora os artistas estivessem despreocupados em imitar a realidade. Entretanto, “os dois ficavam angustiados, quando críticos e espectadores mostravam propensos a ignorar ou esquecer o aspecto representacional de suas obras” (GOLDING, 1991, p.45). Isto é, se a intenção de ambos foi de mostrar alguma intenção realista, isso foi pouco compreendido pelos que rejeitaram o Cubismo. Se as críticas não eram pelo inconformismo com os padrões que fugiam dos modelos estéticos estabelecidos, desde os períodos antigos, em que havia o rigor da forma, das dimensões e da perspectiva, seriam-no por um repúdio às figuras disformes.

Na fase Sintética do Cubismo, o uso da colagem foi um dos artifícios que para os artistas recriaria o mundo externo, conforme disse o próprio Picasso:

A finalidade do *papier collé* foi dar a idéia de que diferentes tipos de textura podem participar de uma composição para obter-se na tela a realidade da pintura, que irá competir com a realidade da natureza. Tentamos livrar-nos do *trompe l'oeil* para encontrar um *trompe l'esprit* [...] se um pedaço de jornal pode se converter numa garrafa, isso também nos dá algo para pensar a respeito de jornais e garrafas. Esse objeto deslocado ingressou num universo para o qual não foi feito e onde, em certa medida, conserva sua estranheza. E foi justamente sobre essa estranheza que quisemos fazer que as pessoas pensassem, pois tínhamos perfeita consciência de que o nosso mundo estava ficando muito estranho e não exatamente tranquilizador. (GOLDING, 1991, p.47).

Com a colagem, seria possível ao artista criar uma realidade que se distanciasse ainda mais das formas conhecidas da natureza, construindo uma composição que, ao apresentar diferentes texturas, geraria uma outra realidade. O termo *trompe l'oeil* (MILMAN, 2009) refere-se à expressão “engana-olho” e se aplica aos recursos ilusionistas utilizados especialmente no século XVII. Os artistas buscavam fazer com que o espectador perdesse a noção do limite entre a realidade e a figura pintada. O efeito final é o de uma tridimensionalidade ilusória que atrai a atenção do observador, pela aproximação com a imagem verdadeira, fazendo-o aceitar uma figura bidimensional como real. A expressão

trompe l'esprit, utilizada por Picasso, significa “engana-espírito” e sua explicação suscita a definição de espírito, buscada em Kant,

Espírito, num sentido estético significa o princípio vivificante do ânimo. Aquilo porém pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que conformemente a fins, põe em movimento as faculdades do ânimo, isto é um jogo que se mantém por si próprio e fortalece ainda as faculdades para o mesmo. (KANT, 1998, p. 218 – 219, seg. 192).

Ao ânimo, o autor se refere à capacidade imaginativa, o que ele chama também, de ideias e está acima dos limites da experiência, ou seja, na razão pura. O espírito se liga ao imaterial, às ideias sendo portanto, mola propulsora para o lúdico. Tal princípio diz respeito a uma vivacidade que, ao abrir espaço para a capacidade de julgar, gera ainda estímulos para o pensamento. Enganar o espírito, no Cubismo Sintético, significa se opor ao *trompe l'oeil*, como diz o próprio Picasso. Enquanto nesse recurso a impressão era de se estar dentro da própria obra, devido às representações exatas das medidas e das proporções das coisas no outro, a idéia seria a de criar uma realidade adversa, uma nova dimensão, gerando a sensação do incomum. Ao produzir obras que deixavam apenas indícios do mundo real e que deslocavam objetos para onde não pertenciam, os artistas estavam, ao mesmo tempo, suscitando reações de admiração e de surpresa. Isso supunha uma comparação com o próprio mundo que, para os cubistas, também estava se tornando perturbador e estranho.

O descontentamento que os artistas vinham apresentando, em relação à abordagem ocidental e tradicional da estética, foi o ponto de partida para a procura por novos modelos. Se a inspiração em Cézane foi de grande importância para uma produção que mudaria a forma de visão do mundo e das coisas, não se pode deixar de destacar a Arte Primitiva, de onde foram trazidas a busca pela essência da natureza e a busca pelo conceitual; e a Arte Africana, que levou os cubistas a se distanciarem de uma imitação do mundo real, levando-os a um cuidado maior com o conteúdo. O período em que se inseriu o Cubismo (1907), quando incertezas, inquietações e insatisfações, traziam ainda como consequência, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), propiciou a

aspiração por uma estética que rompia laços com o estilo conservador de outros períodos, e que se voltava para uma nova interpretação da realidade fragmentada.

O jogo da linguagem cubista excedeu as expressões imagéticas, suscitou no indivíduo, a indagação e o levou-o pensar. A simbologia da estética em estudo permitiu uma nova forma de leitura do mundo, novas ideias e como consequência, ampliação do conhecimento e da cultura, ao mesmo tempo em que permitiu ao indivíduo, alcançar novas sensações de prazer por meio da contemplação. Quando o sujeito encontra na obra, a possibilidade de sensações agradáveis, ela lhe faz sentido. Para Schiller,

O que significa, entretanto, dizer mero jogo, quando sabemos que de todos os estados do homem, é o jogo e somente ele que o torna completo e desdobra de uma só vez sua natureza dupla? O que chamais limitação de acordo com vossa maneira de apresentar o problema, segundo a minha, que justifiquei com provas, chamo ampliação. Eu diria, pois, o inverso: com o agradável, com o bem, com a perfeição, o homem é apenas sério; com a beleza, no entanto, ele joga. [...] A beleza realmente existente é digna do impulso lúdico real; pelo ideal de beleza, todavia, que a razão estabelece, é dado também como tarefa ideal de impulso lúdico que o homem deve ter presente em todos os seus jogos. (SCHILLER, 2002, p. 79 -80).

Para o autor, é no impulso lúdico que o homem manifesta seus dois estados, o material e o espiritual. Quanto à matéria, entenda-se o real, o racional e portanto, o limitado. Com relação ao espírito, cabe aqui um retorno à definição de Kant, que o esclarece como o ânimo, a idéia. A apresentação dos dois conceitos, no jogo, é o que Schiller chama de manifestação da natureza dupla, provocadora de um estado de unificação e de equilíbrio, por não permitir que um prevaleça sobre o outro, imprimindo a sensação de harmonia e de plenitude na pessoa, suavizando sua natureza e seu espírito. Enquanto o bem e a perfeição levam seriedade ao caráter, o jogo abrandava essa austeridade, proporcionando a idéia de moderação e de liberdade.

O filósofo alemão ainda afirma que o jogo é necessário pois, “para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga”. (SCHILLER, 2002, p.80). Ou

seja, assim como o estado lúdico proporciona ao homem a sensação de plenitude, por estar ligado ao seu estado selvagem, ainda faz parte da natureza humana, por se relacionar à idéia de desprendimento, ao afastar a pessoa da seriedade do dever. E no caso da Arte, o estado lúdico o leva às sensações prazerosas de deleite.

Bystrina também relacionou o jogo a uma natureza selvagem, uma vez que está presente até mesmo no comportamento animal, conforme diz,

O comportamento lúdico pode ser encontrado também entre animais; mas o jogo entre eles tem uma função especial: o aprendizado. Entre os seres humanos o jogo não se limita apenas à infância; ao contrário, o ser humano aprecia o jogo e as brincadeiras até o fim de sua vida, até a morte. Os jogos têm a finalidade de nos ajudar na adaptação à realidade, além de facilitar sobremaneira o aprendizado, o comportamento cognitivo (BYSTRINA, 1995, p.14).

Ainda que para os animais, o jogo tem a função educativa, estando relacionado à sobrevivência, como um exercício à prática da defesa e da caça, não se pode deixar de perceber que as experiências lúdicas proporcionam prazer e diversão. No caso dos seres humanos, a atração pelo jogo não se restringe à infância, é um aspecto inerente à pessoa e se liga à ideia de divertimento e de brincadeira, fascina ao mesmo tempo em que dá estímulo à criatividade do sujeito. O autor ainda explica que, para a criança, o lúdico leva à satisfação e que na fase adulta, a pessoa tende a sentir o prazer no jogo, porque ela também faz uma ligação com a infância. O brincar leva ao prazer, conduz ao sonho, conforme diz,

A vivência simultânea e intensiva evoca no artista vivências antigas. As mais antigas são as recordações da infância. Desta primeira vivência parte um anseio que pode realizar-se numa obra literária ou artística. Quando o criador relata-nos os seus sonhos diurnos, todos nós sentimos um certo prazer (BYSTRINA, 1995, p.22).

Por trabalhar ativamente com as questões existenciais e com as emoções, o artista está também mais próximo de fazer ligações com momentos da vida e com anseios pessoais. Nesse caso, como as experiências da infância podem estar presentes na Literatura e na Arte, o jogo pode conduzir ao comprazimento, por proporcionar um reencontro com esse período. Da mesma

forma, o lúdico, na Arte, viabiliza o prazer pela possibilidade de compartilhar um sonho que não tenha sido possível de ser experimentado na vida real, ainda que esse sonho seja o do artista. No caso de *Guernica*, o protesto contra os horrores da guerra é a expressão inteligente de Picasso, que quis compartilhar com o espectador, sua crítica à destruição e à morte.

Essa idéia leva mais uma vez, ao pensamento de Bystrina, quando se refere à possibilidade de alívio emocional pela catarse⁵, pela liberação de emoções coibidas (BYSTRINA, 1995, p.23). O termo diz respeito à purificação do espírito, por meio de uma descarga emocional que provoca um derramamento de sentimentos, gerando a sensação de leveza. Num período em que a censura espanhola tolhia as manifestações contra o regime de Francisco Franco, Picasso ousou não guardar seus anseios, conforme disse: “Na minha juventude, sabíamos que a obra seria da Espanha, quando Franco não fosse mais o governante e aguardávamos o regresso da monarquia. Tínhamos a esperança de que aquele regime acabasse” (HORA, 2006, p.9). O protesto de Picasso se firmava na esperança de que aquele regime de governo teria um fim. Essas aspirações expostas em sua obra, custaram-lhe desagradados dos grupos de direita, que o acusavam por não apresentar aspectos realistas nas obras, e dos grupos de esquerda, porque as obras denunciavam a brutalidade do regime de Franco (HORA, 2006, p.10).

Se os princípios estéticos e críticos do Cubismo foram ao encontro do inconsciente do artista, *Guernica* conseguiu ainda mais que isso, formulou uma questão social, deixando evidentes os anseios por transformação. Apesar das respostas adversas, ao período e à obra, os artistas se mantiveram firmes ao que se propuseram, proporcionando mudanças estéticas que se carregaram de novas ideias, metamorfoseando o panorama artístico.

⁵ O termo catarse significa purificação, purgação através da vivência de uma tragédia ou situação, o que leva a pessoa a trazer à tona sentimentos de determinada experiência, de modo que aprende a se distanciar desses estados, proporcionando alívio (DUROZOL, ROUSSEL, 1999, p. 73-74) .

O novo traduz a necessidade do ser humano em apresentar um projeto inovador e atualizado, mas que, nem por isso, deixa de lado o tradicional. A despeito dos estados de tensão, ao assimilar e ao aceitar as inovações, o ser humano permite a ampliação de seu próprio campo de visão e de conhecimento. A cultura, como consequência, vai se inebriando do novo e por ele se transformando, recriando-se em si mesma.

Canclíni discutiu a apresentação do moderno da seguinte forma:

O mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores. Quando cientistas, tecnólogos e empresários buscam seus clientes, eles têm também que lidar com a resistência à modernidade. (CANCLINI, 2000, p.159).

A construção do novo não se dá de forma solitária ou seja, depende de seduzir e de convencer seu meio de que determinado projeto, ao mesmo tempo em que reforma, moderniza a própria sociedade. Entretanto, é natural que se tenha de lidar com as aversões e com as contradições, uma vez que estas surgem como uma forma de persistência do tradicional. Para fazer com que o novo se sobreponha a um modelo estabelecido até então como legítimo, é necessário que se leve a crer e a aceitar que o novo modifica para melhor e revigora.

Se a rejeição à Arte cubista, de acordo com o pensamento Gasset, deu-se pela falta de compreensão do jogo, talvez também seja oportuno citar aqui o fato da resistência a um modelo que fugia das representações de belo que até então se estabeleceram. A obstinação em não aceitar mudanças, não se prende apenas à Arte e faz parte mesmo de uma certa acomodação. Assimilar um modelo novo, como o Cubista, implica sair da passividade e diferenciar. E uma vez que

A arte recria as coisas individuais na forma de suas essências universais, e ao fazê-lo torna-as inimitavelmente elas próprias. No decurso disso, ela as converte de contingência a necessidade, de dependência a liberdade. O que resiste a esse processo alquímico é expurgado como refugio particularista (EAGLETON, 2005, p.85).

Desse modo, a fruição gerada na apreciação da grande Arte não está relacionada somente a novos sistemas de códigos, ou à participação no jogo que a obra propõe. Mais que isso, é a expressão sincera dos sentimentos do artista que, de certo modo, fala sobre as verdades interiores de cada um, tornando as questões individuais explícitas e portanto, universais. O prazer estético está relacionado à ideia de purificar, de trazer à tona os problemas individuais, levando ao espírito a sensação de liberdade.

CAPÍTULO 4

A cultura do belo e do sublime

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.

[...]

Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever.

(LISPECTOR, 2008, p.11)

O estudo acerca da linguagem, da mensagem, ou do jogo implícitos em *Guernica*, não ficaria completo, se aqui não se discutisse também a questão da estética, a principal contribuição que o Cubismo deixou para a cultura.

A inefabilidade de uma forma de expressão que ousou se enveredar por novos caminhos, que percorreu o campo das sensações, desobedecia uma ordem simbólica, até então considerada lógica e racional. Os conceitos de belo, relacionados à imitação da natureza e do mundo, foram reformulados no Cubismo, para um novo ponto de vista, para uma nova ordem, em que as imagens geometrizadas se dissociavam da realidade conhecida. Para se adentrar esse campo é necessário arrancar o hábito de analisar a composição estética como cópia, mas no âmbito da interpretação do mundo, o que já foi discutido no início desta pesquisa. A disposição do espírito há de ser portanto, no sentido de penetrar na grandiosidade do pensamento do artista, na dimensão do mundo por ele representado e, mais que isso, há que se mudar o conceito de beleza, construído na antiguidade e que, por muitos períodos, permaneceu como padrão.

Entretanto, antes de se levantar a discussão acerca da beleza, serão delineados alguns termos que irão compor este capítulo, nos quais se justificam inserir *Guernica*. E, num primeiro plano, emerge a necessidade de se discutir a cultura, seja porque as “manifestações artísticas estão nela inseridas, porque a cultura se molda na ideia de memória ou principalmente, porque ela se

desenhou paralelamente, com o caráter evolutivo do ser humano, na construção de sua consciência” (LOTMAN, USPENSKII, 1981, p.40-41).

A estrutura cultural, como sinalizadora da evolução humana, edificou-se paulatinamente, apresentando suas variações, ao mesmo tempo em que o homem compartilhava seus pensamentos, suas experiências e fazia sua história. Essas oscilações, advindas de uma espécie de necessidade de ruptura com modelos já enraizados, geraram desacordos que foram aos poucos eliminados e deram lugar à consonância e à aceitação, possibilitando que o novo modelo se firmasse e se traduzisse em linguagem e permitindo a reestruturação da unidade cultural. Assim, os períodos que foram surgindo, seja na Literatura ou na Arte, nasceram a partir de uma rejeição a um antigo, numa espécie de tentativa do ser humano de se reorganizar e de construir a própria história. Yuri Lotman ilustra isso conforme segue,

E, apesar de tudo, a cultura necessita de unidade. Para realizar a sua função social, tem de intervir como uma estrutura subordinada a princípios construtivos unitários. Essa unidade forma-se da seguinte maneira: numa etapa do seu desenvolvimento chega, para a cultura, o momento da autoconsciência: esta cria o seu próprio modelo, que define a sua fisionomia unificada, artificialmente esquematizada, elevada ao nível de unidade estrutural. Sobreposta à realidade desta ou daquela cultura, tal fisionomia exerce sobre ela uma poderosa ação ordenadora, organizando integralmente a sua construção, introduzindo harmonia e eliminando contradições. (LOTMAN, 1981, p.59)

Para Lotman, a construção cultural se dispõe num todo, em cuja base se assentam o caráter social e as mudanças que surgem como resultados do processo evolutivo do ser humano. Isto é, as modificações despontam a partir de uma necessidade do homem de aprimorar um modelo que passou a apresentar incoerências ou quando a importação de elementos de outra cultura, significa reorganização e crescimento. Os períodos, vistos sob esse aspecto, embrenharam-se como parte das etapas do desenvolvimento, desencadeadas em virtude dos estímulos gerados pelas eferverscências, movimentos, conflitos sociais e políticos que desenharam a História da própria humanidade, demonstrando a característica da sociedade em seu constante melhorar e se refinar. O surgimento de inovações estéticas, a exemplo do que ocorreu no

Cubismo, era impulsionado pela criatividade artística, em sua busca por inovação e por encontrar algo que provocasse novas sensações. A despreocupação com a forma imitativa e a apresentação de um padrão de beleza, que trouxesse à tona a essência da linguagem interior do artista, foram motivos que levaram Picasso a buscar modelos que se distanciassem do mundo conhecido. E, mais que as formas cubistas, *Guernica* apresentou um contundente registro histórico do fato particular, ocorrido na Espanha, mas que deixou visível, acima de tudo, o desejo do artista, no sentido de pedir pela paz.

Para Lotman, as variações culturais são oscilações de uma estrutura única que vai se aprimorando e:

As afirmações “tudo é múltiplo e não se pode descrever com nenhum esquema geral” e “tudo é único e não fazemos mais do que tropeçar com as infinitas variações dum modelo que não varia” repetem-se, duma forma ou de outra, continuamente na história da cultura, desde o Eclesiastes e desde os antigos dialéticos até os nossos dias; e não é por acaso: tais afirmações descrevem diferentes aspectos do mecanismo unitário da cultura e são inseparáveis, na sua recíproca tensão, da essência desta. (LOTMAN, 1981, p.59)

Verificar na História da humanidade, as migrações, as manifestações políticas e as populares, é compor o que se chama de uma vertente geradora de diversificações intelectuais, nas quais foram criadas, transformadas e recriadas formas de expressão. O aproveitamento da representatividade da Arte Primitiva e da Arte Africana, no Cubismo, é uma clara demonstração dessas migrações. O cansaço que Picasso demonstrava, com relação à abordagem tradicional da estética, o levou a uma intensa busca por algo que produzisse sensações, que transmitisse ideias. E não há dúvida de que, da mesma forma que ocorreu no Cubismo, a concretização de uma estrutura supõe estados de tensão, visto que o novo modelo que se apresenta, choca-se com a resistência do tradicionalismo que tenta se impor com soberania. Sejam os códigos da língua, os costumes, a moralidade e, até mesmo, a etnia se sobrepõem e resistem, permitindo que o original seja introduzido de forma gradativa, possibilitando depois uma mistura e, conseqüentemente, a transformação. A ruptura com a figuração na Arte, cujo primeiro ensaio se viu na obra de Cézanne e que mais tarde, tornou-se o traço

marcante de Picasso, abriu definitivamente as portas para uma Arte que se voltava para a transmissão de sensações, fosse pelas vias da forma e das cores, ou pelas ideias e pelos pensamentos do artista, como em *Guernica*.

Entretanto, essa necessidade de aprimoramento do ser humano, de seu eternizar-se e mudar, recai pois, na resistência que, de início rígida, vai aos poucos, abrandando suas amarras, afrouxando os estados de tensão. O novo depois, solidifica suas bases e toma corpo na unidade cultural. A estruturação em períodos, fundamenta-se então nessa busca por um ideal de perfeição e sempre esteve presente nas manifestações artísticas. E, a despeito da resistência ao moderno, ele aos poucos se posiciona, afirmando-se como vigente e construindo história.

Da mesma forma, apesar da rejeição inicial a *Les Demoiselles* e ao Cubismo, que rompia laços com o tradicionalismo da Arte figurativa, Picasso deu um passo que impulsionou as transformações estéticas do século XX, atreveu a se enveredar pelo campo das sensações, mesclou-as aos seus ideais e aos seus pensamentos. É nesse sentido que, por seu caráter ideológico, a Arte se insere no meio cultural, pois “nenhuma forma cognitiva é mais apta em mapear as complexidades do coração do que a cultura artística” (EAGLETON, 2005, p.76). Assim, a Arte está intrinsecamente ligada à demonstração de pensamentos e de opiniões e a estética emerge como um produto das manifestações artísticas, tomando diferentes aspectos a cada nova fase. E se a estética se expressa subjetivamente, no Cubismo, *Guernica* apresentou iconicamente as emoções particularizadas de Picasso, possibilitou também, ao receptor, “caminhar” pelo campo da percepção verificando, no desabafo do artista, seus próprios desgostos com relação aos acontecimentos de sua época.

Como definição, “a cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico [...]. A cultura é então, simplesmente tudo o que não é geneticamente transmissível” (EAGLETON, 2005, p.55). E se a cultura se define como um conjunto de vivências sociais ou de hábitos compartilhados, isso

ainda leva à ideia de que ela não seja praticada por apenas um indivíduo, mas por um grupo de pessoas. Até mesmo a grande mudança no paradigma científico, nas ciências sociais e na comunicação, podem ser levados em consideração como parte da cultura humana. Além disso, uma vez que, na relevância e na pertinência das práticas comuns, existe algo que se comunica permanentemente, na dimensão ética, estética e cognitiva, seria também correto afirmar que a cultura é o resultado da própria comunicação e dela depende para ser dividida e levada adiante.

Constata-se ainda, que

A arte situa-se no centro da cultura e as criações artísticas são elementos centrais no conceito de cultura que podemos enunciar como: manifestação sgnica da segunda realidade, armazenada em textos e transferida para fora, que foi criada pela imaginação, pela criatividade e pela fantasia humanas. (LOTMAN, 1981, p.17)

A produção artística compreende a substância do pensamento do artista, de suas emoções e do modo como ele vê o mundo, organizado temporal e espacialmente, segundo seus princípios. A estética emerge como um mecanismo para a demonstração dessas ideias e, a despeito da atribuição de valores pessoais, a Arte espelha, antes de mais nada, os pensamentos e as aflições de uma época, funcionando como a síntese de uma estrutura temporal, em forma de memória.

A estética delinea-se como o conceito de beleza na Arte, e era estudada pelos gregos, desde a antiguidade. Entretanto, o assunto adquiriu autonomia como ciência, desvincilhou-se da Metafísica, da Lógica e da tica, com a publicação, em dois volumes (1750–1758), da obra *Aesthetica sive theoria liberalium artium*, que significa A Estética é a Ciência do Belo, tese de doutorado do educador e filósofo alemão, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), que marcou definitivamente o nascimento da estética. O conceito é definido como

Substantivao do adjetivo “esttico”, do grego *Aisthetikos*, pertinente  percepção sensível. O substantivo grego  *aisthesis*, percepção sensorial. O belo, não no sentido usual estrito e próprio da palavra. O objeto da estética é tudo o que influi esteticamente sobre o homem,

mesmo aquilo que apresenta certas características ásperas já lindantes com o feio. Será melhor dizer que a estética é a ciência do belo, explicando que a referência é ao belo artístico e ao belo natural e que o belo artístico é o objeto principal da estética. (SCHÜLLER, 2002, p.186)

A partir de então, o conhecimento sobre a Arte adquiriu uma nova abordagem, considerando que os artistas, deliberadamente alteram a natureza, adicionando sensibilidade à realidade percebida. Tanto a obra figurativa e portanto, imitativa, a cubista ou a abstrata são resultados de uma interpretação do artista, de seu espírito e de sua imaginação. O processo criativo envolve e espelha a própria realidade de forma particularizada e o belo, como objeto da estética, emerge como aquilo que proporciona a sensação de deleite, não se relacionando portanto, a um padrão estabelecido ou seja, a beleza, também denominada de cognição sensitiva ou sensível (relativa aos sentidos), é comunicada antes de tudo, por meio das sensações prazerosas que proporciona.

A classificação do que é belo se dá na forma de uma realidade sensorial, sendo que, como o produto de uma obra humana, a beleza está pois, associada a um conhecimento, ligado às impressões que são por ela geradas. Como o resultado de uma ligação entre o belo das coisas e o belo dos pensamentos, o sentimento de apreciação da arte e da beleza surgem, quando o conhecimento sensível atinge o grau máximo de perfeição e de abstração.

Para Heidegger (1889-1976), a questão da beleza está relacionada à demonstração da essência da obra, não está voltada para a representação realista e cita como exemplo a obra de Van Gogh (Fig.18):

Quanto mais simples e essencial o calçado, quanto mais sóbria e puramente a fonte se erguem na sua essência, tanto mais imediata e manifestamente todo o ente se torna mais ente conjuntamente com eles. Dessa forma, o ser que se oculta clareia-se. O clareado desta natureza na obra é o belo. A beleza é um modo como a verdade enquanto desocultação advém. O clareado que tem esta natureza dispõe o seu esplendor na obra. O resplandecer disposto na obra é o belo. (HEIDEGGER, 2008, p.44, 45)



Fig. 18 - VAN GOGH, Vincent. **La méridienne (A Sesta)**. França, Paris: Museu d'Orsay. Óleo sobre tela, 73cm x 91 cm, entre 1889 et 1890.

Da afirmação do pensador, extrai-se a ideia de que a simplicidade é o que se espelha na beleza de uma obra ou seja, o fato dos elementos nela contidos serem eles mesmos, sem artifícios. O receptor deve ser levado a sentir o que está ali representado visualmente, como se pudesse perceber aflorar à pele, a impressão de uma textura, do calor, do frio ou de um perfume. No caso da obra de Van Gogh, os tons claros indicando a incidência da luz do Sol, sobre os fardos e sobre as pessoas que cochilam, sob uma sombra tênue, levam à impressão do calor do meio dia e do Sol ardente. A obra não apresenta riqueza de detalhes, as pessoas não possuem contornos do rosto, o animal, ao longe, está delineado sem pormenores e a representação dos sapatos é simples, mas a beleza consiste na observação do elemento da luz, como se da tela, emanasse a temperatura alta, característica do início de tarde. A beleza da obra consiste na essência que dela emana, e não na ligação detalhada com elementos do mundo real.

Na definição *kantiana*, “o belo é o que apraz no simples julgamento (logo, não mediante a sensação do sentido, segundo um conceito do entendimento). Disso resulta espontaneamente, que ele tem de comprazer sem nenhum interesse” (KANT, 1998, seg. 115). A arte permite agradar, produzir sensações prazerosas, por meio do belo, por conciliar o impulso sensível ao formal. O conceito de belo se pauta na subjetividade do gosto e não no conhecimento ou na relação com os códigos do mundo real, como as formas imitativas da natureza, que apresentam dimensões, perspectiva e proporção. A atribuição de valores é pessoal, suscita um despertar de prazer e de simpatia e se relaciona ao impulso formal ou seja, a atração inicial se dá pela forma, não pelo conteúdo. Assim, a ideia de belo é ampla, podendo provocar na pessoa, tanto os sentimentos agradáveis de *deliciamento* e de alegria, como os de tristeza, e pode aqui também ser resumida, como um despertar de prazer, de satisfação.

Estudioso de Kant, Schiller, em suas cartas a Augustenburg, propôs um belo desvinculado da representação realista, conforme diz,

Não quero ocultar a origem *kantiana* da maior parte dos princípios em que repousam as afirmações que se seguirão [...] O que é dito da experiência moral vale em maior medida para o fenômeno da beleza. Toda sua magia reside em seu mistério, e a supressão do vínculo necessário de seus elementos é, também, supressão de sua essência (SCHILLER, 2002, p.20).

Tendo presenciado os ideais românticos e os neoclássicos do final do século XVIII, na Literatura e na Arte, Schiller concentrou suas reflexões nas esferas da estética e da moral, engendradas na razão iluminista. Numa dicotomia entre a razão prática e a razão pura, o autor pensou no fato da formação dos homens estar ligada à questão da Arte e do gosto. O belo surge na natureza espontânea das coisas, é a liberdade na aparência, apresentada de maneira livre e autônoma. Julgar o que é belo traz à tona elementos da sensibilidade, faz dominar a natureza sem subjugar-la, despertando daí, um espírito livre e por consequência, a moralidade, como uma segunda natureza. O belo, para o filósofo alemão, apresenta-se em sua forma natural e harmônica, de modo que, não constrange nem obriga. A alma se torna bela quando o senso

moral é espontâneo e a perfeição se torna bela quando se apresenta com liberdade e a autonomia. Um objeto se tornará belo quando sua essência interna denotar naturalidade.

Por outro lado, há que se considerar que, se a beleza é capaz de despertar no indivíduo, as sensações da harmonia e da brandura, ela também pode levá-lo a “passear” pelos sentimentos do assombro e da grandiosidade, o que diz respeito à definição de um outro aspecto de belo. Em “A Educação Estética do Homem”, Schiller se refere a uma beleza enérgica, ligada à magnitude e ao ilimitado, conforme segue,

O belo ideal, embora indivisível e simples, em contextos diversos apresenta tanto uma propriedade suavizante quanto uma enérgica; na experiência existe uma beleza suavizante e outra enérgica. [...] A beleza enérgica não pode guardar o homem de certos resíduos de selvageria e dureza, assim com a beleza suavizante não o protege de um certo grau de lassidão e esmorecimento. (SCHILLER, 2002, p. 84)

O filósofo vê na obra bela, a representação dos sentimentos relacionados à brandura, ao encantamento e a um estado de relaxamento. Já as impressões geradas pela obra sublime são de exuberância, de grandeza e ligadas ao aventuroso, são a própria contradição do senso e da razão, para além dos sentidos e da natureza, consistem em nosso sentimento de impotência e de limitação na apreensão de algo. O autor considera que, tanto a obra bela quanto a sublime, conduzem o indivíduo a um estado de satisfação, de liberdade e, por consequência, levam a um estado moral.

Kant, por sua vez, esclarece com transparência essa comparação entre o belo e o sublime, conforme segue,

O sublime comove, o belo encanta, a expressão do homem dominado pelo sentimento do sublime é séria e, por vezes, fina e assombrada. O sublime apresenta, pela sua vez, diferentes caracteres. Por vezes, acompanha-o um certo terror, ou também melancolia; nalguns casos, meramente um assombro tranqüilo e noutros um sentimento de beleza sobre uma disposição geral sublime. (KANT, 1942, p. 6 – 7).

Embora o termo não englobe apenas o campo da estética, é nela que ele adquire aspectos mais representativos. O sublime toma consistência na ideia do

ilimitado, daquilo que excede as medidas estabelecidas pelos sentidos. Nesse aspecto, a hostilidade e a grandiosidade da natureza por exemplo, promovem uma sensibilização para os sentimentos da impotência humana diante do extraordinário. A impressão deixada no indivíduo, na fruição de uma obra sublime, pode estar representada pelo terror, pela desolação, pelos sentimentos desagradáveis ou também pelos agradáveis, podendo estupefazer por maravilhamento, por pasmo ou por espanto. Enquanto o belo é tranquilizador, o sublime é inquietante.

O filósofo definiu o sublime como o “absolutamente grande” (KANT, 1998, p.141, seg.81), abordando não um sentido matemático, mas a grandiosidade e a “ilimitação”, verificadas no caráter reflexivo e no entendimento. Assim como Schiller, Kant acreditava que tanto o belo quanto o sublime levam ao “comprazimento” e à reflexão e ainda, afirmou que “o belo concorda com o sublime, no fato de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente ao fato de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nenhum juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão” (KANT, 1998, seg.74). O juízo a que o autor se refere diz respeito a um julgamento particular, gerador das sensações de deleite ou seja, antes mesmo de um ajuizamento reflexivo, relacionado ao conteúdo, o julgamento estético se dará num primeiro plano, no que diz respeito ao gosto, pela forma, tanto para a obra bela quanto para a sublime. Já a compreensão do contexto vem em um segundo plano, incidindo sobre o pensamento, o que exige do receptor um trabalho com a mente.

Kant ainda estabelece que,

O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objeto sem forma, na medida em que seja representada nele uma ilimitação ou por ocasião deste e pensada além disso na sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, enquanto o sublime como apresentação de um conceito semelhante da razão (KANT, 1998, seg.75).

Ou seja, o sublime se sobrepõe ao belo na ideia de magnificência e de “ilimitação”. As sensações prazerosas estão relacionadas ao gosto pelo objeto, e nem sempre estão ligadas à forma apresentada ou a algum conhecimento *a priori* ou *a posteriori*, mas a um conhecimento empírico, relacionado à faculdade de imaginação, que é subjetiva. Enquanto a obra bela leva a um entendimento ilimitado, a obra sublime conduz à razão pura, o que o autor chama de chegar à totalidade.

Assim, com base nas discussões acerca da beleza e da sublimidade, pode-se compreender melhor a questão do Cubismo no campo da estética. Um modelo que se desvincilhou dos padrões acadêmicos, que caminhou pela esfera das sensações, pelo jogo de cores e de formas geométricas, condizia mais com a ideia de sublime. Na forma bruta entalhada, a obra cubista expôs uma outra dimensão, na qual ângulos, formas e cores se dissociavam da realidade e se associavam, numa espécie de perfeição estética, ligada à grandiosidade e às possibilidades de interpretação. No Cubismo, construiu-se um conceito de sublimidade mais próximo do estado de grandeza e de pasmo pela contemplação de algo que choca, pela graça de efeito inebriante; mas por outro lado, distante do belo divinizado. E ao se incluir *Guernica* na esfera das obras sublimes, significa repousá-la, na categoria de majestosa, pelo fato de ser ampla, na questão da interpretação, por ser grandiosa na mensagem que Picasso nela embutiu, pela riqueza de informações contidas; mas, sobretudo, pelas impressões de terror que o artista fez questão de deixar estampados e claros. A obra, um descomunal painel de 3,50 metros de altura, por 7,82 metros de largura, irradia antes de mais nada, a sensação de tristeza, e da torrente de imagens desencadadas, concomitantemente, jorram estáticos, elementos de um momento macabro, contra o qual o artista nada pôde fazer. A impotência de Picasso ficou gravada na excitação de seu pincel. Seu rancor se manifestou na tela, por meio de suas mãos, num discurso frenético e aparentemente irracional, mas rigorosamente calculado e, da síntese das ideias brota, acima de tudo, a cena violenta que o artista desejou que nunca tivesse acontecido. Da fruição de *Guernica* são gerados os sentimentos arrebatadores do assombro, do medo, da

impotência e não aqueles do encantamento e da simplicidade, como é o caso da obra bela.

Embora não seja este o caso de *Guernica*, seria ainda justo e oportuno, abrir espaço, apenas para conceituar aquilo que está desvirtuado do belo e do sublime ou seja, o que provoca os sentimentos ligados ao surreal e ao bizarro. O grotesco, Para Victor Hugo, “está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe, ao redor da religião, mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas” (HUGO, 2007, p.30–31). Ou seja, está representado pelo escárnio, pelo cômico e pelo caricatural ou ainda, pelo aberrante e pelo ridículo. O grotesco é a antinomia do sublime, é a representação patética da realidade, como o Dom Quixote, de Cervantes, como o elemento trágico de Shakespeare; é a própria realidade exposta de forma irônica e sensacionalista. Enquanto o belo se apresenta com a ideia de proporção e de harmonia e o sublime com a ideia de grandiosidade, o grotesco representa o que é feio, desengonçado e sem profundidade.

A sublimidade de *Guernica* se fundamenta sobretudo no caráter grandioso da obra e na profundidade da mensagem que Picasso deixou ali explícita. A partir dela, os sentimentos que afloram não são os de encantamento e de fragilidade, que o belo proporciona, nem os de escárnio, como se viu na definição de grotesco, mas são aqueles intensos, da magnificência e do temor. A sublimidade de *Guernica* está impressa na grandeza de seu conteúdo, nas impressões de assombro geradas, a partir de sua contemplação, seja pela sua ligação com o horror da guerra, estampado nas figuras, seja pelo fato de ser aquele, um objeto que viabiliza as inquietações, fazendo um convite aos questionamentos. Conceituar a magnificência da obra significa sobretudo, verificar a intencionalidade do artista em expor toda sua aversão, pela situação que lhe causou tanta repugnância. Se o Cubismo ousou diferir do padrão comum, Picasso chocou, de maneira intencional, ao expor apoteoticamente as sensações que ele mesmo teve com relação ao bombardeio e à guerra.

Em Arte, desfrutar essas sensações e sentir o comprazimento da experiência estética são questões também relativas ao gosto, ao sentimento de agrado ou de desagrado, que a fruição proporcionou no receptor. As impressões advindas da observação da obra bela, da sublime ou da grotesca, não estão associadas a um entendimento da composição estética, mas a um juízo reflexivo, que atua sobre forças individuais e que não está ligado à questão da imitação do mundo e das coisas. Na fruição estão envolvidas as emoções, a busca pelo que agrada aos sentidos e que proporcione a sensação de deleite. O fazer artístico está dessa forma, voltado para uma ideia de representação que vise produzir experiências estéticas intensas, seja pelo belo, seja pelo grotesco, seja pelo sublime.

E deve-se levar em conta que a obra cubista, ao se distanciar da figuração e portanto, das ideias conhecidas, caminhou por outras esferas, pelo campo das sensações. A compreensão de uma proposta estética que se tornava independente do rigor da forma, que se apartava dos elementos do mundo conhecido estava por sua vez, à mercê da sensibilidade do receptor. Assim, o prazer gerado pela contemplação seria fruto do subjetivismo do espectador. Com base em Kant, o fundador da “Teoria do Conhecimento”, a despeito do realismo ou do idealismo, o princípio do gosto depende, em primeiro plano, do sentimento de agrado ou de desagrado, é desinteressado e não tem relação com um juízo cognitivo, conforme escreveu,

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos à representação, não pelo entendimento ao objeto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez, ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. (KANT, 1998, p. 89, seg.4).

Dessa forma, quando se contempla algo que se tem como belo, há uma harmonia entre a imaginação e o entendimento, que promove e fundamenta a legitimidade universal e necessária dos juízos estéticos. Tais juízos não podem ser considerados cognitivos, porque se fundam na sensibilidade, não sobre os argumentos. A imaginação que se apodera do sujeito não está restrita a nenhum conceito definido, ao mesmo tempo, a pessoa pode imputar um deleite que lhe

salta do jogo livre de suas faculdades cognitivas, que são as mesmas em todos os homens de razão. Kant estava particularmente preocupado com a exigência que as pessoas fazem pela universalidade do juízo de beleza para explicar e sustentar o alto prestígio das artes.

Kant acreditava que “belo é o que apraz no simples julgamento. [...] Disso resulta, espontaneamente, que ele tem de comprazer sem nenhum interesse. Sublime é o que apraz, imediatamente, pela sua resistência contra o interesse dos sentidos” (KANT, 1998, p. 165, seg.115). As sensações de gosto no jogo da Arte levam à ideia da procura por algo que agrade aos sentidos o que, de certa forma, também está embutido no discurso visual do artista, seja pela apresentação das cores ou das formas. O prazer do agradável, do encantador e do harmonioso são advindos da apreciação da obra bela. O prazer que comove, que extasia ou que estupefaz, é oriundo da fruição da obra sublime. Essa tentativa de produzir no espírito as sensações de deleite e de algo que agrade os sentidos, levou o ser humano a uma propensão pelo primor em tudo o que faz, que toca ou que sente, seja a harmonia de cores, de formas, de sons e de suavidade, vê-se antes de tudo, a propensão por algo que proporcione as sensações prazerosas. A procura por um equilíbrio em todas as criações visa à mais perfeita representação do belo ou do sublime, levando tanto o criador quanto o contemplador, por meio das impressões geradas, ao empenho da prática de uma Arte verdadeira. Schiller, em suas Cartas a Augustenburg, acreditava na ideia de um espírito livre na busca desse ideal, conforme explica,

O curso dos acontecimentos deu ao gênio da época uma direção que ameaça afastá-lo mais e mais da arte do Ideal tida como idéia inalcançável, uma tarefa imposta pela razão; mas é também um modelo tal como os gregos representam um modelo (um ideal) para os artistas modernos. Esta tem de abandonar a realidade e elevar-se, com decorosa ousadia, para além da privação, pois a arte é filha da liberdade e quer ser legislada pelas leis do espírito, não pela privação da matéria. (SCHILLER, 2002, p. 21).

Para o filósofo alemão, a perfeição estética é algo que jamais poderá ser atingido, uma vez que a razão sempre irá se impor pois, a despeito do moderno

proporcionar liberdade ao artista, ainda se tem como primor, os modelos gregos clássicos. Chegar a esse ideal estético significa proporcionar ao espírito um estado de liberdade, conduzindo a mente ao ilimitado, em que a razão é quase nula. Quanto ao espírito, cabe aqui lembrar que sua definição está relacionada ao ânimo e portanto, à própria vida. A produção de uma estética que ultrapassa os domínios da imaginação, requer um espírito elevado o bastante, com uma linguagem que se estruture como fruto da mais pura sensibilidade do artista. O espírito que ousa se libertar, eleva-se e chega à fruição.

Kant também discutiu a questão do gosto e da liberdade estética da seguinte forma:

O gosto torna, por assim dizer, possível, a passagem do atrativo dos sentidos ao interesse moral habitual sem um salto demasiado violento, na medida em que representa a faculdade de imaginação também na sua liberdade enquanto determinável como conforme a fins, para o entendimento e ensina a encontrar um comprazimento livre, mesmo em objetos dos sentidos e sem atrativo destes. (KANT, 1998, p.264, seg. 260)

Para se adentrar na dimensão da estética, há que se perder o hábito de analisar o realismo cristalino da obra, deve-se exercitar a disposição do espírito, para descobrir os caminhos escondidos que conduzem à esfera do pensamento. A capacidade imaginativa deverá ir além do material, deverá se elevar ao círculo mágico e intrincado dos sentimentos mais íntimos. O prazer e o gosto pela beleza ou pela sublimidade são desprendidos da imitação, estão atrelados à fantasia do indivíduo. O Cubismo caminhou exatamente nesse sentido, permitiu ao artista libertar-se do rigor da forma acadêmica, deixou que ele abrisse espaço para a expressão transparente de seu interior e possibilitou que as imagens de seu pensamento irradiassem e se projetassem na tela. Esse desprendimento dos indícios de realidade ou dos elementos materiais, promoveu um encontro com o espírito, tanto para o artista quanto para o espectador. Ao excitar seus mais íntimos sentimentos, a pessoa mergulha na dimensão estética e extrai da espacialidade da obra, as impressões de beleza ou de sublimidade.

Ligando ainda, a questão da liberdade aos conceitos de sublime, tem-se de Schiller que

Sentimo-nos livres na beleza, porque os impulsos sensíveis harmonizam-se com a lei da razão; sentimo-nos livres no sublime, porque os impulsos sensíveis não têm [sic] nenhuma influência sobre a legislação da razão, porque o espírito age aqui como se não estivesse senão sob suas próprias leis (SCHILLER, 2002, p.156)

O autor propunha uma educação pela estética e conceituava o sublime como uma beleza enérgica capaz de proporcionar liberdade ilimitada ao indivíduo, levando-o a obedecer as leis do espírito, sem estar subordinado às condições impostas pela razão. Enquanto no belo, os sentimentos são de deleite e de encantamento, no sublime, estão presentes o êxtase e o incomensurável que, acima de tudo, transmitem a sensação de grandiosidade, de inimaginável. E se a obra bela harmoniza por produzir os sentimentos de liberdade, a obra sublime eleva pois, em sua contemplação, estão presentes os elementos que se ligam ao sensível, obrigando o pensamento a avançar, conduzindo a mente ao ilimitado. Ao penetrar nos novos campos de linguagem e de conhecimento, o Cubismo possibilitou também ao indivíduo transitar nos limites, entre a fronteira do pensamento e da Arte.

Kandinsky, artista que também rompeu laços com a estética verista, explicou que a Arte permite agir sobre a sensibilidade, produz efeitos internos na pessoa e faz um contato com a alma, conforme segue,

Generally speaking, colour is a power which directly influences the soul. Colour is the keyboard, the eyes are the hammers, the soul is the piano with many strings. The artist is the hand which plays, touching one key or another, to cause vibrations in the soul. (KANDINSKY, 1977, p.25) *

Vale discutir novamente, a ligação da Arte com a Música, mesmo que isso já tenha sido comentado no primeiro capítulo desta pesquisa visto que, agora o

* Em linhas gerais, a cor é o poder que influencia diretamente a alma. A cor é o teclado, os olhos são os martelos, a alma é o piano com muitas cordas. O artista é a mão que toca uma ou outra tecla, para causar vibrações na alma.

propósito é explicar os sentimentos gerados pela fruição. Kandinsky, fascinado, tanto pela Arte quanto pela Música, escreveu sobre as sensações que fluem das formas e das cores e que se traduzem em movimentos e em notas, como se da tela emanasse uma melodia.

Fruir é perceber a Arte por todos os sentidos, é penetrar na dimensão de uma obra fazendo um contato com o mundo interior, deixando que o espírito desperte, para os efeitos que a experiência estética produz, a despeito dos elementos da realidade nela presentes. Embora a ideia aqui, seja extrair da citação apenas aquilo que diz respeito à busca do sentimento interior, cabe ainda ressaltar que Kandinsky via o Cubismo como uma tentativa de atingir esse espírito na Arte, por não se emancipar totalmente das formas naturais.

É válido pensar entretanto, que a geometrização das figuras e os indícios de realidade, deixados em *Guernica*, foram fundamentais para se estabelecer uma relação de significados para o receptor e que também foram suficientes para que o artista se libertasse do rigor da forma clássica e que conseguisse expor seu interior. Da contemplação da obra emerge a interpretação particular de Picasso, com relação ao bombardeio e, a exposição das várias nuances de um único acontecimento, em que se projetam cenas aleatórias, mas ligadas entre si, por sentimentos comuns. Por meio das cores e das figuras, a grandeza da obra excita o espírito e penetra nos sentidos, gerando as sensações de pânico, de terror e de destruição, como se, o estrondo e os gritos, ali registrados, pudessem ainda ser ouvidos. A liberdade do artista permitiu fazer alcançar a lógica de seu pensamento ou, a razão pura.

E mesmo que Picasso não tenha conseguido modificar o pensamento das pessoas de sua época, em seu desejo de mostrar abertamente, a cena macabra que lhe deixou marcas, conseguiu deixar uma mensagem, para as gerações posteriores. O assombro de *Guernica* levanta sobretudo, aspectos relativos à ética, quando se trata das injustiças, da violência e da ambição pelo poder.

Em linhas gerais, a ética é uma “disciplina filosófica, cujo objeto são os juízos de apreciação, quando se aplicam à distinção do bem e do mal. Teórica e, geralmente, vinculada a uma busca metafísica, distingue-se da moral aplicada.” (DUROZOI, ROUSSEL, 1999, p.171). Enquanto a ética se encaixa na ideia de reflexão e de estudo, a moral se aplica à prática, às regras de conduta.

Schiller acreditava que a estética conduz o indivíduo a um estado ético e afirmou que “a Arte é filha da liberdade e quer ser legislada pelas leis do espírito, não pela privação da matéria” (SCHILLER, 2002, p.21-22). Na fruição há uma união entre o impulso sensível da pessoa, ligado à sua necessidade, e o formal, ligado à sua dignidade. Chegar a um estado estético significa levar a efeito a união entre esses dois estados, proporcionando liberdade ao espírito, tornando possível harmonizar no sujeito, seu lado sensível e seu lado moral, não permitindo que um impulso prevaleça sobre o outro. Schiller coloca a cultura, como norteadora da constituição política, pois, melhorar esteticamente o homem, significa torná-lo também ético, melhorando a sociedade.

O filósofo explica a questão da educação pela estética da seguinte maneira,

O gosto promove, não apenas nossa felicidade, como também nos civiliza e cultiva. O homem não pode fruir inteiramente sozinho, e sim tem também de estar deliberado a comunicar sua satisfação. Nem todos são, porém, capazes para a comunicação e convenientes quando se trata disso. (SCHILLER, 2004, P.34)

A estética é, antes de mais nada, uma forma do ser humano comunicar as alegrias, as aflições e as impressões que seu tempo deixou estampadas, em seu espírito. As sensações prazerosas, geradas pelo gosto e pela fruição, estimulam os sentimentos agradáveis na pessoa, abrandando seu lado rude. É nesse ponto que o indivíduo, satisfeito, é tocado por seu lado moral que emerge, agindo em sua formação e portanto, em sua educação. Entretanto, comunicar sentimentos e fruir nem sempre são tarefas fáceis de se levar a efeito, mesmo porque, nem o artista consegue mapear seus sentimentos e chegar à razão

pura, nem seu espectador consegue absorver da obra a complexidade de sua linguagem.

Ao artista, cabe buscar na sua criação, a mais perfeita representação estética, que seja capaz de revelar seus pensamentos íntimos de forma clara, ao mesmo tempo que possa promover no indivíduo, as sensações prazerosas da contemplação. Essa busca, que sempre caminhou lado a lado com o ser humano, ávido por representar os valores e os pensamentos de sua época foi, aos poucos, delineando as feições culturais e a formação do homem, em sua busca por ideais estéticos. Schiller exemplifica:

Daí vemos o gosto rude a avançar primeiro ao que é novo e surpreendente, multicolor, aventureiro e bizarro, intenso e selvagem, e a fugir mais que tudo da simplicidade e do repouso. Cria figuras grotescas, aprecia as passagens bruscas, as formas opulentas, os contrastes gigantes, as luzes ofuscantes, o canto patético. Neste período só é belo para ele o que o excita, o que lhe dá matéria – o que excita com vistas à resistência espontânea, o que dá matéria a uma criação possível, pois não fosse assim não pareceria belo nem mesmo a ele. Com a forma de seus juízos ocorreu, portanto, uma notável modificação; ele não procura os objetos para que o afetem, mas para que lhe deem sobre o que agir; não aprazem por satisfazer uma carência, mas porque respondem a uma lei que, embora ainda em sussurro, fala já em seu coração. (SCHILLER, 2002, p.138)

Para o pensador, os sentimentos gerados pela estética são produtores das sensações agradáveis, conduzem à razão e à liberdade, numa ideia de belo desvinculada da representação detalhista da realidade, mas ligada ao contentamento que gera no indivíduo, quando ele se sente diante de sua criação. Para o artista é excitante sua produção, não lhe importando que as figuras apresentem traços grotescos e rústicos, distantes ainda, dos modelos que tomou como base, no mundo que o cerca. Nesse aspecto, não se percebe apenas a interpretação subjetiva da realidade, mas também, uma tentativa de criar, de reproduzir, de entalhar e acima de tudo, de construir algo, com o objetivo, mesmo que inicialmente seja implícito, de se chegar a um modelo de perfeição. Governado por essa busca por aprimorar, o ser humano manifesta o conteúdo de seu pensamento, no campo da estética, ao mesmo tempo em que cultiva seu espírito e doutrina seu lado moral.

Kant, em sua “Crítica da Faculdade do Juízo”, afirmou que “o ser humano somente como ser moral pode ser um fim terminal da criação, no caso de ajuizarmos unicamente esta questão e tomarmos a iniciativa de a provarmos” (KANT, 1998, p.374, seg.412). Isso ressalta sua preocupação com a questão da moral, de acordo com os princípios do próprio Iluminismo que, como afirmou o filósofo alemão, está relacionada à prática e à vontade da pessoa, e não a uma ação, ligada aos preceitos de lei ou aos costumes. Os princípios de uma vida ética são encontrados na vontade pura. E para o filósofo, a questão da beleza não era diferente, ela se relaciona com o bom, com os princípios éticos e com a despreocupação de um modelo ligado à perfeição de formas porém, voltado para um caráter subjetivo, com um ajuizamento de gosto particularizado a cada indivíduo e, acima de tudo, conceituado pela razão pura.

Nisso tudo vê-se que, fruir significa extrair da obra as sensações que ela produz nos sentidos, independentemente de seu significado ou de sua ligação com o mundo conhecido. Encontrar a beleza ou a sublimidade na estética, é uma questão individual, está de acordo com os sentimentos pessoais descortinados na contemplação, e representa a possibilidade de se revelar as impressões de harmonia, de grandiosidade ou de profundidade. A obra deve ser sentida, antes de mais nada, a partir de seu próprio caráter, de sua transparência, ao comunicar seus traços e deve, acima de tudo, apresentar naturalidade, no que diz respeito aos elementos nela contidos. A beleza na Arte é, antes de tudo, uma fusão entre o belo, o bom e o verdadeiro, a despeito da linguagem que o artista utilizou. Ao permitir que seu espírito penetre na dimensão estética, o homem caminha livremente na direção de sua vontade, sem as imposições da realidade. Ao descontrair seu estado selvagem, o indivíduo se aproxima de seu lado mais brando, suaviza seu ser, permite que o estado ético o domine e o doutrine.

Um importante aspecto do Cubismo foi exatamente o fato do artista não se importar com a representação do mundo real e permitir que seu interior falasse com mais intensidade, expressando-se com as formas e com as cores

que pudessem traduzir a voz de seu pensamento de maneira mais precisa. *Guernica* resultou dessa explosão de sentimentos que Picasso buscou em seu íntimo, fragmentada em cenas instantâneas, aleatórias e soltas. Isso ainda se aliou ao caráter ético e moral da obra, que seguiu para as futuras gerações, como um estandarte contra a violência e pela paz. Todo o esforço do artista foi no sentido de chocar o receptor, provocando nele os mesmos sentimentos de assombro e de terror conhecidos pelos inocentes que vivenciaram e que morreram no bombardeio sofrido pela cidade espanhola.

E se o significado de *Guernica*, faz levantar questões acerca da ética, é através de sua estética, que emergem as impressões de inquietação, permitindo que o receptor faça um passeio, por seus próprios sentimentos, deixando-os aflorarem, ao mesmo tempo em que abre campo para trazer à tona seus valores e seu estado ético.

Entretanto, essa visão trazida pelas inovações cubistas, foram pouco compreendidas pelo público, que ainda estava habituado a buscar, na estética, os códigos do mundo real e que via as formas geométricas e estilizadas, como deformadas e grotescas. O espanto causado por um estilo novo, que passava pelo campo das sensações, pode ser explicado de acordo com Canclini, quando cita as obras de Henry Moore (Fig.19), posteriores ao Cubismo:

O público não compartilhou dos elogios da propaganda e da crítica sobre o que os historiadores da arte consideram de maior valor na produção de Moore: suas esculturas. 'Elas se repetem muito', 'deve ter ficado entediado fazendo todas essas obras porque todas se parecem', escutamos mais de uma vez. 'As deformações chegam a ser grotescas', 'não entendo a arte moderna', 'é muito abstrato', foram as conclusões mais freqüentes (CANCLINI, 2000, p.147).

Importante escultor britânico, Henry Spencer Moore (1898–1986) trabalhou com a arte abstrata e ficou conhecido por suas esculturas monumentais em bronze, que sugerem contornos naturais, sem ser figurativas (GOMBRICH, 1988, p.467).



Fig. 19 – MOORE, Henry Spencer. **Reclining Figure**. Cambridge: Fitzwilliam Museum, 1951.

As incursões abstratas, sobre a figuração, desenvolvida por Moore e sua capacidade de análise da natureza, geraram uma obra que passa tanto pelo Surrealismo⁶ quanto pelo Construtivismo⁷. A compreensão da linguagem do artista, por parte dos conhecedores, transformou-se em elogios. Entretanto, pela falta de vínculo com a realidade, que as obras propunham, transpareceram ao grande público, como figuras de aspecto desagradável. Isso porque, para se penetrar no campo de significação de sua obra abstrata, fazia-se necessário ultrapassar o perceptível e caminhar para além do raciocínio lógico. Tal comparação reforça a ideia de que, na busca de novas linguagens e de novas formas de expressão, o artista caminha numa direção, oposta aos estilos que até então, impõem-se, chocando e causando espanto no receptor.

⁶ O Surrealismo foi um movimento literário e artístico do século XX que sucedeu o Dadaísmo. No Dadaísmo, predominava o fantástico e o extravagante e se defendia a concretização de idéias espontâneas, sem um processo criativo mais cuidadoso. No Surrealismo, valorizavam-se as idéias de Freud, sobre o inconsciente, trabalhando com o automatismo psíquico e o emprego irracional das imagens, numa mescla de imaginação e de realidade. Nesse movimento, destacaram-se Salvador Dali, René Magritte e Joan Miró (BAYER, 1993, p.392-393).

⁷ O Construtivismo, na Arte, foi um movimento estético instaurado na Rússia de 1914, que reagia contra os excessos do Cubismo e do Expressionismo. Os construtivistas retornaram ao cilindro, à esfera e ao cone cézannianos, restringindo-se ao uso das cores primárias. Foram os primeiros a trazerem para a arte moderna, a paixão pela máquina e pelo produto oriundo da técnica. Destacaram-se Wassily Kandinsky e Piet Mondrian (DEMPSEY, 2003, p.106-109).

Mas, ao mesmo tempo, contrariar o convencional, é buscar um novo modo de ver o mundo e as coisas e de comunicar novas ideias. A liberdade de expressão e de interpretação da natureza, uma nova intervenção para a forma e o destaque para o significado artístico, foram os valores impostos pelo novo, proposto pelos cubistas, o que possibilitava ao receptor, explorar um modo diferente de fruição. Para se penetrar nesse modelo que tentava se impor, seria necessário exercitar o olhar para novos raciocínios estéticos e visuais, buscando um repertório de códigos voltados para o irreal, para o intelecto e para as impressões.

O papel da Arte cubista não era portanto, descartar valores clássicos, mas consistia em valorizar a ideia expondo, de forma mais precisa, a linguagem do espírito criativo do artista, em sua maneira de interpretar as coisas. Consistia em levar o receptor, através das sensações, a refletir acerca de sua própria maneira de compreender o mundo, oferecer novas perspectivas e lhe ampliar o horizonte visual.

Esse profundo desejo humano de transmitir suas emoções, suas ideias e seus anseios, foram determinantes na edificação de todo o repertório cultural. Para Schiller, “o artista é decerto, o filho de sua época, mas ai dele se for também seu discípulo ou até seu favorito” (SCHILLER, 2002, p.22). O gênio criador deu autonomia à estética, permitiu reger os caminhos por onde trilham as manifestações artísticas, que foram aos poucos, inserindo-se na História da humanidade. E ao mesmo tempo em que promoveu um encontro com seu interior, o ser humano expressou o que mais o impressionou em sua época, segundo sua visão e com a linguagem de seu interior. Em sua capacidade de provocar sensações, o talento artístico foi capaz de promover no receptor, as sensações de espanto e de choque. Ao mesmo tempo, foi capaz de mostrar que o novo edifica a cultura, ao trabalhar com o intelecto e com a reflexão; excita o estado ético, ao trazer à tona a linguagem silenciosa do espírito; e, como consequência transforma e melhora o indivíduo e a sociedade.

Considerações finais

Se as manifestações estéticas demonstram a ansiedade do ser humano em expressar seu maravilhamento e suas reflexões pelo mundo que o cerca, não se pode deixar de enfatizar que, acima de tudo, ele também busca algo que lhe agrade os sentidos. Nessa busca, a estética se moldou paulatinamente, adquirindo diferentes feições desde a antiguidade. O padrão grego, cujo princípio era a cópia da realidade, foi o modelo que perdurou durante séculos, construindo sólidas bases. A grande mudança trazida pelo Cubismo foi a abertura de espaço para uma interpretação diferente das coisas, voltada para as sensações, para a reflexão e para o campo do pensamento. E, uma vez que o elo com o academicismo se quebrava, criava-se ao mesmo tempo, uma espécie de lacuna entre o artista e o espectador. A falta de compreensão das obras que, de certa forma, deformavam a realidade, gerou a falta de aceitação do Cubismo.

A despreocupação do artista em copiar os modelos do mundo real, está exposta nas figuras geometrizadas e estilizadas de *Guernica*, obra que fez emergir, de forma apoteótica, a profundidade e a grandiosidade do pensamento de Picasso, numa mensagem pela paz. Estudar a obra permitiu permear a estética cubista em seu jogo de metáforas e de metonímias, em que o artista não diz, ele sugere, aguça o pensamento do e convida a refletir sobre as imagens que se apresentam. A escolha de *Guernica* não atribuiu menos mérito à genialidade de outros artistas, nem de outras obras do período em questão, mas trouxe à tona, a partir de toda a simbologia que Picasso deixou evidente, um manifesto contra a guerra e o ícone de um pedido de paz para o mundo.

Ao ouvir seu próprio interior, Picasso ousou, causou espanto e se enveredou por novos caminhos, em que poderia se libertar da forma clássica, o espírito, também livre, iria expor sua face de maneira mais precisa. A audácia e o atrevimento do artista, levaram a estética a tomar novos rumos, a avançar em informação, em conhecimento e em entendimento, abrangendo o campo da

filosofia. A Arte, que deixava portanto, de ser pertinente à estética, atingiu um plano metalinguístico ou interdisciplinar. *Guernica* está impregnada de História, quando se fala do acontecimento que abalou a Espanha; está carregada da questão da ética, quando se expõe o problema da guerra em si e da construção de valores; possui um fundo filosófico, quando se discute a questão da beleza. E, num sentido geral, a desordem da cena comunica o caos presenciado pelas pessoas que ali estiveram, no momento do bombardeio.

O Cubismo abriu campo para uma tradução de códigos, com base na linguagem do pensamento e do espírito, aproximou a pintura da música, no jogo de cores e de formas, provocando e fazendo aflorar no indivíduo, sentimentos, emoções e impressões. Essa característica levou o artista a caminhar em direção oposta aos modelos imitativos. Por sua vez, a geometrização, a cubificação e a deformação de imagens do mundo real, proporcionou uma revisão nos conceitos de beleza que, no Cubismo, estavam mais condizentes com a ideia de sublimidade. E não há dúvida que a fruição da obra bela ou da sublime passam pela questão do gosto, que a cada um tem um sentido particularizado ou seja, antes mesmo de se compreender da linguagem ali apresentada, há um despertar de prazer e de agrado pela forma. Em outras palavras, isso quer dizer que a rejeição inicial ao Cubismo, não era portanto, pela apresentação das formas.

O Cubismo permitiu que a Arte inovasse em códigos e em experiências estéticas, possibilitando um novo olhar sobre a fruição. É claro que a Arte não se destina a todos e que a compreensão do objeto artístico nunca chegará à totalidade, mas o estudo de uma estética inovadora como a cubista, pode despertar uma nova forma de ver o objeto artístico. A fruição dependerá de um olhar com os olhos da alma, que ecoe pelos seus sentidos, despertando para o encantamento. A contemplação é silenciosa, não tem as imposições da realidade, permite uma fusão entre o intelecto e o espírito, traduz-se em melodia e sua prática, harmoniza no sujeito, seu estado selvagem, ecoa em seu caráter e o edifica, ao mesmo tempo que o educa.

GLOSSÁRIO

Abstração

O termo abstração “trata de obras (pinturas, esculturas) nas quais se faz abstração do real habitualmente percebido” (DUROZOI, ROUSSEL, 1999, p.12). Isto é, quando o trabalho artístico se distancia das bases materiais conhecidas e lógicas e, portanto, aproxima-se do campo das ideias. Nesse caso, a preocupação do artista está em representar o interior de seu pensamento, sem a preocupação com a imitação da natureza e das coisas.

Catarse

O termo “catarse” foi introduzido por Aristóteles e significa purificação, purgação por meio da vivência de uma tragédia ou situação, o que leva a pessoa a trazer à tona sentimentos de determinada experiência de modo que aprende a se distanciar desses estados, proporcionando alívio (DUROZOI, ROUSSEL, 1999, p. 73-74) .

Construtivismo

O Construtivismo, na Arte, foi um movimento estético instaurado na Rússia, em 1914, que reagia contra os excessos do Cubismo e do Expressionismo. Os construtivistas retornaram ao cilindro, à esfera e ao cone cézannianos, restringindo-se ao uso das cores primárias. Foram os primeiros a trazerem, para a arte moderna, a paixão pela máquina e pelo produto oriundo da técnica. Destacaram-se Wassili Kandinsky e Piet Mondrian (DEMPSEY, 2003, p.106-109).

Empirismo

Doutrina, segundo a qual, a única fonte de conhecimento humano, cientificamente válido, é a experiência sensível. Adquiriu sua força máxima durante os séculos XVII e XVIII, especialmente na Inglaterra; seus representantes mais destacados foram Locke e Hume. Teve grande influência,

sobretudo no positivismo e no desenvolvimento das Ciências Naturais e da Medicina. Kant definiu o termo como a faculdade da imaginação e do entendimento, não estando, necessariamente, ligado a um conhecimento *a priori* ou *a posteriori*, mas a um julgamento subjetivo (DUROZOI, ROUSSEL, 1999, p.149).

Hipotaxe

Linguisticamente, é um produto sintético que explicita ideias subordinadas entre si. Um conjunto de dependência de elementos frasais, como sujeito e predicado (NEVES, 2006, p.232).

Iluminismo

O Iluminismo foi um movimento intelectual europeu que se constituiu de forma plena, no século XVIII, com os enciclopedistas franceses Voltaire, Diderot, Helvétius, Rousseau e outros. Na Inglaterra, é Locke o seu representante mais expressivo. Na Alemanha, Kant.

O Iluminismo nasceu e se desenvolveu, a partir da valorização da luz natural ou razão. A razão iluminista prometeu conhecimento da natureza através da ciência, aperfeiçoamento moral e emancipação política. A consciência de uma época se reconhece na metáfora da luz. Iluminismo e Esclarecimento remetem a um mundo inteiramente iluminado, isto é, visível. Nada deve permanecer velado ou coberto. O conhecimento da natureza se emancipa do mito e, o conhecimento da sociedade deve, também, fundar-se na razão. A razão esclarecida é uma razão emancipada (MATOS, 1995, p. 33).

Como seres dotados de razão, devemos nos valer de nosso próprio entendimento, sem a tutela de outro. A razão esclarecida é a razão em estado de maioridade. O lema do Iluminismo kantiano é ousar saber.

Metafísica

Parte da filosofia, que busca os princípios e as causas fundamentais de tudo. Para Kant (1998, p.409, seg.469), o conceito de natureza metafísico é o “que não pressupõe qualquer experiência determinada”, sendo, portanto, *a priori*. A Metafísica tem como ramo central a ontologia e estuda a essência dos seres e as relações das coisas entre si, relacionando-se com o espiritual. É a ciência ou o conjunto das ciências que estudam a natureza da existência, da verdade e do saber, tem sentido transcendental, opondo-se ao empírico e, portanto, também, ao cálculo e à geometria.

Metáfora

Figura de linguagem, em que um termo substitui o outro, em vista de uma relação de semelhança entre os elementos, que esse termo designa. Essa semelhança é resultado da imaginação e da subjetividade de quem a criou. Exemplo: Esta criança é um touro. Isto significa que a criança é forte. (GUIMARÃES, LESSA, 1988, p.9)

Metonímia

Figura de linguagem, que consiste na substituição de um termo por outro, cuja relação de significado não depende do indivíduo, mas de uma relação objetiva que esses elementos têm na realidade. Daí, a relação de contiguidade entre estes termos. Exemplo: “Nas portas dos banheiros, há desenhos de leque, bolsa ou sombrinha, que designam o banheiro feminino e, de chapéu, bengala ou charuto, que indicam o masculino.” (GUIMARÃES, LESSA, 1988, p.21)

Mímesis, mimésis ou mimese

Princípio teórico básico da criação artística, que define a imitação da natureza, em um sentido representativo e não como mera cópia (PLATÃO, 2004, p.87).

Ontologia

É uma “ciência das essências e não das existências [...]” (MORA, 2001, p.2146). Parte da filosofia que investiga a natureza do ser, em geral, e suas propriedades transcendentais ou metafísicas.

Paranomásia

É a figura de som que consiste no emprego de palavras semelhantes, no som, porém com significações diversas. (GUIMARÃES, LESSA, 1988, p.61)

Parataxe

Construção sintática feita de frases justapostas, sem a conjunção coordenativa (NEVES, 2006, p.232).

Pragmatismo

As ideias pragmatistas propuseram uma filosofia voltada para o “verdadeiro que consiste simplesmente no que é vantajoso para nosso pensamento” (DUROZOI, ROUSSEL, 1999, p.376). O pragmatismo foi uma doutrina filosófica fundada por Peirce e, popularizada por William James, que considerava as coisas sob um ponto de vista prático, abordando um conceito de utilidade, de que tudo estava assentado no campo lógico, tomando como verdade, o que é útil naquele momento e, o que serve como solução imediata para os problemas.

Puro

O que não é mesclado com coisas de outra natureza ou, mais exatamente, conforme a própria definição, Platão falava de um prazer puro, isto é, não mesclado de dor. Kant falava de um puro, no qual não está mesclada nenhuma experiência ou sensação e que, por isso, é possível completamente *a priori* (ABAGNANO, 1962, p.780).

Surrealismo

O Surrealismo foi um movimento literário e artístico do século XX que sucedeu o Dadaísmo. No Dadaísmo, predominava o fantástico e o extravagante e se defendia a concretização de idéias espontâneas, sem um processo criativo mais cuidadoso. No Surrealismo, valorizavam-se as ideias de Freud sobre o inconsciente, trabalhava-se com o automatismo psíquico e o emprego irracional das imagens, numa mescla de imaginação e de realidade. Nesse movimento, destacaram-se Salvador Dali, René Magritte e Joan Miró (BAYER, 1993, p.392-393).

Transcendental

Opõe-se ao empírico, é independente de qualquer experiência, *a priori* (DUROZOI, ROUSSEL, 1999, p.474).

Trompe l'oeil

A expressão é originária do francês e significa enganar (tromper) o olho (l'oeil). É usada para designar um recurso técnico-artístico, empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o próprio sentido. A imagem, produzida com tal efeito, cria, no observador, a impressão de que ele está realmente diante de algo real, tridimensional e não de uma figura bidimensional. O objetivo do procedimento é, portanto, alterar a percepção de quem vê a obra. O termo “engana-olho”, em Arte, refere-se a uma estética destinada a enganar a atenção do espectador, ao fazê-lo aceitar uma ilusão, como realidade. “A mão toca uma superfície plana e o olho, seduzido, vê um relevo” (MILMAN, 2009).

Referências

- ABAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- ANDRADE, Oswald de. **Poesias Reunidas**. 5ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- APOLLINAIRE, Guillaume; READ, Peter. **The Cubist Painters**. California: University of California Press, 2004.
- APOLLINAIRE, Guillaume; GREET, Anne Hyde; LOCKERBIE, S.I.. **Calligrammes: Poems of Peace and War**. Califórnia: University of California Press, 2004.
- Arte Africana. **www.barbiermueller.ch**. Suíça, Genebra: Museu Barbier-Mueller, Arte da África e da Oceania, acessado em julho de 2010.
- Arte Egípcia. **www.globalegyptianmuseum.org** . Cairo: Museu do Cairo, Arte Egípcia, acessado em julho de 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. Tradução de José Saramago.
- BILAC, Olavo. **Antologia Poética**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BRAQUE, Georges. **www.centreponpidou.fr**. Paris: Museu Pompidou, Arte Moderna, acessado em julho de 2010.
- BURAUD, M. . **Formes et Significations**. França: www.feyder.fr.
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura, Aulas de Yvan Bystrina**. PUC – SP, CISC (Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e

da Mídia). São Paulo: PRE-PRINT. Tradução Norval Baitello Júnior e Sônia B.Castino, 1995.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 2^a. ed. Tradução: Nilson Moulin.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu – Vida e obra**. 2^a. edição. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. 3^a. edição. São Paulo: Edusp, 2000.

CAUQUELIN , Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, Pedro; DELION, Luciano. **A juventude do Centro**. Edição 1. São Paulo: Editora Conex, 2004.

CÉZANNE, Paulo. **www.nationalgallery.org.uk**. Londres: The National Gallery – Galeria Nacional, acessado em julho de 2010.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: Guia enciclopédico da Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. 3^a. Edição. Campinas: Papyrus, 1999.

EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. 3^a. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

EL GRECO. **www.moma.org** . Nova York: Museum of Modern Art, MoMA – Museu de Arte Moderna, acessado em julho de 2010.

FREIRE, Tereza. **Dos escombros de Pagu: Um recorte biográfico de Patrícia Galvão**. São Paulo, Editora SENAC, 2008.

GASSET, José Ortega y. **A desumanização da arte**. 5ª. edição. São Paulo: Ed.Cortez, 2005.

GOLDING, John. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

GOMBRICH, E.H. . **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado**. São Paulo: Edusp, 1994.

GOGH, Van. **www.musee-orsay.fr**. Paris: Museu d'Orsay.

GOYA, Francisco de. **www.museodelprado.es**. Madrid: Museu Nacional do Prado. Cessado em Dezembro de 2009.

GOYA, Francisco de. **Grandes Mestres da Pintura**. São Paulo: Editorial Sol, 2007. Tradução Martin Ernesto Russo do original *Grandes Maestros de La pintura*.

CÉZANNE, Paul. **Grandes Mestres da Pintura**. São Paulo: Editorial Sol, 2007. Tradução Martin Ernesto Russo do original *Grandes Maestros de La pintura*.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. **Figuras de Linguagem**. São Paulo: Atual Editora, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **A origem de Obra de Arte**. Edições 70, Lisboa, 2008.

HELENA, Lúcia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. 2ª. edição. São Paulo: Ed.Ática, 1989.

HORA, Daniel. **Picasso: Infantil, sublime, irracional e apoteótico**. Revista Bien'art, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, no.21, p.8 – 17, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Julho, 2006.

HUGHES, Robert. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. São Paulo: Ed.Perspectiva, 2007.

JACKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2008.

KANDINSKY, Wassily. **Concerning the Spiritual in Art**. Nova York: *Dover Publications Inc.* 1977. Tradução nossa.

KANT, Immanuel. **O Belo e o Sublime**. Pôrto: Livraria Educação Nacional Ltda., 1942.

_____, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda S.A., 1998.

_____, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. 2^a. edição. São Paulo: Ed. Abril, 1983.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **A Estética antes da Estética**. Canoas: Editora da ULBRA, 2003.

LISPECTOR, Clarisse. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2008.

LOTMAN, Iúri; USPENSKII, Borís; IVANOV, V. . **Ensaio de Semiótica Soviética**, Lisboa: Horizonte Universitário, 1981.

MARTINO, Luiz C; BERGER, Charles R.; CRAIG, Robert T. **Teorias da Comunicação, muitas ou poucas?** Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

MASON, Antony. **Uma introdução à vida e obra de Pablo Picasso**. São Paulo: Editora Callis, 1997.

MATOS, Olgária C.F. . **A Escola de Frankfurt, Luzes e Sombras do Iluminismo**. São Paulo: Editora Moderna, 1995.

MC.CORKLE, James. ***Conversant Essays: Contemporary Poets on Poetry***. Detroit: *Wayne State University*, 1990.

MILMAN, Miriam. www.museedutrompeloil.com/trompeloil. França: Museu do *Trompe L'oeil*. Acessado em Dezembro de 2009, tradução nossa.

MONET, Claude. www.nga.gov . Washington: National Gallery of Art - Galeria de Arte Nacional, acessado em julho de 2010.

MOORE, Henry Spencer. www.fitzmuseum.cam.ac.uk. Inglaterra: Museu Fitzwilliam.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia, Vol. 3**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Texto e Gramática**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **O que é Línguística**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Ed.Cultrix, 1972.

PICASSO, Pablo Ruiz. www.museupicasso.bcn.es. Barcelona: Museu Picasso, acessado em julho de 2010.

_____, Pablo Ruiz. www.moma.org . Nova York: Museum of Modern Art, MoMA – Museu de Arte Moderna, acessado em julho de 2010.

_____, Pablo Ruiz. www.museoreinasofia.es. Madrid: Museu Reina Sofia, acessado em fevereiro de 2009.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. 2^a. edição. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

PLATÃO, **Crátilo**. 2^a. edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1994, Tradução de Pe. Dias Palmeira.

_____. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

REÑORES, Albor Vives. **O imaginário grupal: mitos, violência e saber no Teatro de Criação**. São Paulo: Editora Ágora, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. São Paulo: Ed.Illuminuras, 2001.

SHAPIRO, Meyer. **A Unidade da Arte de Picasso**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Tradução: Ana Luiz Dantas Borges.

SCHILLER, Friedrich Von. **Poesia Ingênua e Sentimental**. São Paulo: Ed.Illuminuras, 1991.

_____, Friedrich Von. **A Educação Estética do homem**. 4^a. edição. S.Paulo: Ed. Illuminuras, 2002.

_____, Friedrich Von. **Fragmentos das Preleções sobre a Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHÜLER, Arnaldo. **Dicionário Enciclopédico de Teologia**. Canoas: Ed.Ulbra, 2002.

SCHWARTZ, Paul Waldo. **The Cubists**. Londres: Ed.Thames and Hudson Ltd., 1971.

SPENCE, David. **Picasso quebrando as regras**. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1997.

VELÁZQUEZ, Diego. **www.museodelprado.es**. Madrid: Museu Nacional do Prado, acessado em julho de 2010.

WINKLER, Irwin. **À Primeira Vista (*At First Sight*)**. Estados Unidos, MGM, 1999, 129 minutos.