



O texto discute a dimensão erótica como aspecto crucial na obra de Picasso, problematizando a representação recorrente de vaginas na produção do artista do período final de sua trajetória, especialmente numa série de desenhos que realizou em 1972, alguns meses antes de sua morte, ocorrida em 1973.

Começemos com um trabalho quase do início da carreira de Picasso – uma pintura de 1901, atualmente em Los Angeles (fig. 1). Nele vemos uma bela jovem, talvez uma cortesã, confortavelmente sentada e orgulhosa do aparato que ostenta, que inclui, de cima para baixo, um chapéu espetacular, uma gargantilha alta e uma área plana de enormes extensões. Anatomicamente falando, esse decote é improvável. Mas a pintura não diz respeito ao físico de alguém nem ao corte de um vestido. O que ela traz à tona é a indiferença da jovem ao ostentar o mais profundo possível dos decotes, no qual qualquer incremento de exposição auspicia uma enormidade psíquica. Esse vertiginoso mergulho, longe de nos informar sobre o design de vestidos, parece, antes, focalizar a despreocupação da usuária em correr altos riscos, seu direito de ataviar-se como bem entende. De forma que até mesmo aqui, em uma pintura feita por um Picasso de vinte anos, a aparência dada não é tanto a isca para um olho multívago quanto um sentimento que vem de dentro para fora.

Ou considere-se esta outra pintura de 1901 – uma meretriz nua em um bordel (fig. 2). Certamente, não é assim que uma mulher se apresenta a um homem, menos ainda uma prostituta a um cliente. A pintura é, a meu ver, a imagem de uma mulher em introspecção olhando sua carne ultrajada, contemplando decadência e ruína. Ocupamos a posição do espelho dela e o espelho é a passagem do tempo. Sete décadas mais tarde, Picasso observaria sua fisionomia vincada em uma auto-confrontação semelhante (fig. 17).

Outro exemplo: uma pintura do final de 1905 (fig. 3). Uma mulher que nunca foi graciosa, já não jovem e quase gorda está sendo penteada. A maior parte do corpo de quem a penteia é omitida; não vemos dele mais do que a inscrição da sensação subjetiva do toque das mãos. E novamente, a mulher encara a si mesma – sem alegria, resignada.

Mesmo em obras que datam de 1906, em que intervém o impacto da arte ibérica ou tribal, certas distorções evidentes de gesto são mais bem compreendidas como sensação de desconforto que como a aparência de um membro.



fig. 1



fig. 2



fig. 3

Picasso, aqui, aceita um novo desafio: projetar a subjetividade em imagens de culturas exóticas, apropriar-se até mesmo de ícones arcaicos como se tivesse procuração para habitá-los. A maior parte das fases da arte de Picasso demonstra intrusões comparáveis em “eus” [selves] outros que não o seu.



fig. 4

Passo a uma pequena pintura de 1932 (fig. 4), uma imagem tão privada e redobrada sobre si mesma que, por comparação, parecem exibicionistas as pensativas jovens solitárias que Corot tanto gostava de pintar – entregam de bandeja demasiada aparência externa. A contemplativa de Picasso é curiosamente uma inaparência, como se se afastasse da visibilidade. Há uma mulher ali, mas na forma de uma consciência curvada sobre si mesma. A mão, na escala da face, envolve-lhe o rosto e molda o perfil binocular; o olho, reduplicado, não contribui para o aguçamento da visão, mas para torná-la difusa, como é próprio à meditação. Duas mãos esquerdas (prescinde-se de uma direita ativa) confirmam sua condição de inação meditativa. E seus seios estão ali não como coisas visíveis, mas como lugares protegidos. E tem mais: veja como um trocadilho gráfico confunde o lábio inferior com uma unha – uma paronomásia induzida pela sensação do tato. Tente isso você: pressione um dedo de comprido contra os lábios, delicadamente, e as superfícies derivam mutuamente uma na outra, misturando-se. A coincidência de lábio e dedo é a fusão tal como a sentimos, percebida numa interface; ela se contrai em uma solidão que exclui – ou que simboliza a exclusão - de um espectador. Vemos a auto-existência corporificada, mas em um estado impossível de ser exibido, vêmo-la antes de se tornar aparência.

O hábito de empatia de Picasso com o sexo oposto em situações solitárias e não escrutadas por um observador coloca-o no mesmo patamar, sob esse aspecto, de artistas do sexo masculino como Flaubert, Tolstói e James Joyce. E pode ter sido um efeito colateral desse hábito que permitiu que Picasso periodicamente – em certos momentos, como em 1940-42 – flagrasse mulheres em uma grotesca feiúra pessoal. Invariavelmente desacompanhadas, essas desencantadoras regozijam-se em auto-absorção ou em uma descuidada pré-consciência; e permanecem pouco atraentes apenas porque ainda não foram arranjadas para a admiração. A mulher sozinha com seus membros, antes da invenção da beleza.

Parece-me que no mais das vezes essas figuras são mais bem compreendidas como corpos nos quais a imaginação do artista busca habitar, a tal ponto que torna manifesto o que vem de dentro. O resultado, num primeiro momento, é pouco familiar; mas Picasso está dizendo que qualquer aparência – um *en face*, um perfil ou uma visão em três quartos, ou mesmo a torção de uma *figura serpentinata* – que todas devem sua verossimilhança ao ponto de vista de um observador. Ao passo que a mistura de aspectos em simultaneidade (discutida mais detalhadamente em outro ensaio) pode ser buscada para sugerir uma individualidade fora do alcance do observador, o artista equiparando sua própria cinestesia com o impulso do retratado.

A tendência a habitar [o corpo daquele que é retratado] pode ajudar a explicar algumas características familiares da arte de Picasso: seu desprezo pelo escorço; seu hábito de desenvolver o quadro a partir de um centro sólido que vai se enlanguescendo em direção às margens; sua intuição dos impulsos motores que redundam em gestos, sejam estes realizados por humanos, animais, vegetais ou uma população de tampos de mesa; e, finalmente, sua liberdade para mudar de estilo dentro de uma mesma pintura e mesmo de uma mesma figura. Permitam-me falar brevemente sobre cada uma dessas características.

Há muitas razões pelas quais um artista do séc. XX resistiria aos efeitos do escorço. No desenho de figura de Picasso, essa resistência não advém apenas de uma indiferença aos recessos perspectivais ou do suposto mandamento modernista de evitar o ilusionismo e manter o plano da pintura achatado: os escorços, no trabalho de Picasso, tendem a não ocorrer porque eles existem à distância, longe do agente. Meu braço estendido, de onde quer que você o veja, não parece encurtado a mim; na verdade, eu o percebo bem mais longo. E é essa a sensação – a propriocepção na qual os escorços não têm existência – que Picasso retrata.

Distribuição de densidade: repetidas vezes, as imagens de Picasso fixam uma figura central, ou uma relação central, e deixam à míngua o resto do campo; há apenas tratamento perfunctório nas áreas adjacentes. Essa característica, que vinha periodicamente à tona sempre que a figuração estava na ordem do dia, parecia às vezes comprometer a unidade estética do trabalho. Ela depunha contra Picasso no apogeu da pintura abstrata, quando a principal preocupação era o domínio do campo. Julgados pelos critérios picturais da arte não-figurativa, o centro privilegiado e o enlanguescimento periférico em Picasso eram vistos como defeito. Mas Picasso tem outros critérios; e se aceitarmos sua determinação em pensar a figura de dentro para fora – de apresentar a figura, por assim dizer, na primeira pessoa do singular – o espaço é onde o “eu” não está e a intensidade afrouxada na periferia do campo torna-se apenas mais uma função da centralidade da primeira pessoa. Assim, no *Nu Sentado* de 1959 (fig. 5), nenhum dos elementos que preenchem os cantos, do aparador à tela, ou dos sapatos de salto no canto inferior direito à assinatura no alto à esquerda, se equipara à densidade de realização que implode na orelha telefônica e nos dedos entrelaçados.

Esses dedos fortemente ligados como uma convergência de energias pictóricas aponta para outra modalidade do “habitar”. O sentido que Picasso tinha da sensação interna de um gesto condicionou sua arte desde o princípio e nunca relaxou, sem embargo de seu estilo em permanente mudança. O gesto intuído com precisão empresta distinção e pungência a suas primeiras pinturas ilustrativas de malabaristas e bebedores de absinto; ele investe de volição inteligível os monstros do período metamórfico-surrealista; anima as vítimas planas de *Guernica* tanto quanto as vívidas figuras bloqueadas em *Meninas com Barco de Brinquedo*, ambas as obras de 1937¹. E a intuição do gesto permite que Picasso, ao observar uma



fig. 5

1. Coleção Peggy Guggenheim, Veneza; reproduzido em Steinberg, *Other Criteria*, fig. 1

criança de um ano, sinta os terrores de aprender a andar.

Em uma pintura de 1943 que está na Universidade de Yale (fig. 6), uma jovem mãe ensina seu bebê a dar seus primeiros passos. A criança, rígida de desajeitamento e inaptidão, enrijece a mão do pintor, que produz formas rígidas e angulares; enquanto a mãe, representada em curvas flexíveis, escora, sustenta e envolve a criança como um fluido. Tomada como representação, essa geração de estilos por fases é magistral – ultrapassa de longe qualquer apercepção puramente visual de membros em movimento. Porque o que Picasso desenha não é a aparência de uma ação, mas como é a sensação de realizá-la.



fig. 6

A liberdade de mudar de estilo no meio da pintura ou da figura – uma liberdade proclamada em uma primeira e espetacular irrupção em *Les Femmes d'Alger* – torna-se uma fonte de que Picasso se nutre intermitentemente, como na tela final das “Mulheres da Argélia” (fig. 7). Aqui, a mulher à esquerda é comparativamente realista, ao passo que a rústica adormecida à direita é quadriculada em linhas cubistas. Talvez a realização díspar dessas irmãs tenha sido induzida por seu respectivo nível de consciência; de forma que a mulher desperta, estando alerta para o mundo, mostra-lhe uma face, uma fachada para interagir com ele; enquanto que a mulher envolta em sono profundo, afastada do espaço real, habita um corpo que não distingue facetas.

Em algum momento da década de 1950, Picasso fez uma observação a respeito da necessidade de divergência estilística conforme o tema. Disse ele:



fig. 7

Quando você desenha uma cabeça, deve desenhá-la como aquela cabeça... Tome uma árvore. No pé da árvore tem uma cabra, e ao lado da cabra uma menininha... Bem, você precisa de um desenho diferente para cada um. A cabra é redonda, a menininha é quadrada e a árvore é uma árvore. Mesmo assim as pessoas desenharam os três da mesma maneira. É isso que é falso. Cada um deles deve ser desenhado de maneira completamente diferente.²

Cada um de um jeito diferente? E por que deveria ser assim? Não era como os Velhos Mestres trabalhavam, nem Van Gogh ou Cézanne. Por que abandonar a constância exemplar deles pela promiscuidade de desenhá-los “como” cada coisinha caprichosa que venha a aparecer? Mas é claro! Porque cada uma delas se sente de seu próprio jeito sobre si mesma. Desenhá-las todas em um só estilo seria confessar estar fora delas, olhando para as coisas de fora, como uma câmera. Vale notar que dentre todas as técnicas de produção de imagem disponíveis a Picasso – e por ele apropriadas para seu uso – a fotografia foi a única que ele desdenhou de praticar.

O hábito da imaginação de penetrar em existências alheias à dele pode ajudar a explicar ainda dois fatos da arte de Picasso: o prazer que tinha em personificar Velhos Mestres, reencenando o papel de um Lucas Cranach, um Delacroix, um Manet; e seu gênio como pintor de animais, único neste século (observe seu deleite – em uma fotografia tirada em Vallauris, 1952 – em observar um louva-

2. Citado em Hélène Parmelin, *Picasso: Women* (Paris e Amsterdam: Éditions Cercle d'Art e Harry N. Abrams, 1964), p. 175.

deus que veio pousar em seus dedos)³.

No que me diz respeito, acho útil olhar as imagens produzidas por Picasso em seus últimos dois anos, mais ou menos de 1970 até sua morte, à luz do hábito de empatia que ele cultivou por toda a vida. Mas ele deu uma guinada; a disciplina tão praticada de habitar projetivamente, ao invés de invadir outras existências, agora se reverte sobre ele próprio. Parece-me que há uma terrível honestidade nesses últimos trabalhos, que retrospectivamente, do recôndito de sua nonagenária posição estratégica, transforma todo o resto em aparência. É como se as possantes *personae* que haviam servido ao longo de setenta anos ao artista para desfilarem sua auto-imagem – como arlequim, amante, raptor, touro, minotauro, monstro, artista-criador ou encenador virtuoso – é como se elas não houvessem sido mais do que aspectos apresentados a hordas de admiradores, ele mesmo as encabeçando; como se todos esses papéis, tanto quanto todas as facetas até então, houvessem sido mascaradas ensaiadas, espetáculos, rotinas de circo – maravilhosamente diversivas e parcialmente reveladoras, mas ainda ocultando um reservatório de sentimento abafado, submerso. Ao chegar no fundo, Picasso descobre um poço de medo mortal e desejo insaciável, no qual a agitação não é nem romântica, nem esplêndida, nem meritória para ele; na verdade, algo mais próximo de uma piada suja de escola do que de mito; uma abundância de

3. Reproduzido em *Picasso* (Basileia: Éditions Beyeler, 1967-68), p. 13.



fig. 8

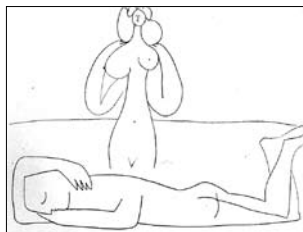


fig. 9

imagens de fantasia pouco admiráveis ou adequadas para se falar. Agora estou pensando em Picasso adentrando sua décima década de vida, quando sua atividade compulsiva desce às mais extremas profundezas para expor o que encontrar lá embaixo – infestações femininas de seus próprios subterrâneos, para as quais precisaremos de uma nova designação. Pois essas *elles* que dominam seu último jorro de desenhos e pinturas, sufocando quase todas as outras criaturas, não mais são pessoas, e sim contrações em uma única função especializada: o recurso a elas é a parte ativadora da psique do artista aos noventa e um anos.

Reproduzo um esboço a caneta datado de 5 de novembro de 1972, da última semana de sua vida ativa e exatamente cinco anos antes de sua morte (fig. 8). O velho deitado com o joelho enrugado pode estar desenhando, talvez pensando no que desenhar ou perguntando-se como. Seus olhos estão abertos, mas com pupilas convergentes; não olha para fora. E ele tem uma companhia e tanto, o tipo que perturba um solitário, uma pessoa que esteja consigo mesma. Os antigos anacoretas cristãos no deserto teriam-na considerado um intrujão enviado

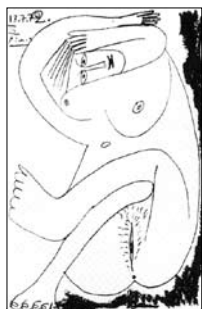


fig. 10



fig. 11

pelo Satã, mas Picasso era mais sabido – ela não lhe é estranha. Vinte e seis anos antes, em 13 de outubro de 1946, ele fizera um desenho com tema semelhante (fig. 9): um jovem adormecido e por trás de suas costas, em pé, a aparição de uma suave mulher de delicada pureza, cujos flancos gregos eram trajetórias de carícias voluntárias e cujo sexo é um delicado sinal de “conferido”, ticado com afeição. Ela é uma Eva volátil com cuja existência sonha o sono desse Adão. Sua beleza honra e enobrece seu sonhador.

No desenho posterior, em que a luz do dia se funde com a escuridão, a prostituta é da mesma maneira concebida por fantasia, mas sem afagos e despida de pretensões à alta cultura – o ídolo transformado em moleque de rua; nada de “flancos gregos” aqui. Foram-se seu idealismo, graça, beleza desvanecida, para não falar da decência. Ao troçar de seu desonrado sonhador, ela nem mesmo é séria; o próprio papel em que habita está manchado.

Há uma antiga palavra inglesa para esse tipo que cabriola em forma instável ao longo desses últimos desenhos de Picasso (figs. 10-13). A palavra, praticamente esquecida pelos falantes de inglês, é “fizzig”: e eu a adoto porque suas múltiplas conotações convergem com êxito. No uso dos séculos XVI e XVII, “fizzig” podia ser uma garota leviana e coquete, um catavento, um tipo de fogo de artifício ou uma coisa absurda. Todas essas definições vêm bem ao caso, já que na senilidade e isolamento final de Picasso os floreios gráficos que ensejam essas aparições não são tanto representações quanto assinaturas gestuais, como arabescos.

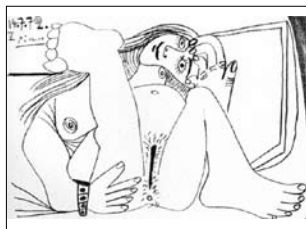


fig. 12

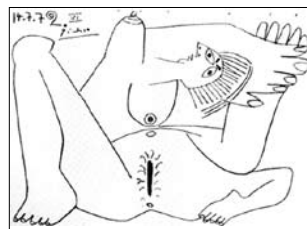


fig. 13

Eles introduzem uma nova safra. Não que os nus escancarados estivessem ausentes da obra de Picasso no final dos anos 1960 – eles aparecem desavergonhadamente por toda a série de estampas “347” e continuam a se mostrar (literalmente) até a primavera de 1970. Mas nessas séries pródigas, as moças obsequiosas estão, de maneira visual, socializadas. Elas participam de ambientes institucionais – harém ou bordel; palco, circo ou ateliê. Elas são profissionais de verdade e, por serem jovens e favorecidas pela natureza, objetos de atemporal homenagem. E pertencem de modo tão intrínseco a seu ambiente permissivo que sua ingênua auto-exibição parece inteiramente apropriada, quase, como ficamos tentados a dizer, *comme il faut*. Seu mundo as domestica, não importa o quão livremente dotado de fantasia ele seja. Em uma palavra, elas ainda não se tornaram aquilo que proponho chamar de “fizzigs” de Picasso.

As verdadeiras “fizzigs” são de outra ordem. Sua singularidade é absoluta, embora possam compartilhar um espaço com o cobiçoso para cuja satisfação existem, exclusivamente – um pouco como os frutos inalcançáveis compartilham o espaço de Tântalo (fig. 14). E sua existência é momentânea, rápida como uma pirueta, transitória como fogos de artifício. Com membros desossados como um contorcionista, toda sua existência está ligada ao seu imaginador, o recluso nonagenário de Mougins, que, junto com elas, afastou-se da sociabilidade.

(Vou arquivar por enquanto a questão das possíveis influências externas, como a disseminação da publicação de pornografia no final da década de 1960. Algum dia, talvez, os especialistas em Picasso procurarão protótipos entre filmes e fotos proibidos para menores, do mesmo modo como os historiadores da arte, alertas às fontes inspiradoras da pintura renascentista, fuçam entre antigas modas e sarcófagos. Mas não posso saber se, e até que ponto, o Picasso de 1970 reagia à obscenidade contemporânea, e continuarei a tratar da temática de seu trabalho tardio como sendo gerada internamente).

Já em 1968, na série “347”, Picasso projetara uma auto-imagem mais ou menos romântica – artista cortejado, amante agradável, aristocrata espanhol e associado a Velázquez e Rembrandt. Sempre que ele aparecia nessas águas-fortes – no Panteão dos grandes ou na multidão – era bem-vindo. Ainda estava manipulando uma auto-imagem relativamente pública, uma imagem modulada pelo orgulho da realização e enfeitada para um nicho na posteridade.

Depois de 1971, já com mais de noventa anos, qualquer pretensão à nobreza, e mesmo qualquer auto-confiança na sociabilidade se desfaz. A prática do habitar projetivamente de toda uma vida se volta para dentro e a profundidade dessa última invasão, essa última internalidade, excede em sua candidez sem censura cada uma de suas façanhas anteriores em que habitara no ser alheio. O que Picasso revela por fim é uma velhice não-consentida – até aqui não extinta porque ainda sujeita a Eros, a Eros como motor primordial, a energia do desejo. Se o velho excêntrico agora percebe esse desejo voltado para uma única direção, e se a visão do objetivo parece pouco decente, *tant pis*. Nesse limiar, o tempo da galanteria e da auto-censura já não existe há muito.

Que se folheie o volume final do catálogo de Picasso estabelecido por Zervos: excetuando-se as diversas gravuras, na maioria eróticas, feitas de março a maio de 1971, o Zervos XXXIII reproduz 532 pinturas e desenhos que datam desde o Ano Novo de 1971 até o encerramento em 12 de novembro de 1972. Uma grande parte desse corpo de trabalho traz nus femininos anunciando seu lado de baixo, o perineo ou “fundamento” [*fundament*] (ver Webster III, def. 2A-b). Em muitos exemplos, o território perineal é articulado em meticuloso detalhe, em outros por um sinal composto que um grande ironista moderno, Saul Steinberg, propõe ler como um ponto de exclamação (!) e uma “homenagem de Picasso à tipografia”.



fig. 14

A predominância dessas poses “arreganhadas” na produção final de Picasso é esmagadora. Durante os primeiros seis meses do período incluído no Zervos XXXIII, a proporção de “fizgigs” representadas por “pontos de exclamação” é consideravelmente baixa – apenas 14%, ao passo que cabeças simples, principalmente masculinas, somam 60% do trabalho. Durante o período seguinte de seis meses (de julho a dezembro de 1971), a proporção de “fizgigs” aumenta para 21,5%. Finalmente, nos 147 desenhos e pinturas realizados durante os últimos seis meses da produção de Picasso (dos quais apenas 26,5% representam cabeças simples), nada menos de 43% conjuram o baixo-ventre – não em uma repetição simplória e mecânica, mas em figuras fortemente desenhadas, derramadas, alargadas e inclinadas com incansável invenção, de modo que nenhuma postura se repete e o próprio fundamento [*fundament*] passa por incessantes mudanças em sua caracterização – aqui perfunctório, ali meticuloso e aí, repentinamente (em um par de estranhas irmãs) faiscante como lantejoulas (fig. 15).



fig. 15

O próprio desenho, o modo de sua realização, confirma a ontologia privada dessas “fizgigs” que expulsaram a odalisca. Sua constituição é selvagemmente inexacta; cada uma delas é uma turbulência rodopiando em torno de uma vagina como o olho de um temporal. Nenhum sistema de proporção controla forma ou dimensão dos membros; nenhuma regra de estilo ou de anatomia determinada restringe a licença do artista em comprimir ou dilatar ou obturar intervalos espaciais. O impulso é manter a velocidade enquanto se abarrotta o campo. Esse modo de desenhar a figura, que vinha guiando a mão de Picasso desde o final da década de 1960, parece estranhamente análogo à escrita, ou melhor, ao modo de “desenhar” nossa assinatura, quando a mão que assina se move conforme um padrão motor internalizado. Mas com esta diferença: as constâncias que regem nossa assinatura não se mantêm. As “fizgigs” existem como morfologias fluidas, inventadas na hora, mas comparáveis a assinaturas porque surgem, sem verificação externa, de algum lugar interior, tão íntimo do corpo quanto a respiração. A perícia no desenho que gera essa corrida na forma de escrita torna-se então uma espécie de cacografia instruída e privada. Esta é uma das razões pelas quais o diagnóstico de “voyeurismo”, quase sempre aplicado levianamente ao velho Picasso, parece simplesmente incorreto. Picasso não está espiando; não está espreitando buracos de fechaduras, mas sim trazendo à tona recintos interiores.

Ousaríamos perguntar: a que necessidade essas imagens atendiam? Teria

sido a proliferação de “fzigs” precipitada pela percepção de Picasso de que a morte estava à porta? Se nesse momento ele ainda rejeitava a mortalidade como algo externo à sua pessoa, será que poderíamos considerar seus desenhos de vaginas obsequiosas como afirmações de força vital para protelar uma invasão – sinalizando com essas “yonis”⁴ do mesmo modo como os cristãos primitivos usavam o sinal da cruz para manter o Adversário longe? Projetadas muitas e muitas vezes sobre tela e papel, as “fzigs” funcionais de Picasso poderiam ser interpretadas como fortificações protetoras, muralhas para suas defesas interiores, que protegem pela quantidade. Que outro motivo teria esse aumento contínuo, como anticorpos acumulados contra uma ameaça de invasão, como se a morte fosse uma praga, intrusiva e estrangeira?

Ou será que Picasso, aos 90, acedeu àquilo que por muito tempo tentou resistir: os vermes da morte dentro de si, reconhecíveis no definhamento do desejo, de forma que a melhor defesa estava em se agarrar à luxúria projetando-se para fora de um corpo exaurido? Dizem que Tântalo, no Hades, tenta eternamente alcançar frutos-fantasma; e persiste no esforço – não com esperança de sucesso, mas em mítica e atemporal auto-definição. Estaria Picasso, talvez, buscando prevalecer sobre sua mortalidade, implodindo seu ser em um desejo definitivo e implacável, isto é, na semelhança do mito?

Vejo as “fzigs” fantasmas do fim da vida de Picasso como um tipo de auto-ajuda. Elas não tinham a intenção de envergonhar, mas de preservar a identidade contra a dissolução iminente. Sua orientação era interior – inclusive na caligrafia privada que decide sua existência. E existir elas devem, renováveis dia após dia, para que a virilidade do artista, como um telefone desligado, não deixe de se comunicar com seu complemento. Se você deixar para lá, será desconectado, consumido, implodido.

A vagina, como Picasso agora a evoca, torna-se apotropaica. Não é mais oferecida para a penetração, como ainda era na série “347” de 1968, mas como um talismã para o olho da mente. Picasso a vê como um pivô fixo em uma corporificação eternamente fluida, seu próprio “termine fisso d’eterno consiglio”⁵.

É isso que ainda o faz seguir adiante, o pólo de um cobiçado desejo, pronto para arrancar a luxúria de uma calma ameaçadora, mantendo-o em compasso, em constante tensão, em ação.

Em suas últimas imagens, a vulva arreganhada é um exorcismo evocado contra a extinção do desejo, a quietude da inexistência. As “fzigs” de Picasso personificam aquele último recesso de uma vontade ainda animada por Eros, e Picasso as encontra, não nas mulheres, mas dentro de si. Pois considero essas imagens como o interior de um homem que vive no extremo sua natureza em declínio, agarrando-se a uma beatitude privada na única vida que sabe poder obter. As “fzigs” de Picasso são, eu suspeito, um solene documento na desmitologização da morte. E esse fim de partida se alinha com outros testemunhos de uma

4. A palavra, de origem hindu, designa representação estilizada da vulva, venerada como símbolo de uma deusa ou Shakti [N.T.].

5. O autor cita verso extraído ao trigésimo terceiro canto de Paraíso, terceiro volume da obra *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Nesse canto São Bernardo, terminando a oração em louvor à Virgem Maria, pede-lhe que fortifique a visão de Dante para que ele possa, na contemplação da Luz Divina, ter a visão da própria imagem de Deus: “O Virgem Mãe, filha do filho teu,/ humilde e mais sublime criatura,/ pedra angular do designio do Céu [no original: termine fisso d’eterno consiglio]”. Apud. Alighieri, Dante. *A divina comédia: paraíso*. Trad. e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 229 [N.T.].

morte enfrentada sem Deus, os de Wallace Stevens, Yeats, Beckett, Rei Lear.

Em 1989, com oitenta e oito anos, Picasso ainda podia fantasiar que sua velhice era uma máscara posta sobre sua virilidade real (fig. 16). Mas com o tempo ele teve de aceitar sua máscara de senilidade como o destroço de si próprio, o resíduo de seu todo. Com horrorizada aquiescência ele olha para dentro de si em um desenho a lápis de cor, agora famoso (fig. 17) – realizado a uma vida de distância do petulante auto-retrato de 1899 (fig. 18). O primeiro desenho registra a boa aparência do artista aos dezoito anos; o último projeta a forma simbólica de sua agonia. Executado em 30 de junho de 1972, constitui um raro ícone humano



fig. 16



fig. 18

da morte em primeira pessoa.

O *Auto-Retrato* foi feito semanas depois de outra imagem de um apavorante inusitado – uma “fizzig” murcha, a cabeça numa touca como uma bruxa velha, a boca mole e uma virilha clínica (fig. 19). Logo depois, no outono de 1972 – o último outono de Picasso – todas as suas amistosas “fizzigs”, uma a uma, deixam cair sua pretensa frontaria de juventude. Velhas megeras agora, coevas – não, consubstanciais – com as mãos enrugadas de seu produtor, seus próprios dedos de unhas feitas roçando farrapos ressequidos de vulvas, num arremedo de desejo (figs. 20, 21).

As “fizzigs” haviam enlaçado o ponto extremo de sua virilidade decadente. E quando a vitalidade delas falta, quando o artista passa a admitir que suas garotas são anciãs encarquilhadas; quando a própria vagina, seu símbolo de vida, começa a declinar; quando logramos aceitar que a máquina de juventude que ele vinha dirigindo há muito caía na decrepitude, aí então sabemos que ele sabe que o exorcismo deixou de funcionar. Ele fica desamparado – um menininho com uma pá, aposentado e preso em um corpo desajeitado (fig. 22), como Yeats:



fig. 19

...doente de desejo
E atado a um animal moribundo.
Não sabe o que é (6).

Mas essas são tentativas de aproximações. Talvez não tenhamos vivido tempo o bastante para avaliar os últimos trabalhos do Picasso nonagenário.

Poucos de nós já chegaram aos noventa. O comentário mais pertinente foi o feito por Goethe: os velhos são privados de um direito inato fundamental da humanidade – o direito de ser julgado por seus semelhantes.



fig. 20



fig. 21

P.S.

Há cinquenta anos, logo que cheguei a este país, ouvi alguém citar um epigrama recente de Dorothy Parker. Ao lhe perguntarem qual seria a mais bela palavra da língua inglesa, ela propôs “*cellar door*” (porta da adega). Fiquei impressionado. Ao pronunciar as sílabas, a eufonia sobrepuja a conotação. Assenti numa homenagem a Parker e esqueci o assunto; até que, décadas mais tarde, muito após a morte de Parker, um amigo me mostrou um dicionário recém-publicado de gírias em inglês. Ao folheá-lo casualmente, começando, como de costume, pelo final, meus olhos pousaram em um verbete impresso em negrito: *Vagina*. Página após página de sinônimos, palavras ambíguas, epítetos, circunlóquios maliciosos, analogias; entre eles, roubando repentinamente minha atenção, a expressão “porta da adega” - não de fato uma gíria, pois a fonte dada foi o famoso romance setecentista *Fanny Hill* de John Cleland, uma obra que sem dúvida Dorothy Parker lera.

A mais bela palavra da língua? Picasso, embora não falasse inglês, teria gostado dela.



fig.22

*-Escrito há quase oito anos para uma ocasião transatlântica específica – quando a lembrança da presença física de Picasso estava mais vívida do que agora – este ensaio originalmente não seria publicado em inglês. Foi encomendado como uma palestra para o Musée National d'Art Moderne, Paris, no quadro da exposição “Le dernier Picasso” (primavera de 1988), tendo sido publicado depois em tradução francesa em *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 27 (primavera de 1989). O foco do ensaio era determinado pela mostra que acompanhava. Quando uma mostra similar foi montada no Kunsthalle Bielefeld quatro anos mais tarde, o texto foi republicado como “Picasso's Endspiel”, em “Picasso: Letzte Werke 1966-1972” [N.A.]. A presente versão foi produzida a partir do ensaio “Picasso's Endgame”, publicado em *October*, n° 74, outono de 1995, p. 105-122 [N.T.].

Tradução: Julia Vidile

Leo Steinberg é historiador e crítico de arte norte-americano.