

Carlos de Oliveira: até que a pintura fenda

Marlon Augusto Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Resumo

No poema “Descrição da guerra em Guernica”, publicado no livro *Entre duas memórias*, o poeta português Carlos de Oliveira elabora em dez pequenas seções um exercício ekphrástico do quadro *Guernica*, de Pablo Picasso. O objetivo deste ensaio é pensar que, nesse exercício ekphrástico, o poeta elabora, na esteira do pensamento benjaminiano, uma teoria do testemunho histórico — narra uma catástrofe, estabelece um impasse na representação: como dizer desse trauma inscrito na história da humanidade? — e, na esteira do pensamento de Jorge de Sena, um testemunho poético — fazendo da pintura de Picasso uma constelação de significantes.

Palavras-chave: Carlos de Oliveira; Pablo Picasso; Guernica; Ekphrasis.

Abstract

In the poem “Descrição da guerra em Guernica”, published in the book *Entre duas memórias*, the Portuguese poet Carlos de Oliveira elaborates in ten small sections an exercise ekphrastic of the painting *Guernica*, of Pablo Picasso. The aim of this essay is to think that in this ekphrastic exercise the poet elaborates, in the wake of benjaminian thought, a theory of historical testimony — it narrates a catastrophe, establishes an impasse in representation: how to say of this trauma inscribed in the history of humanity? — and, in the wake of Jorge de Sena's thought, a poetic testimony — making of this Picasso painting a constellation of signifiers.

Keywords: Carlos de Oliveira; Pablo Picasso; Guernica; Ekphrasis.

*o que não tem tamanho, mas está agora
engrandecido dentro do novo olhar.*
(Fiama Hasse Pais Brandão)



Figura 1: PICASSO, P. *Guernica*. 1937. Tinta a óleo. 3,49 m x 7,77 m.

“Fecho os olhos cansados, e descrevo” (VERDE, 2010, p. 93): 26 de abril de 1937, segunda-feira (em espanhol: *lunes/lua* — inscrição do nome de um corpo celeste na data de um desastre). Ainda não havia anoitecido completamente, mas, vista de cima, a cidade de Guernica — localizada na região de Biscaia, capital do País Basco — começava a se assemelhar com um pequeno pedaço de céu inscrito na terra. Os candeeiros e os fogões das casas, “como estrelas, pouco a pouco” (VERDE, 2010, p. 76), são acesos e começavam a iluminar a “quase escuridão”. O dia deveria estar sendo como todos os outros, mas, subitamente, na travessia da tarde para a noite, o hábito foi interrompido. O ruído de um avião começava a ser escutado de longe. Uma cruz escura cruzou o céu soturno de Guernica. Os moradores dessa pequena cidade, “quando [ainda] nem se pensava na morte”,¹ olhavam para o céu? Mais de vinte toneladas de explosivos foram lançadas na pequena cidade, em um bombardeio que durou mais de três horas: “num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, [estava] o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 2012, p. 214). Durante o bombardeio, segundo Rosi Nebreda, de 88 anos — uma das sobreviventes —, “[...] só se ouvia o ruído das bombas. [...] estava tudo ardendo em Guernica”.² Guernica arde ainda hoje. A cidade, à noite, se tornou pura ruína e chamas. O mundo encara fixamente uma catástrofe terrível. “A noite pesa, esmaga” (VERDE, 2010, p. 74).

Uma responsabilidade comum perpassa inúmeras obras que são atravessadas pela história do bombardeio em Guernica: “tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). É, sobretudo, em torno dessa responsabilidade que o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, e o poema “Descrição da guerra em Guernica”, de Carlos de Oliveira, se colocam diante dos nossos olhos.

No poema “Descrição da guerra em Guernica”, publicado pela primeira vez em 1971 no livro *Entre duas memórias*, Carlos de Oliveira elabora em 10 pequenas seções/fragmentos um exercício ekphrástico do quadro *Guernica* (1937) de Pablo Picasso. A *ekphrasis* do quadro começa, sobretudo, como uma prática de leitura, isto é, um testemunho da obra de Pablo Picasso, que já é, por sua vez, um testemunho da história

¹ Fragmento do filme *Guernica* (1950), de Alain Resnais e Robert Hessens. Trata-se de um trecho do poema “La victoire de Guernica”, de Paul Éluard, recitado enquanto algumas imagens/pinturas/fotografias de destruição de Guernica são apresentadas aos espectadores do filme.

² Essas palavras foram publicadas em um artigo intitulado “Guernica relembra os 80 anos do bombardeio nazista”, publicado pelo *site* de notícias G1, em 26 de abril de 2017.

da guerra em Guernica. O quadro e também o poema parecem ganhar a dimensão de um observatório: eles testemunham, eles nos mostram um tempo de catástrofes. Se por um lado Pablo Picasso testemunhou o avanço do nazismo e a Guerra Civil de Espanha, por outro, Carlos de Oliveira testemunhou um período de forte repressão em Portugal (o Estado Novo). Carlos de Oliveira costura o seu testemunho no testemunho de Pablo Picasso e dois tempos se entrelaçam: pintor e poeta se inserem em gerações que estavam à mercê de um contexto histórico que exigia respostas urgentes.

Mas como o pintor e o poeta testemunham esses tempos históricos?

Escutar o quadro, testemunhar a sua história: a hipótese que pretendo desenvolver aqui diz de um testemunho histórico do pintor e do poeta — Pablo Picasso e Carlos de Oliveira não são sobreviventes do bombardeio em Guernica, mas são testemunhas de sua inscrição na história. É preciso escutar essa inscrição, fazê-la ressoar, propagar-se: “sem a nossa vontade de escutar, sem o desejo de também portar aquele testemunho que se escuta, não existe o testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71). Um diálogo se estabelece: o poeta entra no quadro a partir de um dos seus elementos e elabora/dissemina uma série de pequenas narrativas: a visão se torna, nesse poema, um exercício de ficção (FRIAS, 2016). A nossa atenção se concentra nas figuras e objetos que o poeta escolhe e estão no centro do drama representado. Começemos pela primeira seção do poema de Carlos de Oliveira:

I

Entra pela janela
o anjo camponês;
com a terceira luz na mão;
minucioso, habituado
aos interiores do cereal,
aos utensílios
que dormem na fuligem;
os seus olhos rurais
não compreendem bem os símbolos
desta colheita: hélices,
motores furiosos;
e estende mais o braço; planta
no ar, como uma árvore,
a chama do candeeiro
(OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 133).

Os primeiros versos do poema de Carlos de Oliveira se iniciam com a visita de um anjo: um “anjo camponês entra pela janela / com a terceira luz na mão”, e com os seus “olhos rurais” percorre “a cena de destruição [...] em que todos os objetos do mundo agrário, da vida comum e comunitária, transformam-se, pelo gesto de violência inaudita, em ruínas retorcidas” (ALVES, 2011, p. 83). O olhar de Carlos de Oliveira percorre o quadro de Pablo Picasso: “o poema prolonga, actualiza o testemunho do acontecimento até nós” (GUSMÃO, 1981, p. 143). Ao atualizar o testemunho do acontecimento, o poeta recupera as histórias que atravessam a pintura para dar início ao seu próprio testemunho de uma destruição: os bombardeios que a cidade espanhola de Guernica sofreu em 26 de abril de 1937 pela aviação da Alemanha nazista. O poeta/espectador que testemunha a pintura encontra na imagem do anjo a figura de outra testemunha. No poema, esse elemento — o anjo — carrega um gesto duplo: entra o anjo com a sua terceira luz, mas entra também o escritor que lê o quadro. Carlos de Oliveira vê na imagem do anjo a imagem do próprio poeta que lança uma luz sobre o quadro. Ficcionalmente, o anjo figura como a imagem de um leitor/observador da cena de destruição. É a partir desse elemento que vem de fora — que entra pela janela — que, neste poema, o poeta começa a traçar a sua própria narrativa sobre Guernica.



Figura 2: PICASSO, P. *Guernica*. 1937. Tinta a óleo.
3,49 m x 7,77 m.

É o movimento de “estender mais o braço” (não só o braço, mas o corpo do anjo também é jogado para a frente) e de lançar a luz do candeeiro no interior do espaço que promove um efeito de aproximação.³ Cada um dos dez fragmentos do poema pode ser

³ É preciso destacar que na leitura de Carlos de Oliveira encontramos a imagem de um anjo. No entanto, muitos historiadores da arte afirmam que se trata de uma figura feminina. A partir disso, alguns ainda traçam um paralelo entre Eugène Delacroix e a pintura *La Liberté guidant le peuple*. Nesse quadro, a figura

pensado como pequenas aproximações de alguns elementos da pintura de Picasso. O poeta conduz o nosso olhar através do quadro. De cima para baixo: “Ao alto; à esquerda”, “Em baixo, contra o chão”; e por cada um dos seus elementos: “O pássaro; a sua anatomia”, “Cavalo; reprodutor”, “Outra mulher” etc. No entanto, os elementos que são colocados à vista são estranhos ao anjo: por não compreender bem os “símbolos” dessa nova colheita, ele precisa penetrar mais ainda na escuridão das imagens (imagens deformadas, uma massa de corpos), precisa aproximar a luz mais ainda das cenas. Adentrar no fundo da noite, tornar visível — e também legível — o que ela parece esconder e, ao mesmo tempo, explorar as suas potencialidades: demorar sobre os objetos e sobre as cenas — é preciso lançar o olhar mais de uma vez (e a epígrafe de Fiama Hasse Pais Brandão escolhida para esse ensaio se sobressai: “o que não tem tamanho, mas está agora / engrandecido dentro do novo olhar”). É preciso, sobretudo, não esquecer a história dos bombardeios, fazê-la vir à luz. É uma espécie de olhar arqueológico que se constrói (debruçar-se sobre os próprios restos e vestígios da guerra não apenas para pensar sobre o que restou da vida desses povos, de sua memória, mas também pensar sobre o que resta de um sentido de humanidade): cavar, escavar a própria noite — uma arqueologia da noite. Com Georges Didi-Huberman, poderíamos dizer: “[...] arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz. [...] a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67). E Carlos de Oliveira, com o seu poema, não apenas lança mais um olhar / luz sobre a “noite” de Guernica, como também explora o seu próprio tempo.

O poeta constrói um testemunho através do testemunho do anjo. No entanto, esses testemunhos não oferecem um discurso completo. Ao descrever o quadro, o poeta não estabelece um relato totalizador. O testemunho do poeta é fragmentado como a forma do poema — cheio de lacunas, esburacado: a própria sintaxe do poema é truncada. Dificilmente, nós encontramos, no poema, sujeito e objeto no mesmo verso. A construção sintática é baseada em uma ruptura, uma descontinuidade (para Sigmund Freud e Jacques Lacan, a ideia do trauma também está baseada em uma ruptura da sintaxe — nos deslocamentos e desvios da língua). Além disso, a ideia do testemunho é trazida à tona

de uma mulher ergue a bandeira da França. É do centro da bandeira francesa que essa mulher segura que uma luz parece irradiar-se iluminando os mortos sobre os quais ela avança.

na própria impossibilidade do som (OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 134): como narrar o trauma? E aqui poderíamos deslocar essa pergunta: o que fazer diante da dor do outro? Aqui, o testemunho assume o valor de prática discursiva: “testemunhar [...] produzir seu próprio discurso como evidencia material da verdade — é realizar um ato de fala, ao invés de simplesmente formular um enunciado” (FELMAN, 2000, p. 18). Isso quer dizer que o testemunho da pintura constrói um diálogo que não está pautado em um discurso totalizador da imagem e de “sua verdade”, mas no próprio horizonte sensível, isto é, no seu poder de metamorfose. Como afirmou Jorge de Sena no prefácio de *Poesia II*: “Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma” (SENA, 1988, p. 26).

Eu gostaria de fazer um deslocamento arriscado para pensar sobre o testemunho do poeta [um exercício de leitura: que Georges Didi-Huberman chamaria de estreitamento de um laço]. Esse deslocamento põe em cena uma questão que atravessava o próprio neorrealismo português: questionar o projeto sociopolítico e ideológico central que a Igreja Católica assumiu no Estado Novo. Carlos de Oliveira parece inscrever/rasurar a história do nascimento e da morte de Cristo nos interstícios da leitura que faz do quadro de Pablo Picasso (eu poderia dizer que o poema parece girar em torno do princípio de uma rasura). Essa inscrição — esse testemunho que aparece cifrado no poema⁴ (PIGLIA, 1994, p. 37) — fica um pouco mais evidente quando recorremos ao próprio quadro de Pablo Picasso. Em uma das primeiras fases da construção de *Guernica*, vemos a imagem — ainda em seu rascunho inicial — de um homem sendo crucificado (Figura 3). Essa é uma construção interessante que vai ser abandonada nas fases seguintes. No entanto, a imagem fica rasurada na obra. Seria preciso destacar que, nesse primeiro esboço, Picasso tenta estabelecer uma denúncia contra as hierarquias eclesiásticas espanholas que sustentam todas as organizações militares a partir de um pressuposto espiritual. Mas qual seria a pergunta que ficaria para os leitores do quadro e do poema? Parece uma pergunta necessária: o que significa pensar os bombardeios em Guernica a partir da história do Cristo?

⁴ Em um texto intitulado “Teses sobre o conto”, Ricardo Piglia escreve: “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 1994, p. 37). Tanto o poema de Carlos de Oliveira quanto a pintura de Picasso exploram a função do contista: narrar uma história.



Figura 3: PICASSO, P. *Guernica*. 1937. Tinta a óleo. 3,49 m x 7,77 m. Fase I.

Voltemos os nossos olhos para a seção cinco do poema:

V

Mesa, madeira posta
próximo dos homens: pelo corte
da plaina,
a lixa ríspida,
a cera sobre o betume, os nós;
e dedos tacteando
as últimas rugosidades;
morosamente; com o amor
do carpinteiro ao objeto
que nasceu
para viver na casa;
no sítio destinado há muito;
como se fosse, quase,
uma criança da família
(OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 135-136).

Essa seção gira em torno de um objeto criado: um carpinteiro parece assumir as características de um poeta e um poeta parece assumir as características de um carpinteiro. Até aqui já teríamos a imagem de um poeta/anjo que observa as ruínas e um poeta/carpinteiro que realiza um trabalho manual. O trabalho de linguagem do próprio Carlos de Oliveira entra em cena — trabalho que era visto de forma negativa por alguns dos poetas de sua geração neorrealista. O poeta vai ser aquele que tateia o quadro, que corta o quadro, que escolhe os seus pedaços e estabelece a sua própria articulação poética. Curiosa articulação poética em que o espaço de destruição da guerra traz elementos semânticos que nos remetem a história do Cristo: “com o amor / do carpinteiro”, “que

nasceu / para viver”, “no sítio destinado há muito”, “como se fosse, quase, / uma criança da família” (OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 135-136). Do objeto criado à imagem do Cristo: foi criado como se fosse filho de José e Maria, em uma família de carpinteiros — promessa divina destinada há muito. (O próprio princípio da interpretação figural dos padres da Igreja Católica da Idade Média aparece aqui [ver o livro *Figura*, de Erich Auerbach⁵].) Na seção IX do poema esse diálogo se estabelece novamente, dessa vez através de uma cena que nos lembra do batismo do próprio Cristo: “sem nenhum cerne ou água, / como anunciar / outra vez o milagre das salas; / dos quartos; crescendo cisco / a cisco, filho a filho?” (p. 138).

Seria interessante pensarmos em algumas aproximações. Quando observarmos algumas pinturas que retratam o nascimento do Cristo ou nos quadros em que a figura de Maria aparece segurando ou olhando para um recém-nascido, por exemplo, o de Caravaggio (*Nativity with St. Francis and St. Lawrence*. Caravaggio, 1609), encontramos o mesmo repertório de imagens do quadro de Pablo Picasso trazido à tona pelo poema: a mãe com o seu filho, um anjo, os animais (um boi e um cavalo). A partir dessa ideia de nascimento — do poema, do Cristo —, precisaríamos pensar em um princípio de maternidade no quadro de *Guernica*: “seios / donde os mamilos pendem, / gotas duras / de leite e medo” (OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 137). Esse princípio, a partir de um detalhe do quadro de Picasso (Figura 6), estabelece, por exemplo, um diálogo importante com uma pintura que se afasta um pouco da iconografia cristã tradicional: o quadro *A Virgem e o Menino à frente de um guarda-fogo*, atribuída a Robert Campin: “A mulher é a Virgem Maria, a Mãe de Deus, que amamenta o seu rebento divino” (Figura 5) (MANGUEL, 2001, p. 61). Mas, talvez, outro diálogo pode ser estabelecido com uma obra de Auguste Préault intitulado *Tuerie* (Figura 4). Nele, não se trata da cena do nascimento de Cristo, mas de uma cena em que uma mãe segura o filho diante dos horrores da guerra. Tratando-se de uma mãe que segura o seu filho morto, poderíamos ainda dizer que Picasso inscreve na sua pintura a *Pietà*, de Michelangelo — Jesus morto nos braços da Virgem Maria. O pintor estaria resgatando uma tradição iconográfica e dando uma nova dimensão para ela: deformando as imagens e explorando as suas metamorfoses.

⁵ AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.



Figura 4: Detalhe:
PRÉAULT, Auguste.
Tuerie. 1834.



Figura 5: Detalhe: CAMPIN,
Robert. *A Virgem e o Menino à
frente de um guarda-fogo*.
1440. 63,5 x 49 cm.



Figura 6: Detalhe:
PICASSO, P.
Guernica. 1937. Tinta a
óleo. 3,49 m x 7,77 m.

Não podemos esquecer que é pela visita de um anjo⁶ que o poema começa: uma visita tal como a que Maria e José receberam e também os pastores no dia do nascimento de Cristo: “E aconteceu que um anjo do Senhor apareceu-lhes e a glória do Senhor resplandeceu ao redor deles; e ficaram aterrorizados” (Lucas, 2, 9). Ao sentimento de terror dos pastores, o anjo responde: “Não tenham medo”. No poema de Carlos de Oliveira a visita se dá por outro tipo de anjo. Um anjo tão aterrorizado quando as pessoas que descreve. Um anjo que não compreende. E, no poema, a leitura do quadro só poderia começar pela ideia de incompreensão: a incompreensão de um mundo e de suas guerras. Carlos de Oliveira nos dá a ver uma nova imagem de nascimento. Assim, duas cenas parecem se entrelaçar na leitura que o poeta faz do quadro: o nascimento de Cristo e o bombardeio da cidade de Guernica. O poeta faz ressoar a cena de um nascimento — que também não deixa de ser uma cena de renascimento. Mas é preciso pensar em uma ressignificação desse nascimento: se o primeiro nascimento — o nascimento de Cristo — estava atrelado, segundo a cultura cristã, ao amor e a redenção dos pecados da humanidade, o segundo só poderia estar fundado sobre o desastre e sobre a catástrofe.

⁶ Poderíamos ir além: Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, dialogando com o texto “Sobre o conceito da história”, de Walter Benjamin, trazem à tona a imagem de mais um anjo: “O anjo com a espada em chamas, que expulsou os seres humanos do paraíso em direção ao caminho do progresso técnico” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 162). No poema de Carlos de Oliveira, poderíamos pensar em uma substituição do objeto: a espada de fogo daria lugar a um candeeiro.

Parece-me que foi a partir dessa ideia de desastre que o estudo de Juan Larrea (1977) aproximou o quadro de Picasso de obras que trazem à tona a ideia do próprio apocalipse — que não deixa de ser uma espécie de renascimento — como, por exemplo: *Le radeau de la Méduse*, de Théodore Géricault, e *O julgamento final*, de Michelangelo Buonarroti, por considerar que essas três pinturas funcionariam como “representações” do fim de um mundo.

Nessa mesma esteira de pensamento, Alberto Manguel recupera as palavras do poeta francês Michel Leiris, que viu em Guernica a notícia da morte da nossa sociedade: “[...] tudo o que amamos vai morrer” (MANGUEL, 2001, p. 210). Mas não há morte que não nos faça pensar na própria vida, ou, pelo menos, no que resta dela. Da morte de Cristo aos mortos de Guernica (uma passagem do acontecimento singular e único para o acontecimento plural e terrivelmente múltiplo): não podemos mais falar em um redentor e nem sequer em uma redenção. A humanidade renasce a partir dessas duas cenas.⁷ E, quando narradas, pelo quadro e pelo poema, elas promovem a continuidade de um discurso que não pode ser esquecido: com elas se torna, como nos explica Georges Didi-Huberman, visível a tragédia na cultura, mas também a cultura na tragédia. Não podemos esquecer que Márcio Seligmann-Silva também nos fala sobre uma ideia de renascimento a partir do “narrar o trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Os dois (re)nascimentos, cada um a sua maneira, fundam novas concepções de humanidade. Mas cabe a nós nos perguntarmos: que imagem de humanidade o quadro e o poema nos dão a ver a partir da guerra em Guernica? Não é tão fácil formular uma resposta para essa pergunta. Mas, de fato, não se trata mais de um anjo que anuncia as boas novas, mas de um anjo que observa as ruínas (as que estão em Guernica e as que ainda vão se formar). Vejamos a seção nove do poema:

IX

Casas desidratadas
no alto forno; e olhando-as,
momentos antes de ruírem,
o anjo desolado
pensa: entre detritos
sem nenhum cerne ou água,

⁷ No documentário *Noite e neblina* (1955), do diretor Alain Resnais, também encontramos uma ideia de renascimento a partir da visão do nazismo. No entanto, encontramos um sentido oposto. Em um fragmento do filme temos: “Uma sociedade tomava forma, uma forma esculpida pelo terror”.

como anunciar
outra vez o milagre das salas;
dos quartos; crescendo cisco
a cisco, filho a filho?
as máquinas estranhas,
os motores com sede, nem sequer
beberam o espírito das minhas casas;
evaporaram-no apenas
(OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 138).

Observar as ruínas da guerra: “[...] e olhando-as, / momentos antes de ruírem, / o anjo desolado / pensa: entre detritos” (OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 138). Um anjo um tanto benjaminiano se quisermos pensar nas teses de “Sobre o conceito da história”. Não podemos esquecer que Walter Benjamin também estabelece, a sua maneira, uma *ekphrasis* do quadro *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee, em uma das suas teses. Seria interessante pensar no diálogo entre o quadro de Picasso e o de Klee. O poema de Carlos de Oliveira nos possibilita fazer essa aproximação. No poema, tal como na descrição de Benjamin (em sua Tese IX) (BENJAMIN, 2012, p. 245), os olhos arregalados do anjo não conseguem se fechar, e de sua boca aberta parece não sair nenhum som. O poema evoca a impossibilidade da palavra, a impossibilidade da voz,⁸ seja pela imagem do anjo, seja por figuras que são construídas, no poema, analogicamente como os anjos — o pássaro que “abre as asas / no deserto da mesa” (OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 136) (que também são os próprios aviões que com as suas asas de metal observam de cima as ruínas provocadas pelo bombardeio): “o som é impossível” (p. 134), “tenta gritar às falsas aves” (p. 136). Esses anjos, ao mesmo tempo petrificados e esticados para a frente, se transformam, tanto na leitura de Benjamin quando na de Carlos de Oliveira, na figura de uma impotência angelical, e, em particular, da impotência de acordar os mortos e juntar os destroços. Impotência também diante dos símbolos de uma estranha colheita: “hélices, / motores furiosos” (OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 133).

⁸ Essa construção benjaminiana parece dialogar com a tradição literária portuguesa (“todos os caminhos portugueses vão dar a Camões de cada vez mudado consoante os olhos que o veem”). No começo deste ensaio sugeri que o poeta busca na imagem do anjo uma possibilidade de entrar no quadro: o anjo que figura como poeta observa as ruínas e tenta estabelecer um discurso sobre elas. Ainda sobre essa impossibilidade da voz seria preciso resgatar o último canto d’*Os Lusíadas*. A voz enrouquecida cede lugar agora à voz emudecida do anjo, desse poeta diante dos regimes autoritários. Mas que mesmo assim continua a erguer a voz, tentando representar os horrores da guerra e da repressão.

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida,/ E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida./ O favor com que mais se acende o engenho/ Não no dá a pátria, não, que está metida/ No gosto da cobiça e na rudeza/ Duma austera, apagada e vil tristeza (CAMÕES. *Os lusíadas*. Canto X. Estrofe 145).

É de uma modernidade que se trata. Benjamin em alguns ensaios trabalhou a ideia de uma perda da experiência: a passagem de uma experiência do campo para uma experiência das cidades. No poema, esse anjo camponês — habituado à experiência rural — se depara com esses instrumentos estranhos.

Máquinas estranhas: é de uma colheita que nasce da própria ideia de progresso (a tempestade que impele o anjo para o futuro) que se trata: o mesmo progresso que encaminhou o mundo para as duas grandes guerras mundiais (HOBSBAWM, 1995). Aqui, Benjamin estaria se opondo à filosofia histórica hegeliana pautada na ideia de progresso. Michel Löwy afirma que Walter Benjamin confronta a filosofia da história de Hegel que legitima cada “ruína” e cada infâmia histórica “como etapa necessária da marcha triunfal da Razão, como momento inevitável do Progresso da humanidade” (LÖWY, 2005, p. 92). É um projeto não apenas histórico, mas também político, que perpassa a teoria benjaminiana. A sua visão da história se dissocia das “ilusões do progresso” hegemônicas no âmbito do pensamento de esquerda alemão e europeu (LÖWY, 2005, p. 29). Para Benjamin, é preciso pensar a história não como um sistema fechado (Matos [1994] estabelece uma aproximação entre esses sistemas fechados e a terceira máxima cartesiana), mas na ruptura de sua continuidade aparente, de suas fendas, de seus acidentes (MATOS, 1994, p. 88), de seus rasgos e de suas aberturas (para resgatar o título do prefácio de Jeanne Marie Gagnebin [1985]: “Walter Benjamin e a história aberta”): uma história incompleta e móvel que se dá a ler constantemente. Em Benjamin, a história não assume uma dimensão de significado (pautado em um princípio de ordem, fixidez e imobilidade), mas se demora no horizonte do significante (daquilo que o próprio Benjamin tratou como constelação). A história como prática é aquela que necessita constantemente se remodelar. Ela se opõe à historiografia burguesa e à historiografia progressista. Essas duas formas de fazer história apontam para um tempo cronológico e linear pautado, sobretudo, em uma ideia causal. “O atento olhar cartesiano — o olhar em linha reta — imobiliza o objeto na tentativa de apreendê-lo” (MATOS, 1992, p. 240).

O anjo construído por Carlos de Oliveira está atrelado ao passado, “não tanto porque o seu rosto se dirige para ele, mas porque não consegue parar, não pode virar a cabeça e enxergar outra coisa” (GAGNEBIN, 2006, p. 132), mas anuncia também o futuro. No poema, os escombros não são objetos de uma contemplação do belo, “mas uma imagem dilacerante das catástrofes, dos massacres e de outros ‘trabalhos

sanguinários’ da história” (LÖWY, 2005, p. 92). Para Walter Benjamin é preciso recusar a se juntar ao cortejo triunfal que marcha sobre aqueles que jazem por terra. Quantos tempos são possíveis de serem lidos em uma imagem? Assim, Carlos de Oliveira costura em “Descrição da guerra em Guernica” o seu próprio tempo histórico e também atualiza o quadro de Picasso — explora as suas potencialidades. Ele vê inscrito, por exemplo, na testa de um dos personagens uma estrela. Estrela que está inscrita no corpo: o próprio desastre para recorrer a Maurice Blanchot.

O poema “Descrição da guerra em Guernica” encena uma teoria do testemunho histórico — narra uma catástrofe, estabelece um impasse na representação (como dizer desse trauma inscrito na história da humanidade?) — e do testemunho poético (na esteira do pensamento de Jorge de Sena) — fazer da pintura uma constelação de significantes — e, ao mesmo tempo, lê a história (e também o quadro: a pintura abre suas fendas / a pintura rasga) a contrapelo. Pensar a construção de um anjo benjaminiano no exercício ekphrástico de Carlos de Oliveira nos suscita algumas questões. Em um primeiro momento, como foi dito anteriormente, uma questão de história e memória sobressai. Para continuar pensando sobre ela, eu gostaria de estabelecer um pequeno e breve diálogo entre duas *ekphrasis*: entre Homero (com a sua “descrição” do escudo de Aquiles) e Carlos de Oliveira (com a “descrição” do quadro de Picasso). Em cada um desses poetas é possível encontrar a composição de uma cena histórica que resgata a memória de um povo. No entanto, essas duas cenas assumem diferentes configurações de história e memória. Tanto o quadro de *Guernica* quanto o escudo de Aquiles são encomendados: o escudo é encomendado por Tétis para proteger Aquiles; o quadro de *Guernica* é encomendado pelo governo espanhol para representar o povo. Há algo que aproxima essas duas encomendas: na gênese de cada delas, encontramos o elemento do fogo. Se o escudo de Aquiles é forjado a partir do fogo, a pintura de Pablo Picasso também precisa ser pensada a partir da imagem de uma cidade arruinada em chamas, forjada no fogo da guerra em que os deuses não intervêm mais na vida dos homens e em suas guerras. Nessas duas narrativas encontramos uma espécie de discurso em torno da identidade do povo e também de uma nação.

Homero e Carlos de Oliveira parecem girar em torno de uma construção identitária. No entanto, a partir da descrição do escudo de Aquiles (analisada amplamente por Mário Avelar [2006]), vemos a identidade de um povo fechada, circunscrita nos

limites do próprio formato circular do escudo (ver *Do mundo fechado ao universo infinito*, de Alexandre Koyré⁹). Mário Avelar destaca, por exemplo, no texto de Homero, que a *ekphrasis* enaltece a identidade de um povo que ao mesmo tempo é rural, urbana e guerreira: “cercam / dois exércitos a outra pólis”, “Armam-se para uma / emboscada”, “Travam combate / à margem do rio. Se entregolpeiam lanças brônzeas”, “Feito homens vivos combatem” (HOMERO, 2002, p. 259-261). Essa identidade no interior do épico é mostrada a partir de uma série de tempos que coexistem dentro do formato do escudo. Já no painel de *Guernica* tudo é despedaçado, as imagens estão uma sobre as outras formando quase uma espécie de massa em que todos os corpos se entrecruzam; a pintura destaca, segundo alguns críticos, a identidade de um povo do campo sem aparato militar. Assim, uma identidade, sobretudo, heroica — do tempo épico — cede lugar a outro tipo de identidade — do tempo moderno. São dois tempos históricos atravessados pela guerra. No entanto, se em Homero a guerra forja os seus próprios heróis, no poema de Carlos de Oliveira, ela só pode forjar destruição. E não se trata apenas de forjar a destruição, mas de atravessar uma experiência que não pode ser compartilhada com os outros. Em um ensaio intitulado “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, Jeanne Marie Gagnebin recupera o momento em que Euricleia se depara com a cicatriz de Ulisses, no canto XIX da *Odisseia*, para pensar a partir dela, com Walter Benjamin, o declínio da experiência (*Erfahrung*). Walter Benjamin, segundo a autora, recupera os valores expressos na *Odisseia* — “a continuidade entre as gerações, a eficácia da palavra compartilhada numa tradição comum e a temática da viagem de provações, fonte da experiência autêntica” (GAGNEBIN, 2006, p. 109) — para afirmar que eles perderam suas condições de possibilidade na nossa (pós-)modernidade:

A cicatriz de Ulisses nos prometia, então, que a história, apesar de todos os sofrimentos, terminaria bem e parece que ainda hoje escutamos ressoar o barulho da bacia que Euricléia derruba, vemos a água esparramar-se no chão da sala escura e gostaríamos de acreditar nessa, mesmo que *diferida*, promessa de reconhecimento e de realização (GAGNEBIN, 2006, p. 109).

A “história”, apesar de todos os sofrimentos, terminaria bem. No entanto, do mundo épico ao mundo moderno, depois das grandes guerras mundiais, não seria mais possível narrar e nem mesmo reconhecer “o forasteiro pela cicatriz da infância — ele

⁹ São Paulo: Forense Universitária, 2006.

continua estrangeiro a si mesmo e aos seus familiares, em seu próprio país” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). As feridas dos sobreviventes das guerras permanecem: o trauma como “ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular linguisticamente, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). A experiência agora é de outra ordem: não se pode mais falar em uma experiência comum, compartilhada, “que permita reconstruir um mundo acolhedor”. Se por um lado Ulisses, na *Odisseia*, pode narrar a sua história e ser escutado por todos que estão ao seu redor, isto é, compartilhar os seus feitos, por outro, Primo Levi, por exemplo, a partir de um sonho em Auschwitz, sabe que não poderá ser escutado. O sonho de Primo Levi é o sonho de uma cesura: como traduzir as minhas feridas? Um trabalho de memória individual precisa ser construído junto com a sociedade. Em Picasso, encontramos a encenação da morte desse tempo de heroísmo: por exemplo, no detalhe do quadro em que um guerreiro aparece estirado sobre o chão segurando uma espada quebrada — que se torna, na leitura de Picasso, o próprio massacre da cidade de Guernica. De uma ferida cicatrizada na perna de Ulisses — o multiversátil — para uma “ferida aberta” no quadro:



Figura 7: PICASSO, P. *Guernica*. 1937. Tinta a óleo.
3,49 m x 7,77 m.

Ainda sobre esse detalhe: há um estudo — de Juan Larrea — que aproxima os quadros *Guernica*, de Picasso, e o quadro *Os horrores da guerra*, de Peter Paul Rubens (Figura 8). De fato, os elementos das duas pinturas se entrecruzam: a mulher de braços erguidos, um anjo (os cupidos cercam Vênus enquanto ela parece tentar segurar Marte) que observa a cena assustado, os corpos que parecem se chocar e a própria luz erguida por um homem aterrorizado: uma tocha que também poderia ser a luz de um candeeiro (como na descrição do poema de Carlos de Oliveira), uma estrela no céu ou um trovão que corta a parte direita de cima do quadro. Além disso, quase todos os corpos parecem se misturar e juntos dar corpo a uma tempestade. A mulher à esquerda (que alguns

historiadores leem como a personificação da Europa), de preto, de luto pelos próprios horrores da guerra parece implorar por ajuda aos céus (Figura 11).



Figura 8: RUBENS, Peter Paul. *Os Horrores da Guerra*. 1637-1638. 206 x 342 cm.

No poema de Carlos de Oliveira precisaríamos voltar os nossos olhos para o fim do poema. É justamente nesse fim que o poeta faz menção ao que poderíamos também ler como um escudo: a estrela — tão cara a Carlos de Oliveira —, que em hebraico apresenta literalmente o significado de “Escudo de Davi”, inscrita na testa de uma das personagens da pintura: “com o suor da estrela / tatuada na testa” (OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 138). Curto-circuito temporal: esse escudo que está inscrito na testa de uma mulher se tornaria alguns anos depois uma tragédia inscrita na história da humanidade: as estrelas costuradas nas roupas daqueles que são encaminhados para os campos de concentração. Um escudo que também carrega a marca da identidade de um povo: o povo judeu. Um povo que está à mercê das ruínas de seu próprio tempo. Se Pablo Picasso inscreve essa estrela no quadro, Carlos de Oliveira vê nela a possibilidade de ultrapassar uma temporalidade histórica.

Do brilho de uma estrela para uma cidade que é consumida pelo fogo:

X

O incêndio desce;
do canto superior direito;
sobre os sótãos,
os degraus das escadas

a oscilar;
hélices, vibrações, percutem os alicerces;
e o fogo, veloz agora, fende-os, desmorona
toda a arquitetura;
as paredes áridas desabam
mas o seu desenho
sobrevive no ar; sustém-no
a terceira mulher; a última; com os braços
erguidos; com o suor da estrela
tatuada na testa
(OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 138).

Benjamin escreve em sua tese: “na contramão do pelo demasiado brilhoso” (BENJAMIN, 2012). O brilho não de uma estrela, mas do próprio pelo do animal. (Alguns historiadores veem na imagem do cavalo presente em Guernica a representação do próprio povo da cidade.) Luminosidade inscrita no corpo pela própria máquina do progresso. Um tempo em que o “céu estrelado deixa de ser o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados” (LUKÁCS, 2000, p. 25) e a luz das estrelas não pode mais iluminar os caminhos dos homens. Observatório — estrelas inscritas ao rés do chão: um novo céu. Traçar novos caminhos para que “as imagens sejam olhadas, interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213). Estrelas decaídas que, se por um lado, em uma pintura ou em um poema, nos dão a ver a imagem de outro céu, feitos à mão humana, por outro, marcam uma separação, uma impotência dos corpos que, inscritos com estrelas, são levados para os campos de concentração.

De um tempo heroico a um tempo do desastre. A partir do poema de Carlos de Oliveira, Ida Alves se interroga: como buscar “nos silêncios, nas rasuras, nos descentramentos, espaços de resistência e de questionamento, de metamorfoses, frente ao tempo, à morte, ao vazio?” (ALVES, 2011, p. 83). Não se trata de uma *ekphrasis* que anuncia uma morte como no caso da construção do escudo de Aquiles — não podemos esquecer que o escudo é uma das tentativas de retardar a morte do herói, já que o oráculo havia declarado que a sua morte aconteceria logo após a de Heitor —, mas de uma *ekphrasis* da própria cena da morte — com todos os cadáveres e corpos destruídos pela guerra. O poema nos fala de um tempo histórico movido pela catástrofe e pelas guerras, mas, sobretudo, de uma guerra que invade uma pequena cidade isenta de qualquer poder militar. Se no tempo épico — um tempo em que todas as respostas já estão dadas mesmo antes de formuladas as perguntas (LUKÁCS, 2000, p. 25) —, Aquiles luta para vingar a

morte de Pátroclo, e Príamo, à noite, visita-o para recuperar o corpo de seu filho morto, no tempo moderno — na era das catástrofes e dos testemunhos —, não cabe aos reis e nem aos heróis reivindicar um corpo, mas ao próprio poeta que com a tinta e a caneta não reivindica apenas os corpos massacrados pela destruição, mas expõe a barbárie na qual a sociedade se insere e parece cultivar.

Alves (2011) encontra, na última seção do poema de Carlos de Oliveira, nos braços erguidos da “terceira mulher; a última” (OLIVEIRA, apud FRIAS, 2016, p. 138), aquilo que ela vai chamar de “uma presença testemunhal da violência e guardiã da resistência” (ALVES, 2011, p. 84). A autora estabelece um diálogo entre “os braços erguidos” dessa última mulher e um poema intitulado “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de Jorge de Sena (*ekphrasis* de uma pintura de Goya intitulada *Três de maio de 1808, em Madrid ou Os fuzilamentos da montanha do Príncipe Pio* [1814]). No poema de Carlos de Oliveira, o corpo em chamas resiste, sobrevive e parece sustentar a estrutura do poema a partir de um apelo aos céus. No quadro de Goya, pelos olhos de Jorge de Sena, por outro lado, o apelo parece ser feito aos próprios homens (Figura 10). Nos dois testemunhos, parece que o corpo não resistirá, mas o gesto — sobretudo, o gesto de erguer os braços — sobreviverá como endereçamento à posteridade [Em *Cascas*, texto / carta de um historiador da arte, Georges Didi-Huberman dirá: “Conservarei, guardarei, esquecerei? [...] Eu morto, o que pensará o meu filho quando topar com esses resíduos?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 10)]. Jorge de Sena encena o “gesto que sobrevive” na própria estrutura do poema. De fato, são dois fragmentos de resistência dentro de um espaço — o espaço da pintura — onde tudo é destruição, morte e sofrimento (e aqui precisaríamos mais uma vez observar um detalhe do quadro de Rubens — Figura 11). O rosto dessas três figuras, ainda que estejam marcados pelo sofrimento, é interpretado por esses poetas como “testemunho do horror e da violência, mas testemunho igualmente de uma vontade de persistência” (ALVES, 2011, p. 86). É curioso como o quadro de Goya também nos lembra da cena de crucificação do Cristo (imagem que está rasurada na Figura 3), e que o poema de Carlos de Oliveira termine com um personagem de braços erguidos (Figura 9).



Figura 9: Detalhe: PICASSO, P. *Guernica*. 1937. Tinta a óleo. 3,49 m x 7,77 m.



Figura 10: GOYA, Francisco de. *Três de maio de 1808, em Madrid ou Os fuzilamentos da montanha do Príncipe Pio*. 1814. Óleo sobre tela, 268 × 347



Figura 11: Detalhe: RUBENS, Peter Paul. *Os Horrores da Guerra*. 1637-1638. 206 x 342 cm.

Mas é necessário permanecer mais um pouco nesses olhos e braços erguidos. Em *Guernica* (1950), curta-metragem de Alain Resnais e Robert Hesse — e cabe ressaltar que Alain Resnais é o mesmo diretor de *Hiroshima, mon amour* (1950) com roteiro de Marguerite Duras —, os braços erguidos são evocados também no roteiro com um texto de Paul Éluard: “Estranho pensar que estávamos com medo de raios, com medo de trovão. Como é ingênuo. [...] Nunca fomos para o subsolo por medo de ver os horrores da natureza”. É, de certo modo, de um novo tipo de experiência que se trata. De um povo que não está habituado aos horrores dessa nova máquina destruidora que se coloca diante dos seus próprios olhos. É de uma guerra e de uma destruição que vem tanto da terra quanto do céu que o poema de Carlos de Oliveira e esse quadro de Goya parecem nos falar. Mas o que se faz com o gesto sobrevivente? O que fazer com o corpo — social, inclusive — que sobrevive? Todas essas pinturas e poemas exigem do nosso olhar um “sobressalto perpétuo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62), isto é, elas nos ajudam a interrogar o nosso próprio olhar e a maneira como o homem tem conduzido a própria história. Conduzir a história dos homens pela escuridão da pintura. Quando Carlos de Oliveira escreve por cima do quadro de Picasso, a pintura (esse muro/painel: “Entretanto, deixai que me não cale: até que o muro fenda”) rasga (a rasgadura da qual nos fala

Georges Didi-Huberman) qualquer conhecimento que se diga absoluto. O poeta resgata uma memória, mas inscreve a sua própria memória no quadro.

Como uma espécie de endereçamento à posterioridade, Jorge de Sena escreve o poema “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”. Poderíamos encerrar este ensaio recorrendo a ele e as palavras de Georges Didi-Huberman no seu testemunho/carta/ensaio *Cascas*: para “saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61):

[...] Tanto sangue,
tanta dor, tanta angústia, um dia
— mesmo que o tédio de um mundo feliz vos persiga —
não hão de ser em vão. [...]
(SENA, 1988, p. 122-124).

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALVES, Ida. Carlos de Oliveira e Jorge de Sena: paisagens de rigor e testemunho, *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 79-89, 2011.
- AVELAR, Mário. *O poeta no atelier do artista*. Chamusca: Cosmos, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real, Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- _____. *Cascas*. Trad. André Telles. Inclui entrevista do autor a Ilana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FELMAN, Shoshama. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. Trad. Cláudia Valladão de Mattos. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- FRIAS, Joana Matos. Seleção e apresentação. *Passagens: poesia, artes plásticas (antologia)*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.
- LARREA, Juan. *Guernica. Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1977.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- MATOS, Olgária. A rosa de Paracelso. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. Iluminação mística, iluminação profana: Walter Benjamin, *Discurso*, São Paulo, n. 23, p. 87-108, 1994.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Entre duas memórias*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas, *Revista de Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Minicurrículo

Marlon Augusto Barbosa é doutorando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui graduação em Letras: Português e Literaturas de expressão portuguesa (2014) e mestrado em Teoria Literária (2017) pela mesma instituição. É o editor responsável pela Revista *Garrafa* do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura e membro da Comissão Editorial da revista *Mulemba*.