

Poesia, fatos históricos e suas imbricações em Carlos Drummond de Andrade e Pablo Picasso: Cota Zero e Guernica

Raimundo Lopes Matos

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Departamento de Ciências Humanas e Letras
Brasil

Resumen

Es un acercamiento a los acontecimientos sociales, económicos y políticos a la luz de las artes literarias y pictóricas en 30 años del siglo XX. Los objetivos son: primero, para presentar las preocupaciones con las palabras poéticas y las artes bellas artes - Carlos Drummond de Andrade y Pablo Picasso, respectivamente, y en segundo lugar, poner en relieve las verdades subjetivas que rechazan y condenan las prácticas crueles de los poderosos.

Palabras clave: poética, poesía, poema, política, economía

Abstract

This is an approach of social, political and economic events in society in the light of literary and pictorial arts, from the 30s of the twentieth century. It presents concerns and complaints coming from artists of the poetic word and image Carlos Drummond de Andrade and Pablo Ruiz Picasso. The research aims to focus on the subjective truths that show defiance, denounce and disapprove practices and procedures of those who are in power.

Keywords: poetics, poetry, poem, politics, economics

INTRODUÇÃO

Este texto é uma abordagem de acontecimentos políticos, econômicos e sociais, à luz das artes literária e pictórica. A abordagem se processa no âmbito do discurso modernista. Quanto ao recorte temporal, a investigação se dá na década de 30, do século XX. Esse período é conhecido na

historiografia brasileira, em termos literários e políticos como Fase Ideológica do Modernismo e como Era Vargas – de 1930 a 1945. Como se trata de uma leitura sincrônica entre o poema Cota Zero de Carlos Drummond de Andrade, a ser tratado neste texto somente de Drummond e do quadro Guernica de Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los

Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso o identificado aqui apenas como Picasso, ressaltam-se os anos 1936 a 1938, período da Guerra Civil espanhola, no qual se deu o bombardeio da cidade basca de Guernica em 1937, para ser exato.

O trabalho se apresenta como relevante por apresentar inquietações e denúncias oriundas de artistas da palavra poética e da imagem poética na tela, como neste caso, Drummond e Picasso. Por isso, nesta pesquisa, usam-se os termos poéticos literários e poéticos pictórica, ambos com as suas peculiaridades têm foco semelhante, qual seja a realidade circundante.

A investigação tem como objetivo focalizar as verdades subjetivas e/ou estéticas que apresentam inconformismos, denunciando e reprovando práticas, horrores e atrocidades. Enfim, rejeitam e repudiam procedimentos nocivos ao ser humano de quaisquer que sejam as suas origens, motivações e/ou pessoas que se encontrem no poder.

O trabalho utiliza como seu embasamento teórico a Semiótica peirceana no tocante às Categorias do Pensamento e da Natureza – primeiridade, secundidade, terceiridade; signos ícones, índices e símbolos, bem como, da Filosofia da arte: quer literária, quer pictórica.

Quanto à metodologia, parte-se de duas leituras prospectivas, abduativas e indutivas e dedutivas simultaneamente: uma, do poema Cota Zero, no qual o poeta itabirano faz uma crítica ao domínio da tecnologia no espaço industrializante de São Paulo; outra, da tela Guernica, onde o pintor

malaguenho mostra e reprovando os horrores da Guerra Civil espanhola no que tange ao bombardeio da cidade de igual nome.

Ambas as leituras pretendem mostrar como o histórico e o poético coexistem não isoladamente e distanciados, mas inter-relacionados, imbricados e inter-imbricados. Por se tratar de uma visão semiótica, o texto é tratado como um todo em processo permanente de semiose; por se tratar, porém, de uma visão semiótica, o texto é mostrado como um todo coeso sem a trivial linearidade didática.

Um olhar semiótico

Sendo a semiótica relativamente nova e aplicada direta e indiretamente às leituras literária e pictórica ora em ação, julga-se necessário conceituá-la e se falar-se um pouco a respeito dessa ciência, muito ouvida, e pouco conhecida. Salvo melhor juízo, é imperioso fazê-lo.

Quanto à semiótica “ciência de toda e qualquer linguagem”¹, será abordada aqui, *en passant* as Categorias Universais do Pensamento e da Natureza nos termos peirceanos: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Primeiridade – Nas palavras de Décio Pignatari, “é o modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa”². Para Lúcia Santaella, é “uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir”³. É

1 Lúcia Santaella (1979). *O que é Semiótica*, p. 10.

2 Décio Pignatari (1987). *Semiótica e Literatura*, p. 23.

3 Lúcia Santaella (1979). *O que é Semiótica*, p. 57.

o estado de enlevo sentimental. É a emoção no seu momento primordial do despertar poético. É o momento do caos da gênese do processo criativo; por isso é indivisível, inocente, frágil e não pode ser analisado.

Quanto à divisão tricotômica do signo na primeiridade, se em relação a si mesmo chama-se *qualissigno* – mera qualidade; em relação ao objeto chama-se *ícone* – a metáfora, um quase signo; e em relação ao interpretante, chama-se *rema* – signo de possibilidade⁴. Não há que confundir interpretante com intérprete. Este é o leitor, aquele é a capacidade que o signo traz dentro de si possibilitando ao intérprete, dependendo do seu repertório, relacionar o signo com o seu objeto.

Secundidade – esta categoria pode ser entendida como o “modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo,



4 José Coelho Netto (1989). *Semiótica, informação e comunicação*, p. 62.

mas sem levar em consideração qualquer terceiro”⁵. Aqui está o choque, a luta, o conflito, a guerra nossa de cada dia. É o contato com o mundo exterior; a busca da disciplina e ordenamento do caos; a hora do concreto, do real, do tangível, do factível; é o vivenciar cotidiano de experiências fáticas do processo.

Aqui, o signo em relação a si mesmo, ao objeto e ao interpretante é chamado, respectivamente *sinsigno*, *índice* e *símbolo*⁶.

Terceiridade – nesta mesma linha teórica, é “o modo de ser daquilo que é tal como é ao se estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro”⁷. Ao tratar dessa categoria, Santaella diz que “esta aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual”⁸.

Em termos sígnicos, tratam-se do ícone, do índice e do símbolo⁹.

Aqui, na terceiridade a divisão e relação tricotômicas mostradas nas categorias anteriores (primeiridade e secundidade), o signo, respectivamente, será *legissigno*, símbolo e argumento¹⁰.

Drummond

Mesmo não se coadunando com o determinismo de Hippolyte Adolphe Taine¹¹,

5 Décio Pignatari (1987). *Semiótica e Literatura*, p. 23.

6 José Coelho Netto (1989). *Semiótica, informação e comunicação*, p. 62.

7 Décio Pignatari (1987). *Semiótica e Literatura*, p. 23.

8 Lúcia Santaella (1979). *O que é Semiótica*, p. 67.

9 José Coelho Netto (1989). *Semiótica, informação e comunicação*, p. 62.

10 Ídem.

11 [HTTP://rosabe.sites.uol.com.br/realis.htm](http://rosabe.sites.uol.com.br/realis.htm) - acessado em 22/06/2011.

não se pode negar que, em aspectos vários, a pessoa é, de fato, um pouco de sua etnia, do seu espaço e do seu tempo. Assim, traz e demonstra as suas mais diversas facetas dessas matrizes culturais. Aqui, salientam-se os artistas Drummond e Picasso, poeta e pintor, respectivamente, diretamente inseridos na realidade do tempo em que viverem e produziram, em especial, a década de 30 do século XX. São eloquentes as palavras de Nelson Cerqueira, tratando da *Hermenêutica & Literatura*: “... o artista, ainda que não seja sociólogo, não cria o seu trabalho do vazio, mas, antes, interpreta o seu ambiente social através do filtro da sua experiência, observação e visão de mundo...”¹². Desse modo, ambos, em seus respectivos meios, transitando e sendo transitados pela realidade objetiva, pelo mundo denotativo e universo da concretude; experienciando o domínio do real e palmilhando no espaço do tangível, ambos os expoentes, sob as forças centrípetas - do mundo exterior para o interior do - agem e reagem movidos pelas forças centrífugas - do mundo interior dos artistas para exterior - essa resposta ao mundo exterior e dada por meio do subjetivo, conotativo; abstrato, metafórico, estético, cuja resultado é a obra de arte. E, em se tratando de obra de arte, ambos os expoentes criaram e deixaram para a posteridade obras de arte inestimáveis como as que ora se estudam.

Uma primeira aproximação do intérprete a esse poema é feita por meio de uma primeira leitura visual. Essa leitura dá conta de que se trata de um poema visual. A pro-

pósito, ao tratar da poesia da visualidade, Lucia Santaella afirma que toda poesia escrita é visual¹³; nem toda poesia, porém, traz apelo visual. O poema em estudo traz esse apelo, o que é incontestado pela própria disposição do poema na página. Sua diagramação/formatação foge àquela dos poemas acalentados pelo “bom gosto” em termos de métrica e de rima. Ao crivo conservador, pode ser deixado de lado como um todo sem criatividade, sem gênio e sem engenho. Olhos tradicionais, parnasianos e ou clássicos rejeitariam o texto e não o considerariam como um poema. E se o admitissem como tal, possivelmente não iriam muito além dessa constatação de senso comum. Pois, diriam elas que, poderia ser considerado um poema, porém, sem poesia; uma tentativa de apresentar-se aparentemente um poema, mas intrinsecamente sem o élan, ou sem a da complexidade da poesia propriamente dita. Enfim, um poema sem poesia. Afinal, apresenta-se com uma feição atípica; seus versos, se assim forem chamados, são irregulares, não obedece a uma métrica legitimada pela tradição; não traz a rima, de saudosa memória, chama-se verso branco¹⁴; sua forma extremamente sintética o inscreve no elenco dos chamados poemas-pílula, herança de Oswald de Andrade; pela ausência de rima, assemelha-se à prosa, criando imagens mentais de um espaço de agitação tecnológica substitutivo de uma vida mais amena e mais, quieta, tranquila, agrária, recebe as denominações de logopéia e fanopéia, nos termos de Ezra Pound¹⁵; por se afastar do

12 Nelson Cerqueira (2003). *Hermenêutica e Literatura*, p. 21.

13 Lúcia Santaella (1979). *Cultura das mídias*, p. 144.

14 Massaud Moises (1982). *Dicionário de termos literários*, p. 144.

15 Ezra Pound (1989). *ABC da Literatura*, p. 63.

tradicional trivial, feito, sabido tido e havido como padrão oficial na lírica, é visto e entendido como um texto de vanguarda; como apresenta um vocabulário do cotidiano, rompe com a barreira do intelectualismo característica do elitismo literário e é por isso chamado de poema modernista com traços da fase heróica e/ou de destruição, apesar de pertencer, em termos de tempo cronológica, a segunda, isto é, a fase ideológica e/ou de construção; como os versos são independentes, superpostas, não há uma estrutura coesiva por meio de conectivos como conjunção e pronomes, por exemplo, mas se caracteriza por encadear versos sem deixar clara a conexão gramatical entre eles, a qual terá que ser feita pelo leitor, é por isso chamado de paratático, pois é resultado do processo de parataxe.¹⁶ Teixeira Coelho relaciona parataxe, inclusive, como um dos traços marcantes da pós-modernidade cujo processo apesar de não ser invenção desta contemporaneidade, é nesta intensificada em todas as linguagens “da poética à científica”¹⁷; em suas palavras a parataxe consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une “¹⁸. E é isso, de modo, patético, que ocorre com o poema em estudo. Esse processo e/ou procedimento paratático, como já dito, é marcante neste emergencial moderno/pós-moderno, nos mais diversos domínios, em especial, na poética. Coelho registra: “o procedimento de análise e de construção ou construção poética privilegiado pela pós-modernidade parece ser a

da parataxe¹⁹. A título de exemplificação, cita-se, aqui, um fragmento de Circuito Fechado de autoria de Ricardo Ramos: “Chinelo, vaso, descarga. Pia sabonete. Água. Escova, creme dental, água, espuma, creme de barbear, pincel, espuma, gilete, água, cortina, sabonete, água fria, água quente, toalha”²⁰. Na poesia, serve de exemplo o excerto de Ode ao burguês de Mário de Andrade²¹:

Eu insulto o burguês! O Burguês-nível
O burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas
O homem que senda francês, brasileiro,
italiano
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Depois de uma primeira apreensão do poema e uma leitura direcionada tão somente para ele, há necessidade de um afastamento didático do texto e de um aproximar-se do poeta/artista. Mesmo esse estudo não sendo orientada pelo monologismo (uma única voz), mas pelo dialogismo (muitas vozes), em termos bakhtinianos, ao se falar do de um texto e/ou de uma obra em análise, ou a ser analisada, vale-se destacar a figura do autor. Este, afinal de contas, não morreu. Paulo Bezerra ao trabalhar a polifonia em Bakhtin²², afirma:

Bakhtin, porém, não nega o papel do autor no processo polifônico nem lhe reserva uma função secundária. Para ele o autor não é passivo, não renuncia ao seu ponto de vista e à sua verdade,

16 Othon M. García (1975). *Comunicação em Prosa Modernam* p. 14.

17 José Teixeira Coelho (1995). *Moderno pós-moderno*, p. 96.

18 Ídem.

19 *Ibidem*, p. 97.

20 Ricardo Ramos (1972). *Circuito fechado*, p. 89.

21 Carlos Emílio Faraco & Francisco Marto Moura. (1995). *Literatura brasileira*, pp. 202-03.

22 Paulo Bezerra (2010). *Polifonia*, pp. 191/200.

não se limita a montar pontos de vista e verdades alheias; ele enfatiza a relação dialógica entre autor e personagem.



Nesta mesma linha de pensamento, Julia Kristeva, na sequência dos estudos sobre a multidiscursividade, pluridiscursividade, dialogismo e polifonia de Bakhtin, cria a intertextualidade e a conceitua afirmando “que todo o texto é um mosaico de citações, todo texto é uma retomado de outros textos”²³. Também, na sua obra “A estrutura do texto artístico”²⁴ Iuri Lotman fala das estruturas, ligações, construções extratextuais, além dos elementos sistêmicos e extra-sistêmicos em relação ao texto.

Assim sendo, fica mantida, legitimada e ressaltada a figura do autor, criador artístico, como registra Cecília Almeida Sales, por meio da crítica genética - estudo de manuscritos -, tratando da ressurreição do escritor: “O escritor ocupa lugar de destaque como criador e artesão, que vamos conhecendo pelo itinerário de seu caminho criativo”²⁵. Desse modo, a geneticista deixa clara a necessidade de olhar-se para o criador, a fim de se poder ver e compreender a sua criação. Ela diz: “ao olharmos o processo criativo através das pegadas que o artista deixou, estamos, na verdade, vendo como este escritor entra em contato com o que está a sua volta. (...) O artista explora o mundo em toda sua riqueza, daí

ser considerado um canibal da realidade”²⁶.

Com os olhos no autor, poeta, pintor, por exemplo, recorre-se a Dante Moreira Leite. Este em sua obra *Psicologia e Literatura*, no capítulo “processo Criador”, aborda as condições externas desse processo nos seguintes termos: “Se desejarmos pensar nas condições mais amplas em que se desenvolve o processo criador, é possível começar pela realidade social dentro da qual se dá”²⁷. Como essa realidade social é demasiadamente ampla, complexa, e com vários aspectos, Leite sugere, em tom didático, que “talvez seja útil reuni-los em torno dos seguintes títulos: quadro de referência da época; a condição do artista; a reação ao trabalho artístico”²⁸.

Assim, será oportuno trazer a lume uma característica dos artistas moderno/pós-modernos. Eles são, por excelência, cidadãos e cosmopolitas. Por isso, é comum a sua imersão na série urbana. O urbanismo, a sociedade, o social são sobremaneira caros a esses artistas. Escreve Octavio Paz: “*La voz del poeta es siempre social y común, aun en el caso del mayor hermetismo*”²⁹. Ao ressaltar a importância do tempo no processo de criação poética, Paz, no capítulo “La consagración del instante”, do seu livro *El Arco y la Lira*, afirma: “Vistas desde el exterior, las relaciones entre poema e historia no presentan fisura alguna: el poema es un

23 Graça Paulino (1995) *et AL. Intertextualidades*, pp. 12 e 14.

24 Iuri Lotman *A estrutura do texto artístico*, p. 102.

25 Cecília Almeida Sales (1992). *Crítica genética*, pp. 81/83.

26 Ídem, p. 84.

27 Dante Moreira Leite *Psicologia e Literatura*, p. 46.

28 Ídem.

29 Octavio Paz (1990). *El arco y la lira*, p. 164.

producto social”. Incluso cuando reina la discordia entre sociedad e poesía”³⁰. E Paz vai adiante e diz: “El poeta no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora”³¹. Neste mesmo raciocínio, no seu criacionismo estético, segue Vicente Huidobro. Para este, a função da arte é “Humanizar lãs cosas”³².

A ao bordar o binômio, poesia e realidade, Carlos Filipe Moisés, na sua obra de igual nome, escreve: “O trânsito entre uma e outra realidade, a exterior e a poética, faz-se inevitavelmente da primeira (ontologicamente precedente) para a segunda”³³.

A *polis* impressiona, atrai e seduz pela sua idéia de comando, estado maior, espaço dos arcontes, a cidade moderna, ao contrário da antiga, é aberta e nas palavras de Raquel Rolnik “se estende ao infinito” e “se caracteriza pela velocidade da circulação”, bem como seus “movimentos internos, conflitos e contradições”³⁴. As cidades, agora, são, mais do que nunca, centros irradiadores.

Estes centros e estes contextos de Drummond e de Picasso que podem ser Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Guernica, Madrid, Nova Iorque, Paris, etc., foram contributivos para que, ambos criassem e deixassem para a posteridade, obras de arte inestimáveis como as que ora se estudam.

30 Ídem, p. 188.

31 Ídem, p. 189.

32 Vicente Huidobro. *apud* J. Vereni (El creacionismo). *Las vanguardias literárias en Hispanoamérica*, p. 226.

33 Carlos Filipe Moisés (1977). *Poesia e realidade*, p. 18.

34 Raquel Rolnik (1989). *O que é cidade*, pp. 08/09.

Revedo o recorte temporal no qual Drummond lança o seu poema Cota Zero, tem-se a segundo fase do Modernismo pátrio, fase em que sua poesia foi “questionamento em torno da existência humana, do sentimento de “estar-no-mundo”, das inquietações social, religiosa, filosófica, amaraosa, etc., que a acompanham”.³⁵

Cota Zero pertence à fase *gauche* do itabirano a qual compreende os anos 30. As demais, como são apresentadas didaticamente são: “a fase social (1940-45); a fase do “não” (anos 50-60); e a fase da memória (anos 70-80)”³⁶.

Retomando a fase galicista *gauche* que quer dizer lado esquerdo, pode se entender mais facilmente o poema drummondiano pelo seu quê de pessimismo, questionamento existencial e ironia, por exemplo. Nada de estranho, pois a década de 30 ainda vivia a herança dos anos 20, período em que reinaram humor, poema-pílula, poema-piada, poema telegráfico, cabotinismo, linguajar cotidiano, síntese. E nesses contextos estético e histórico Drummond cria, escreve e lança o seu poema Cota Zero³⁷.

Cota Zero

Stop
A vida parou
ou foi o automóvel?

A que vanguarda o poema parece ironizar? O Futurismo. Nas palavras de Gilberto Mendonça Teles, essa vanguarda,

35 William Roberto Cereja & Thereza Cochar Magalhaes. (1997). *Literatura brasileira*, p. 272.

36 Ídem, p. 274.

37 Carlos Drummond de Andrade. *Alguma poesia*, s/p.

fundada pelo italiano de origem egípcia e de formação francesa, Filippo Tommasio Marinetti³⁸, “procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso a sintaxe”³⁹. Como metas, o futurismo defendia a vida moderna, o movimento, violência, ruptura com a arte do passado.

Essa vanguarda européia, que nasce e se dissemina a partir de 1909, foi uma das que influenciou sobremodo o antes, o durante e o depois da Semana de Arte Moderna, esta realizada em São Paulo em 1922. Como o fascismo italiano, por meio de Mussolini, usa a sugestão e discurso do Futurismo, exaltando poder, força, coragem, bravura e a guerra, não é cômodo para muitos poetas assumirem-se futuristas. Mário de Andrade, por exemplo, faz questão de dizer que não é futurista de Marinetti, tem apenas pontos de contatos com o futurismo. Porém, quando se observam textos de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade percebe-se o avanço e penetração dessa vanguarda.

Chega-se à década de 30 e o mundo está asfixiado pela Grande Depressão que começara em 24 de outubro de 1929. Os Estados Unidos da América do Norte estão nocauteados, chegando ao ápice da crise em 1933. O Capitalismo vive sua crise sem precedente. Do outro lado, a Rússia com o seu Socialismo se vê altaneira por não ter sido afetada por motivo de não ter dado acesso ao Capitalismo.

O momento é propício às cotas: cota alfandegária; cota zero do produto interno bruto; cota zero de crescimento; cota zero de exportação de café. O *crash* da Bolsa de Nova Iorque motivou o calapso total. A vida parou. E a vida moderna veloz e incontida sobre o potente motor da máquina de Marinetti?

Neste contexto, Drummond escreve: *Cota Zero*. Cota Zero, do quê? Sob a Grande Depressão, parece que tudo, da noite para o dia, zerou. O Capitalismo e o seu espírito consumista se deprimem. A vida para. O poeta, com sua fina e incontida ironia, escreve: *Stop*. Parece um gracejar e um diletantismo literário. Afinal, vive-se o clima motivado por Mário de Andrade da criação de uma língua brasileira. Não haveria espaço, nem clima para esse *Stop* inglês que, polissêmica e semioticamente, traz as mais diversas possibilidades de interpretação: *Stop*: pare, ouça, veja, observe, entenda; *Stop*, tudo está parado inclusive a vida. A vida parou. E volta-se à carga irônica: *ou foi o automóvel?* Mas este, à Marinetti, não para! Ele não para! É rápido! É potente! É inalcançável!... Por que parou? Parou, por quê?

Pelo exposto, é razoável pensar-se que o poeta escreveu sob influência direta do seu tempo vivencial (Pablo Picasso)⁴⁰.

Picasso

O contexto de Picasso, respeitadas diferenças pontuais, é semelhante ao de Drummond, não obstante terem nascido,

38 Gilberto Mendonça Teles, p. 84.

39 Ídem.

40 [Http://informaticacidadania.blogspot.com/2010/11/gritos-das-crianças-gritos-das-mulheres.html](http://informaticacidadania.blogspot.com/2010/11/gritos-das-crianças-gritos-das-mulheres.html)

vivido e produzido em continentes distintos: Málaga, Espanha, Europa e Itabira, Minas Gerais, Brasil, América do Sul, respectivamente.

A época é a mesma: década de 30 do século XX. Clima, matiz, militância, embates, combates ideológicos, políticos, militares, civis, fascistas, nazistas, socialistas e capitalistas formatam o período de ambos os artistas. Portanto, em princípio, vivem um período semelhante, o qual fornecerá dados contributivos para a criação das obras de arte em tela.

Agora, a leitura se volta para “el monumental *Guernica*”⁴¹. Seu formato 7,8 X 3,5, perfazendo 27 metros quadrados. Esse quadro com suas muitas imagens, ou seus múltiplos fragmentos não permite uma fácil leitura, ainda que literal, como a que se segue. Todavia, será uma visual ainda quem *em passant*.

Essa leitura dá conta de parte da imagem de um touro, um signo forte na cultura espanhola; um cavalo de boca aberto numa sugestão de fúria e dor; acima de sua cabeça um tipo de lâmpada, de um grande olho, ou de uma coroa invertida; um homem caído de costas ao chão com uma espada quebrada em sua mão; o outro homem com mãos e braços abertos em direção ao alto; e três mulheres: uma com o filho nos braços, possivelmente morto, haja vista sua cabeça está caída para trás; outra parece ajoelhada enquanto outra está na parte superior com um candeeiro na mão, como que levando a luz às trevas. E

muitos outros fragmentos que formam o todo do quadro.

Cada figura ou elemento desses mencionados é um sigo. E como tal, motiva uma série de elucubrações hermenêuticas que, mesmo equilibradas, poderiam afastar esta leitura do objetivo proposto. Portanto, isso não será feito, mas somente uma referência estribada em uma leitura panorâmica do quadro. Afinal, Gilles Plazy, no seu livro “Picasso” registra:

Muitos serão os que tentarão decifrar esse conjunto de sinais, como se cada um devesse receber uma significação precisa; mas Picasso se contentará sempre em dizer que o cavalo é um cavalo, o touro é um touro, e que a força e a riqueza dos símbolos é que se pode interpretá-los amplamente⁴².

Há de se entender que o quadro é cubista e surrealista. A propósito, concebido pelo próprio Picasso e Georges Braque, o movimento de vanguarda conhecido como Cubismo, nos termos de Carlos Emílio Faraco e Francisco Marto de Moura, „... propõe o fracionamento da realidade, em seguida, sua remontagem através de planos geométricos superpostos“⁴³; Lúcia Helena, ao escrever sobre essa vanguarda, afirma: „O Cubismo decompõe os objetos para recompô-los segundo uma lógica própria, que não obedece às leis naturais. A deformação do objeto se dá por via de geometrização”⁴⁴. Quanto ao Surrealismo, este valoriza a loucura, o sonho, a fantasia. No

41 Francisco Calvo Serraller. *Picasso □ Tradição e vanguarda*, p. 05.

42 Gilles Plazy. *Picasso*, p. 135.

43 Carlos Emílio Faraco & Francisco Marto de Moura (1995). *Literatura brasileira*, p. 178.

44 Lúcia Helena (1985). *Modernismo brasileiro e vanguarda*, pp. 18, 29-30.

manifesta dessa vanguarda, André Breton, em 1924, escreve: “Tudo vale para obter-se de certas associações a subtaneidade desejável”⁴⁵. William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães, escrevendo sobre Surrealismo e conceituando o seu automatismo, afirmam: “Significa pôr na tela ou no papel os desejos interiores profundos, sem se importar com coerência, significados, adequação, etc”⁴⁶. Assim sendo, ao se fazer uma leitura mais acurada e estética de Guernica, são percebidos esses fortes matizes cubistas e surrealistas, o que, às vezes, motivam a falta de entendimento e de sentido, mormente quando diante do senso comum. Há de se entender ainda que o quadro é um texto aberto com múltiplas possibilidades de leituras. “Louis Marin, citado por Santaella em seu livro *Imagem: Cognição, semiótica mídia*, afirma em sua obra “Elementos de uma semiótica pictórica” que a pintura é um sistema aberto de leituras”⁴⁷.

Para um pouco de clareza a esse quê de hermetismos do quadro, vale a leitura do poema do próprio Picasso, sobre seu Guernica⁴⁸:

Gritos das crianças, gritos das mulheres,
gritos dos pássaros, gritos das flores,
gritos das camas, gritos
das árvores e pedras, gritos
dos tijolos, dos móveis, dos carros,
das cadeiras, dos cortinados,
das panelas, dos gatos e do papel,

gritos dos cheiros, que se propagam um após
o outro, gritos do fumo, que pica nos ombros,
gritos que cozem na grande caldeira,
e da chuva de pássaros que inunda o ar.

Esse poema diz um pouco das atrocidades e horrores levados ao povoado de Guernica, pelos Alemães com o apoio do General Franco, em 1937, como bem registrou Voltaire Schilling⁴⁹:

Era uma 2ª feira, dia de feira-livre na pequena cidade da Biscaia. Das redondezas chegavam as suas estreitas ruas os camponeses do vale de Guernica, no país dos bascos, trazendo seus produtos para o grande encontro semanal. A praça ainda estava bem movimentada quando, antes das cinco da tarde, os sinos começaram os seus badalos. Tratava-se de mais uma incursão aérea. Até aquele dia fatídico - 26 de abril de 1937 - Guernica só havia visto os aviões nazistas da Legião Condor passarem sobre ela em direção a alvos mais importantes, situados mais além, em Bilbao. Mas aquela 2ª feira foi diferente. A primeira leva de Heinkels-11 despejou sua bombas sobre a cidadezinha precisamente às 16:45 horas. Durante as 2 horas e 45 minutos seguintes os moradores viram o inferno desabar sobre eles. Estontados e desesperados saíram para aos arredores do lugarejo onde mortíferas rajadas de metralhadora disparada pelos caças os mataram aos magotes. No fim da jornada contaram-se 1.654 mortos e 889 feridos, numa população não superior a 7 mil habitantes.

45 Gilberto Mendonça Teles, p. 204.

46 William Roberto Cereja, Thereza Cochar Magalhaes (1997). *Literatura brasileira*, p. 284.

47 Louis Marin *apud* Lucia Santaella. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*, p. 101.

48 Pinacoteca Caras. Volume 4 *Picasso*.

49 Voltaire Schilling. <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/guernica.eta.htm> - acessado em 22/06/2011

As imagens de Picasso são tão forte que motivaram o espanto e a pergunta do embaixador alemão, décadas depois do bombardeio, como relato Gilbert Grellet: "Vocês fizeram isso?", perguntou algum tempo depois, em Paris, o embaixador alemão Otto Abetz ao autor da obra. "Não, foram vocês", respondeu Picasso"⁵⁰ <http://noticias.uol.com.br/ultnot/afp/2007/04/24/ult34u179451.jhtm> - Acessado 22/06/2011.

Retornando à Semiótica e já sabendo que a primeiridade peirceana, caracteriza-se pelo "modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa;" "uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir"; um "estado de enlevo sentimental"; "a emoção no seu momento primordial do despertar poético"; "o momento do caos da gênese do processo criativo"; "indivisível, inocente, frágil e inalisável, traz-se à lembrança o primeiro instante, a primeira vista e o estado "estático" e passivo do intérprete, diante de Cota Zero e de Guernica. Mera e tênue ação suave do emocional. O paraíso icônico...

Passa-se à ação física e já se adentra à secundidade de Peirce: "modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro"; o choque, a luta, o conflito, a guerra nossa de cada dia; o contato com o mundo exterior; a disciplina e ordenamento do caos, a fim de realizar-se a tarefa proposta; é a área e a hora do concreto, do

real, do tangível, do factível, do vivenciar o cotidiano eivado de experiências fáticas do processo. Esse momento de trazer os dois textos em análise para os seus respectivos contextos imediato, mediato, geográfico, temporal, ideológico, político, econômico, aceitar, rejeitar, afirmar, citar, digitar, corrigir, mudar, insistir, persistir, continuar... É continuar com as marcas da oficina e do canteiro de obras do índice. Cota Zero e de Guernica já foram postos, expostos e decompostos; desmontados e desconstruídos sógnica e semióticamente.

E, agora, o texto é dado por "concluído" e se inscreve na terceiridade peirceana: "o modo de ser daquilo que é tal como é, ao se estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro"; "esta aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual". A leitura e o texto já foram formatados, sequencialmente, em introdução, desenvolvimento e conclusão. Dialogaram entre si e se concatenaram, imbricaram e se interpenetraram: qualidade de sentimento, ação do sentimento, ação física, abstração, concretude, novas idéias, novos conceitos, novos argumentos, novas generalizações, novas leis, formaram um todo conceitual e legitimado racionalmente. O decomposto foi composto; o desmontado foi montado; o desconstruído foi construído. É o domínio sógnico do ícone, do índice e do símbolo. Chegou-se ao mundo simbólico...

Nunca é demais salientar-se que essas discussões são bem mais complexas e que essas divisões são meramente didáticas. Assim apresentadas com o intuito de facilitar a sua compreensão. Porém, na prática, no seu acontecer, esses três momentos sógnicos se interdependem em uma semiose

50 Gilbert Grellet. <http://noticias.uol.com.br/ultnot/afp/2007/04/24/ult34u179451.jhtm> - acessado em 22/06/2011.

permanente de movimentos centrípetos e centrífugos *ad infinitum*.

A guisa de conclusão

O trabalho começou com uma primeira vista caótica, sentimental e sonhadora, dos dois textos propostos: o poema Cota Zero, do itabirano Carlos Drummond de Andrade e do quadro Guernica, do malaguenho Pablo Picasso.

Na sequência, foi realizada uma segunda leitura. Esta, agora, atenta, curiosa, investigativa, questionadora. Os detalhes, os termos, as formatações, os fragmentos, as imagens, as sugestões foram levantadas e consideradas, ainda que algumas tenham sido descartadas no decorrer o estudo e de sua escrita.

Recorreu-se a releitura dos respectivos contextos dos autores e de suas obras. Contextos imediato, mediato, espacial, temporal, ideológico, político, econômico, social e cultural, a fim de entender, compreender e apreender a criação artística dos dois expoentes em apreço.

E, dessa maneira, pós a leitura prospectiva, a qual passou pelos textos dos autores e pelos autores dos textos, é razoável concluir-se que os artistas e suas obras aqui abordadas são, em termos de poética sincrônica, atuais, contextualizados, terceiro-milenistas, contemporâneos dos textos e dos humanos desta pós-modernidade.

E, assim, os dois poetas: o literato, com o seu poema Cota Zero; e o pintor, com o seu poema pictórico Guernica, à maneira

de cada um, conseguiram, por via oblíqua, mostrar as incoerências e aberrações vividas por seres humanos, e perpetradas pelos próprios humanos. Desse modo, conseguiram, pela arte, denunciar ações nocivas de sistemas, regimes e os poderosos que integram o *staff* do *status quo*. Com isso fica ressaltado e confirmado o papel participativo e contributivo da arte na construção de uma sociedade, quando os artistas têm consciência da sua participação social.

Cabe, ainda, nessas considerações de final de texto, ressaltar que, é sobremaneira comum, o surgimento de perguntas, inclusive de pessoas envolvidos em pesquisas de áreas outras que não das artes: Os artistas, poeta e pintor, no caso, aqui, Drummond e Picasso tinham consciência das implicações e dimensões de seus textos? Será que ambos não estavam querendo dizer outras coisas? Não seriam especulações, elucubrações e diletantismo acadêmicos? Qual o respaldo dessas afirmações conclusivas?

É evidente que leituras outras poderiam e poderão ser feitas; esta, porém, foi uma leitura específica com suas idiosincrasias. Não se apresenta como única, nem pode ter a pretensão de ser absoluta. Afinal, a arte, com a sua verdade estético-subjetiva transita nos domínios do possível, e não das certezas cristalizadas e dogmatizadas. A propósito, são oportunas as palavras de Haroldo de Campos, registradas no seu livro “A Arte no Horizonte do Provável”: “Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea, e que pode ser analisada tanto de um ponto de vista ontológico

como de uma perspectiva existencial, é a da provisoriedade do estético”⁵¹.

Todavia, uma leitura semiótica que se utiliza tanto de fragmentos do objeto como do seu todo, todo este que é composto desses mesmos fragmentos tomados e concatenados como se formassem um corpo; onde se utilizam história, sociologia, antropologia, psicologia, filosofia, geografia; contextos imediato, mediato, estético, social, cultural, ideológico, político, religioso etc., está respaldada para emitir conclusões, ainda que parciais e provisórias, sobre o caso concreto. Afinal de contas, os artistas usaram e usam signos. Estes são abertos e, por isso, motivam leituras abertas. Assim, ao utilizar os signos, ainda que não haja ou houvesse uma intenção específica e pontual, mas a plurivocidade e a plurissignificação sgnicas sob o universo repertorial supra permitem, com relativa segurança, afirmações e conclusões razoáveis.

E, assim, esse arrazoado chegou até aqui. Aqui permanecerá. Mas somente durante o instante em que outra aeronave investigativa aterrissar neste aeroporto em sua escala costumeira. Ao decolar para outro destino, este tema também prosseguirá em sua viagem para acontecer em outro espaço. Dessa vez, mais ampliado, aprofundado e diversificado.

Bibliografia

Bezerra, P. (2010). In: Beth Brait (org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. 4ª ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto.

51 Haroldo de Campos. (1977). *A arte no horizonte do provável*, p. 15.

- Campos, H. de. (1977). *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva.
- Cereja, W. R. & T.C. Magalhaes. (1997). *Thereza Cochar*. São Paulo: Atual.
- Cerqueira, N. (2003). *Hermenêutica & Literatura*. Salvador: Editora Cara.
- Coelho Netto, J. (1989). *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates).
- Drummond de Andrade, C. (2010). *Alguma poesia*. Brasil: Record.
- _____. (1995). *Moderno pós-moderno*. 3ª ed. São Paulo: Luminuras.
- Faraco, C. E. & F.M. Moura. (1995). *Literatura brasileira*. 13ª ed. São Paulo: Ática.
- García, O. (1975). *Comunicação em Prosa Moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edit. Fundação Getúlio Vargas.
- Helena, L. (1985). *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática.
- Leite, D. M. (2002). *Psicologia e literatura*. Brasil: UNESP.
- Lotman, I. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa.
- Moisés, C. (1977). *Poesia e realidade*. São Paulo: Cultrix.
- Moisés, M. (1982). *Dicionário de termos literários*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix.
- Paz, O. (1990). *El arco y la lira*. 3ª edición; 7ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pignatari, D. (1987). *Semiótica e Literatura*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix.
- Paulini, G. et al. (1995). *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Editora Ler.
- Plazy, G. (2007). *Picasso*. Porto Alegre: L& PM. (Tradução de Paulo Neves).
- Pound, E. (1989). *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix. (Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes).
- Ramos, R. (1972). *Circuito Fechado* (1). São Paulo: Martins Fontes.
- Rolnik, R. (1989). *O que é cidade*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense. (Col. Primeiros Passos).
- Serraller, F. C. (2000). *Picasso: Tradição e vanguarda*. Madrid: Edição TF Editores.
- Salles, C. (1992). *Crítica Genética*. São Paulo: EDUC, Editora da Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP.

- Santaella, L. (1979). *O que é Semiótica*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. (Col. Primeiros Passos).
- _____. (1996). *Cultura das Mídias*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Experimento.
- Teixeira Coelho, J. (1995). *Moderno pós-moderno*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras.
- Teles, G. M. (1997). *Drummond, a estilística da repetição*. 3ª ed. São Paulo: Experimento, 1997.
- Vereni, H. J. (1995). *Las vanguardias literárias em Hispanoamérica*. México: FCE. (Colección Tierra Firme).