

## RETRATOS INACABADOS: Gertrude Stein e Picasso

Janaína Nagata Otoch<sup>1</sup>

RESUMO: O artigo discute o retrato que Pablo Picasso fez de Gertrude Stein (1905) para cotejá-lo com os retratos literários que Gertrude Stein fez de Picasso (1909-10, 1924). Examinando como as obras respondem ao imperativo de “matar o século XIX”, interrogamos como tanto em Picasso quanto em Stein opera-se uma mudança de paradigma em relação às exigências do retrato enquanto gênero, que acaba por instaurar um modelo de intersubjetividade em dissidência com antigas prescrições de objetividade pautadas por uma tradição da retratística que emergira com o Renascimento. A análise coloca em relevo os paralelismos entre a “destruição” do espaço perspectivo na pintura cubista e a “destruição” da sintaxe nos poemas de Stein, bem como a busca por simultaneidade e por uma apreensão não unitária e fixa de noções como sujeito e identidade, que Picasso e a escritora praticaram em seus respectivos meios de expressão. Por último, comentamos brevemente a versão em português de Augusto de Campos a partir da tradução de “If I Told You: A Complete Portrait of Picasso” [Se eu lhe contasse: um retrato inacabado de Picasso], o segundo dos retratos de Picasso escrito por Gertrude Stein.

PALAVRAS-CHAVE: Picasso; Gertrude Stein; Retratos, Identidade; Intersubjetividade

### UNFINISHED PORTRAITS: GERTRUDE STEIN AND PICASSO

ABSTRACT: The article discusses Pablo Picasso’s portrait of Gertrude Stein (1905), and compares it with Gertrude Stein’s literary portraits of Picasso (1909-10, 1924). By examining how the works respond to the *mot d’ordre* of “to kill the nineteenth century”, we question both Picasso’s and Stein’s change of paradigm in relation to the exigencies of portrait as a genre. It also shows how, in the process, they came up with an intersubjective model as opposed to old prescriptions of objectivity deployed by portraiture’s tradition since Renaissance. The analysis of the works brings forward the parallelisms between the ‘destruction’ of perspective in cubist painting and the ‘destruction’ of syntax in Stein’s poems, as well as the search for simultaneity, and the unfixed apprehension of such notions as subject, and identity, that both artists reached in their own fields of expression. Last but not least, we briefly pass through Augusto de Campos’ Portuguese version of Gertrude Stein’s “If I Told You: A Complete Portrait of Picasso”.

KEYWORDS: Picasso; Gertrude Stein; Portraiture, Identity; Intersubjectivity

<sup>1</sup> Mestra em Artes Visuais – História, Crítica e Teoria da Arte pela USP. Contato: janaotoch@gmail.com

## Retrato: o modelo em xeque

Gertrude Stein conta, colocando-se na voz de sua companheira Alice B. Toklas, que, no inverno de 1905, posou mais de noventa vezes para que Picasso fizesse um retrato seu, em longas e repetidas sessões que se estenderam por meses a fio.

A primavera estava chegando e as poses estavam chegando ao fim. De repente um dia Picasso pintou a cabeça inteira. Não consigo ver você quando olho, ele disse irritado. E então o quadro foi deixado daquele jeito. (STEIN, 2009, p. 57).

Com o anúncio da primavera, Stein partiu para a Itália e Picasso para a Espanha. Até que, de volta a Paris, a autora, ansiosa, foi ao encontro de Picasso para que seu retrato fosse finalizado. Mas ele já estava acabado. Após voltar de viagem, Picasso sentara e – em um único dia – pintara de memória o rosto que meses atrás havia sido coberto de tinta em pleno acesso de fúria. O retrato estava resolvido. “E quando ela viu, ele e ela ficaram contentes” (STEIN, 2009, p. 62).



Pablo Picasso. Retrato de Gertrude Stein, 1905-6.  
Óleo sobre Tela, 100 x 81,3cm.  
Metropolitam Museum of Art, Nova York.

Muito já se indagou sobre o exagero em torno do episódio narrado por Stein, que o teria amplificado em benefício próprio, face à sua deliberada intenção em converter-se em uma personagem histórica e em implementar mudanças em relação à arte de seu próprio tempo (RICHARDSON, 1991, p. 403-7). Seja como for, a veracidade contestável dos fatos em nada muda o valor que o episódio tem para muitas das narrativas sobre a arte moderna. Pois, tenha ou não a cronologia dos acontecimentos ocorrido tal e qual narra a autora, o que essa pequena anedota evidencia é que, para Stein, naquele momento, em plena virada de século, urgia prescindir do modelo, ou melhor, da realidade enquanto modelo para a arte. “O século XIX tinha exaurido sua necessidade de ter um modelo, pois a verdade de que as coisas vistas com os olhos eram as únicas coisas reais tinha perdido sua importância” (STEIN, 2016, p. 14), a autora dirá anos mais tarde. Tratava-se mesmo de “matar o século XIX” (STEIN, *apud* COLLIN, 2008, p. 48), uma empreitada na qual ela e Picasso teriam papel crucial – ele na pintura, ela na literatura.

Picasso, afinal, viria a ser, poucos anos depois, um dos inventores (senão o principal inventor) do cubismo, um movimento apontado, quase que por consenso, como o precursor da luta contra os parâmetros que norteavam a produção do século precedente. A vasta fortuna crítica sobre o cubismo – para a qual o pensamento de Gertrude Stein teve importância decisiva – favoreceu que atentássemos para o fato de que, naqueles anos, desvincular a prática da pintura das exigências realistas que atravessaram a arte do século XIX era uma questão de primeira ordem.

Não é de se admirar, portanto, que não apenas Picasso, mas as inovações de Picasso em relação ao gênero do retrato – anunciadas significativamente pelo retrato de Gertrude Stein, em 1905 – tenham ganhado lugar de destaque na genealogia do cubismo. Ainda no início do século XX, o gênero do retrato se pautava, em larga medida, por um conjunto de normas que prescreviam o paralelismo entre o modelo vivo e sua imagem no quadro, que deveria expressar a aparência, a personalidade e a identidade da pessoa retratada (RUBIN, 1996, p. 13). Esse gênero pictórico, cujo surgimento remonta às civilizações do Crescente Fértil e à antiguidade clássica, e cujos desdobramentos modernos remetem ao Renascimento, havia se prestado a diversos usos (encomendas de Estado e de família, lastro memorial, comemorativo, religioso, fúnebre, entre outros), transformando-se consideravelmente ao longo do tempo, mas, em todo o caso, resguardando o pleito por verossimilhança que permitia ao artista evocar determinada presença humana através de sua imagem. Nestas circunstâncias, prescindir do modelo vivo e da realidade enquanto modelo era, de fato, também contestar o postulado de verossimilhança na base da prática do retrato e, em última instância, de toda a produção artística do século XIX.

De modo que, de uma perspectiva mais ampla, os retratos feitos por Picasso – não apenas o de Gertrude Stein, mas também os cubistas e os tantos outros que lhes sucederam, amiúde interpretados a partir do prisma do cubismo – passaram a ser vistos como peça fundamental na prática artística de uma personalidade de ímpeto iconoclasta, responsável por transformar substancialmente a arte no século XX. “Antes, o quadro era uma soma de adições. Comigo, o quadro é uma soma de destruições” (PICASSO, *apud* BAAR Jr, 1972, p. 72) teria dito Picasso em certa ocasião, em palavras frequentemente evocadas por entusiastas de seu ímpeto de insubordinação em relação às convenções.

No que concerne especificamente à retratística, William Rubin (1996, p. 13), um dos principais intérpretes da obra do artista e curador de pintura do Museu de Arte Moderna de Nova York, o formulou de modo preciso:

Picasso's portraiture casts the very concept of identity into doubt; its no longer fixed but mutable. By redefining the portrait as the artist's personal responses to the subject, Picasso transformed it from a purposely objective document into a frankly subjective one.<sup>2</sup>

Tratava-se de uma mudança de paradigmas, que convertia o postulado de evocar a presença e a identidade de um modelo através de sua aparência em uma questão de intersubjetividade, isto é, em uma resposta subjetiva do artista frente ao modelo, que rompia a lógica mimética por trás de grande parte da produção pictórica até então. Essa quebra de paradigmas, cujo elemento propulsor foi, sem dúvidas, a obra de Picasso, é parte fundamental do legado da arte moderna e teve importância inegável no decorrer do século XX. Em casos extremos, contudo, foi internalizada a tal ponto que os retratos de Picasso passaram a ser vistos, muitas vezes, como fruto da relação pessoal entre o artista e o modelo, isto é, de sua vida e seus conflitos pessoais, de sua individualidade e de sua mão virtuosa. No decorrer dos anos, Picasso passou a ser legitimado por Picasso (KRAUSS, 2006). A biografia, como um intérprete de sua obra chegou a sugerir, converteu-se em metodologia canônica nos estudos sobre o artista (VARNADOE, 1996, p. 147). O preço a se pagar, evidentemente, foi o da inflação.

## A identidade em questão

Na época das sessões de modelo em 1905, quando Picasso realizava seus primeiros experimentos cubistas, Gertrude Stein também embrenhava em uma intensa produção de retratos. Nas palavras da autora:

I began to play with words then. I was a little obsessed by words of equal value. Picasso was painting my portrait at that time, and he and I used to talk this thing over endlessly. At this time he had just begun on cubism. And I felt that the thing I got from Cézanne was not the last composition. I had at the same time a new interest in portraiture. (STEIN, 1971, pp. 14-15)<sup>3</sup>

Ela se referia a uma produção de retratos escritos, evidentemente, que não são o mesmo que retratos pintados. A começar pelo fato de que, na literatura, ainda que o desafio de “matar o século XIX” fosse também imperativo, a maneira como o gênero em questão se impunha na produção da época era francamente distinta. Ainda que Stein sustentasse que a literatura estava em pé de igualdade com outras artes e que buscasse um deliberado diálogo com a pintura, como a própria referência a Picasso e Cézanne revela, ela sabia também que, no caso específico da produção de retratos, a literatura dispunha de muito da pintura, sobretudo por utilizar-se frequentemente de uma

<sup>2</sup> Os retratos de Picasso lançam dúvida sobre o próprio conceito de identidade; ela já não é fixa, mas mutável. Ao redefinir o retrato como um conjunto de respostas pessoais do artista ao modelo, Picasso destituiu-lhe a condição de documento deliberadamente objetivo para atribuir-lhe um caráter francamente subjetivo. (Tradução minha)

<sup>3</sup> Eu passei a brincar com as palavras então. Eu estava um pouco obcecada por palavras de igual valor. Picasso estava pintando meu retrato naquela época, e ele e eu costumávamos conversar incessantemente sobre isso. Naquela época, ele havia acabado de começar com o cubismo. E eu sentia que o que eu recebera de Cézanne não era a última composição. Eu nutria naquela mesma época um interesse renovado por retratos. (Tradução minha)

linguagem descritiva e imagética, pelo constante emprego de caracterizações dos personagens de acordo com suas feições, expressões, poses, entre outros.

Pois, à diferença da pintura de retratos – que passou a ocupar uma posição de destaque na arte europeia, atravessando diferentes escolas e estilos e passando a exercer um papel proeminente na hierarquia de gêneros convencionalizada pelas academias de arte no século XVII –, os retratos literários nem sempre foram vistos como parte de um gênero propriamente dito, mas como um subgênero que, partindo dos discursos retóricos e historiográficos, havia incorporado muitos dos modelos da pintura para si (HASELSTEIN, 2003, p. 125).

Não à toa, no início do século XX, retratos em palavras eram bastante menos comuns que retratos pintados<sup>4</sup>. Naquela época, Stein era, segundo Ulla Haselstein (2003, p. 729), a única escritora modernista a produzir retratos de forma mais ou menos sistemática. Se, para Picasso, tratava-se de afirmar-se a partir da quebra de paradigmas em relação a um gênero específico, e, de modo mais abrangente, em relação à pintura no geral, para Stein, tratava-se de tornar central uma prática relativamente marginal, que, por sua vez, lhe permitia concentrar-se na linguagem e prescindir de uma dinâmica narrativa clara para consolidar notável experimentação formal.

Pouco convencionais, os retratos em palavras de Stein estabeleciam deliberado diálogo com as técnicas e procedimentos inovadores da pintura naquele momento, ao mesmo tempo em que se resguardavam dos mais óbvios elementos de diálogo entre as artes: eles mantinham a referencialidade, mas se furtavam ao uso de palavras para evocar uma imagem precisa e descritiva do modelo que buscavam evocar, distanciando-se da linearidade do discurso convencional para competir no tento de abolir uma noção de representação em sentido estrito.

É relativamente comum que, em termos comparativos, as realizações literárias e as inovações formais na obra de Stein sejam cotejadas a procedimentos cubistas implementados na pintura por Picasso e Georges Braques no início do século XX (DUBNICK, 1984; COPE, 1993; STEINER, 1978). Tanto a dinâmica temporal nos retratos (articulada por técnicas narrativas não lineares que permitem explorar a sucessão, a simultaneidade e a duração dos acontecimentos) quanto a dinâmica espacial desses escritos (formada entre os domínios visual e não visual, delineada por cores, descrições e impressões) são um prato cheio para aproximações e dialogismos com as perspectivas de simultaneidade cubistas, como a vasta literatura sobre o assunto comprova.

Não obstante, para além das inovações de linguagem que tanto os retratos de Stein quanto os experimentos cubistas colocam no centro da prática artística, há também outro ponto que torna a comparação entre os retratos de Stein e os retratos de Picasso reveladora. À semelhança de Picasso, cuja produção de retratos instaura no seio de um modelo objetivo o paradigma da intersubjetividade, os retratos de Stein valem-se explicitamente de um método respaldado nas trocas entre escritora e modelo para afirmar sua contundência. Ao referir-se aos métodos por trás de sua prática retratística, Stein dirá:

Of course I am interested in any one. And in any one I must or else I must betake myself to some entirely different occupation and I do not think I will, I must find out what is moving inside them that makes them, and I must find out *how I by the thing moving excitedly inside in me can make a portrait of them* (STEIN, 1985, p. 183, grifos meus.)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Embora, segundo Haselstein (2003, p. 125), o século XIX tivesse dado o pontapé inicial no que concerne ao interesse por retratos literários.

<sup>5</sup> É claro que estou interessada em qualquer um. E em qualquer um eu devo [me interessar] ou senão devo refugiar-me em uma atividade completamente diferente e eu não acho que o farei, eu devo descobrir o que está se movendo dentro deles que os torna eles, e devo descobrir como *eu pela coisa que se move entusiasmadamente dentro de mim posso fazer um retrato deles*.

Enfatizando a maneira como ela, e precisamente ela – com suas particularidades e sua interioridade – deveria buscar em um retrato aquilo que “se move no interior” daqueles aos quais se refere, Stein embaralha as noções de individualidade, identidade e intersubjetividade, tornando tênue a delimitação de fronteiras antes estruturais da prática do retrato. De certa forma, a autora opera no limite entre retrato e autorretrato, uma vez que materializa sua própria subjetividade como uma forma de evocar o outro. Em suas palavras:

I wrote portraits knowing that each one is themselves inside them and something about them perhaps everything about them will tell some one all about that thing all about what is themselves inside them and *I was hoping completely hoping that I was that one the one who would tell that thing.* (STEIN, 1985, p. 201-2, grifos meus.)<sup>6</sup>

Seus escritos – amiúde retratos de figuras célebres no mundo da literatura e nos meios da pintura – trazem engastadas, nas arrojadas e desafiadoras experimentações não lineares, as intrincadas e muitas vezes contraditórias construções de identidade e individualidade que estão no cerne mesmo da noção de modernidade, e que precisavam ser constantemente negociadas através da natureza transferencial e intersubjetiva de sua prática literária.

E identidade e individualidade não eram, de modo algum, irrelevantes para Stein. Pelo contrário: como dissemos, a intenção em firmar-se no pódio da literatura moderna como sujeito histórico que efetuou mudanças na arte de seu próprio tempo nunca foi nenhum tabu para a autora. Conhecemos o papel ativo que Gertrude Stein desempenhou como promotora e entusiasta do primeiro modernismo na pintura, o que fez dela um nome amplamente divulgado e reconhecido em sua época, embora poucos tenham sido os críticos respeitáveis, contemporâneos da escritora, que reconheceram a importância de suas realizações literárias. Muito se falou sobre sua tendência em alimentar alusões folclóricas e fantasiosas em relação à sua pessoa, desde que elas lhe garantissem visibilidade no meio artístico (COLLIN, 2003, p. 11). Some-se o fato de que Stein foi uma figura polêmica aos olhos de seu próprio tempo, herdeiro dos padrões de moralidade vitorianos do século XIX. Sua deliberada orientação homossexual, bem como sua sólida formação escolar e acadêmica em uma época na qual a intelectualidade era uma prerrogativa irrevogavelmente masculina, foram sem dúvida fatores relevantes para as complexas construções de subjetividade, individualidade e identidade em sua obra, sem que necessariamente tenham sido explicitamente tratados enquanto tema ou assunto de predileção – ainda que, como se sabe, informassem a leitura que se faz dela, e pudessem ser também os responsáveis por gerar, ao menos em parte, acusações diversas, como as de um excesso de “individualidade” ou de uma percepção fantasiosa de si mesma.

Dentre os retratos em palavras de pintores notáveis de sua época, talvez os dois retratos de Picasso estejam entre os mais paradigmáticos quanto à voz atenta às trocas intersubjetivas e às relações constantemente mutáveis de subjetividade inervadas nas desafiadoras tramas experimentais dos escritos literários de Gertrude Stein. Picasso, ao fim e ao cabo, era um dos artistas pelos quais a autora nutria a mais aberta admiração, com o qual estabelecera profunda identificação desde os primeiros anos do século XX, quando o artista era ainda um espanhol relativamente desconhecido, e

---

(Grifos meus, tradução minha)

<sup>6</sup> Eu escrevi retratos sabendo que cada um está neles mesmos dentro deles e algo sobre eles talvez tudo sobre eles contará a alguém tudo sobre aquela coisa, tudo sobre o que está neles mesmos dentro deles, e eu estava esperando, definitivamente esperando, que eu fosse aquela pessoa a pessoa que iria contar aquela coisa. (Grifos meus, tradução minha)

Gertrude Stein uma das principais colecionadoras de sua obra. A voz retroativa da autora jamais poderia negá-lo: “Eu era a única pessoa que o compreendia nessa época, talvez por estar expressando a mesma coisa na literatura, talvez por ser americana”. (STEIN, 2016, p. 19).

Mas Picasso estava também em vias de se tornar um dos mitos gravados em letra maiúscula no panteão da história do século XX, cultivado na esteira da literatura mais influente sobre arte desde, ao menos, o fim da década de 1910 – estatuto para o qual o pensamento de Gertrude Stein contribuíra decisiva e inegavelmente, o que paradoxalmente fazia surgir da afinidade entre ambos uma faísca de tensão. Picasso, já nos anos 1920, por mais incrível que pudesse ser enquanto artista, não era mais o rapaz *nonchalant* que, em 1905, nas mais de noventa sessões de pose, passava horas a fio conversando com ela enquanto pintava seu retrato.

Comparar os dois retratos do artista por Stein – obras separadas por um intervalo de quinze anos – só vem a confirmá-lo: noções de identidade, interioridade, individualidade, autoridade parecem girar em torno de um Picasso construído por Stein, como se orbitassem as experiências formais mais inovadoras da escrita, impondo-se como fato incontornável em meio às repetições não sintáticas e os ritmos insistentes de um estilo assertivo, de frases intermináveis ou estenograficamente curtas, minuciosamente construídas como “jogos linguísticos de esconde-esconde aparentemente sem sentido” (STENDHAL *apud* COLLIN, 2003, p. 8).

Este estilo – traço proeminente da escrita de Gertrude Stein – é uma das características mais contundentes de sua literatura. A apreciação dos textos da autora, como sugere Richard Kostelanetz (1982, p. 39), deve começar justamente pelo estilo, uma vez que o foco de sua escrita reside sobretudo na linguagem (diferentemente de outros, como Ezra Pound, por exemplo) e na estrutura literária. Sua literatura, segundo Williams (1970), provém de uma tradição literária mais preocupada com a linguagem do que com a lógica, e se interessa por esvaziar o signo literário de significado.

Trata-se, de fato, de um traço forte, a que Stein certamente se refere quando, ao comentar sua prática de retratos, dizia esperar ser ela (e especificamente ela) a pessoa a dizer algo sobre alguém. Mas mesmo seu estilo – ou talvez precisamente seu estilo – não deixa de ser um princípio ordenador individual que, em proporções variáveis, tanto regula a estrutura interna de uma obra como aspectos mais amplos da produção artística e literária do modernismo, em cujo seio sangravam as noções de individualidade e identidade tão importantes para Stein e tão relevantes para a construção da *persona* Picasso tal como sedimentada historicamente pelas narrativas sobre arte moderna, para as quais o estilo era também um atributo essencial.

## Picasso, nas palavras de Stein

“Picasso” é o nome de um retrato em que a palavra Picasso não aparece senão no título. Escrito entre 1909 e 1910, foi publicado anos depois (1912) na revista *Camera Works*, e compunha um díptico com “Matisse”.

Nele, nada é dito sobre as pinturas do artista, e não há qualquer descrição física precisa para dar contorno à sua aparência. Para evocar Picasso, Stein privilegia o uso do artifício deítico *one* [aquele], em contraposição a *some* [alguns], como se reiterasse a condição singular do artista entre seus pares:

One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming.

One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was who was certainly completely charming.

Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something. Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one bringing out of himself then something that was coming to be a heavy thing, a solid thing and a complete thing.

One whom some were certainly following was one working and certainly was one bringing something out of himself then and was one who had been all his living had been one having something coming out of him.

Something had been coming out of him, certainly it had been coming out of him, certainly it was something, certainly it had been coming out of him and it had meaning, a charming meaning, a solid meaning, a struggling meaning, a clear meaning. (STEIN, 1998, p. 282)<sup>7</sup>

Note-se o uso repetido de palavras no particípio (terminadas em ING) e de similares, que reiteram a sonoridade umas das outras: *following, working, something, charming, bringing, coming, meaning, struggling*. Há uma profusão de verbos: privilegiando as formas gerundiais, Gertrude Stein vale-se de artifícios linguísticos que sugerem uma dilatação ou prorrogação indefinida de um momento. Nas palavras de Augusto de Campos (1989, p. 7), a autora “paralisa a ação em várias inflexões do mesmo ato”, estendendo a temporalidade de seus escritos através de um refinado jogo de palavras.

A modulação dos verbos e o vai e vem entre simetrias e assimetrias rigorosamente calculadas desestabilizam a clara compreensão textual, fazendo com que o leitor tenha sempre de recorrer à própria voz para acompanhar o texto. O ritmo criado ressurte na materialidade sonora das palavras, que obstruem a fluidez e transparência necessárias para que haja alusão a um significado nítido. É como se a presença de Picasso só pudesse ser evocada através de outra voz, a do próprio leitor. O som atravancado das palavras cria uma espécie de obstáculo que se antepõe e separa o leitor do objeto retratado. A escrita é opaca e experimental.

Há, no entanto, na própria asserção da escrita opaca e insistente, certo sentido reverencial e laudatório no tratamento da figura de Picasso. A repetição das palavras *charming, certainly* e *following*, [encantador, certamente e seguindo] as três mais usadas no retrato, acaba por reiterar a grandeza do artista, afirmado uma e outra vez sua força criativa. A palavra *one* constitui quase sempre o sujeito da frase, criando uma espécie de centro magnético ao redor do qual as palavras orbitam. O adjetivo mais mobilizado para qualificar Picasso é *charming*, encantador. O artista parece fascinar Stein, ele é alguém absolutamente atraente, dono de um pulso criador, de cuja força trava uma batalha deslumbrante. Picasso é aquele a ser seguido – condição singular de uma personalidade

---

<sup>7</sup> Aquele que alguns estavam certamente seguindo era aquele que completamente encantava. Aquele que alguns estavam certamente seguindo era aquele que completamente encantava. Aquele que alguns estavam seguindo era aquele que completamente encantava. Aquele que alguns estavam seguindo era quem certamente completamente encantava.

Alguns estavam certamente seguindo e estavam certos de que aquele que eles estavam então seguindo era aquele trabalhando e era aquele extraindo dele mesmo então algo. Alguns estavam certamente seguindo e estavam certos que aquele que eles estavam então seguindo era aquele extraindo dele mesmo algo que então estava vindo a ser uma coisa pesada, uma coisa sólida e uma coisa completa. Aquele que alguns estavam certamente seguindo era aquele trabalhando e certamente era aquele então extraindo algo dele mesmo e era aquele que tinha sido toda a sua vida tendo sido aquele possuindo algo despertando dele.

Algo estava despertando dele, certamente isso estava despertando dele, certamente isso era algo, certamente isso era algo despertando dele e isso tinha sentido, um sentido encantador, um sentido sólido, um sentido renitente, um sentido evidente. (Tradução minha)

forte, expressa a partir de uma escrita não linear também forte, que faz uso da imagem sonora das palavras, de sua repetição/insistência modulada, da ênfase obsessiva de rimas internas, aliteração e assonância para impor sua força expressiva. Trata-se de uma presença monumental, com a qual a assertividade do estilo de Gertrude Stein certamente vem a corroborar: o retrato é de Picasso, mas nele, a voz da autora se afirma, como se buscasse asseverar a identidade e a individualidade do artista através de sua própria potência.

Naquele momento, talvez o elo de identificação entre os dois fosse, antes de mais nada, sua singularidade. Gertrude Stein, uma americana em Paris, e Picasso, um espanhol radicado na França, ditariam o rumo da produção artística mais avançada. “Enquanto outros europeus ainda estavam no século XIX, a Espanha, por causa da sua falta de organização, e os Estados Unidos, por seu excesso de organização, foram os fundadores naturais do século XX” (STEIN, 2016, p. 16), diria a autora anos mais tarde.

## Se eu lhe contasse, um retrato acabado de Picasso

“Picasso” foi escrito entre 1909/10, quando os primeiros experimentos cubistas tiveram lugar. Mais de uma década mais tarde, Gertrude Stein produziu outro retrato de Picasso, intitulado “If I told him: A completed portrait of Picasso” (1924). Nessa época, a autora havia deixado de colecionar o trabalho de Picasso, que agora era dos mais valorizados. A amizade que antes nutriam amainara, e os dois já não mantinham uma relação tão próxima. Alguns autores sugerem, inclusive, um pequeno desentendimento entre ambos, o que explicaria o fato de que nenhuma correspondência entre os anos de 1919 a 1921 tenha chegado até nós. Seja como for, no verão de 1923, Gertrude Stein visitou Picasso em Antibes, e, pouco depois, “If I told him” foi escrito.

Detalhes biográficos à parte, o fato de que o título do retrato leva a palavra *I* antes do nome de Picasso é, por si só, intrigante. Talvez mais do que nunca, autorretrato e retrato se embaralhem para a construção de identidades mutáveis, fazendo de Picasso uma presença evocada necessariamente através de sua relação intersubjetiva com Gertrude Stein. O uso da partícula *if* [se] determina uma sentença no condicional, sugerindo uma situação hipotética, por trás da qual reside um desejo não concretizado. O título indica uma espécie de silenciamento do sujeito, que tem algo a dizer e que não foi dito.

Diferentemente de parte significativa dos escritos mais experimentais de Stein, o retrato em questão chegou ao público brasileiro através de uma refinada versão de Augusto de Campos (1989), que o traduzirá como “Se eu lhe contasse: retrato acabado de Picasso”. Curioso título, que parece dar vazão a uma vontade de ressignificar o retrato anterior: se este é “retrato acabado”, o outro só pode ser uma versão parcial.

O retrato começa com variações repetidas da frase “Se eu lhe dissesse ele gostaria”:

If I told him would he like it. Would he like it if I told him.

Would he like it would Napoleon would Napoleon would would he like it.

If Napoleon if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him would he like it would he like it if I told him (STEIN, 1998, p. 507-8)

[Se eu lhe contasse ele gostaria. Ele gostaria se eu lhe contasse.

Ele gostaria se Napoleão se Napoleão gostasse gostaria ele gostaria.

Se Napoleão se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse ele gostaria ele gostaria se eu lhe contasse.]  
(CAMPOS, 1989, p. 15)

Trata-se de uma espécie de confissão íntima engasgada, que permanece em vias de articular-se, confundindo-se no embaralhamento das palavras repetidas e hesitantes. Logo nas primeiras linhas, Gertrude Stein evoca, com insistência, a figura de Napoleão. A imagem de Napoleão aparece como uma barreira, um obstáculo que se interpõe em meio à confidencialidade. A alusão ao líder político e militar traz à tona uma figura intempestiva e de grandeza imperial, mobilizando significados ambíguos: de um lado, o avanço, o progresso, os ideais revolucionários, potência, vigor, poder. Por outro, violência, retrocesso, autoritarismo, tirania e prepotência. Doravante, estamos frente a uma autora que não parece enxergar apenas a face encantadora de Picasso, mas também seu lado coercivo, como duas faces de uma mesma moeda.

A presença de Napoleão ressoa ao longo de todo o retrato. Em certos momentos, Stein reforça o paralelo entre Picasso e Napoleão enfatizando sua exata semelhança:

Exact resemblance to exact resemblance the exact resemblance as exact  
resemblance, exactly as resembling, exactly resembling, exactly in resemblance  
exactly and resemblance. For this is so. Because.

Now actively repeat at all, now actively repeat at all, now actively repeat  
at all.

Have hold and hear, actively repeat at all.

I judge judge.

As a resemblance to him.

Who comes first. Napoleon the first.

Who comes too coming coming too, who goes there, as they go they share,  
who shares all, all is as all as as yet or as yet.

Now to date now to date. Now and now and date and the date.

Who came first Napoleon at first. Who came first Napoleon the first. Who  
came first, Napoleon first.

Presently.

Exactly do they do.

First exactly.

Exactly do they do.

First exactly.

And first exactly.

Exactly do they do.

And first exactly and exactly.

And do they do.

At first exactly and first exactly and do they do.

The first exactly.

And do they do.

The first exactly.  
At first exactly.  
First as exactly.  
As first as exactly.  
(STEIN, 1998, p. 508)

[Exata semelhança e exata semelhança e exata semelhança como exata como uma semelhança, exatamente como assemelhar-se exatamente assemelhar-se, exatamente em semelhança exatamente uma semelhança, exatamente a semelhança. Pois é assim a ação. Porque.

Repita prontamente afinal, repita prontamente afinal, repita prontamente afinal.

Pulse forte e puça, repita prontamente afinal.

Juízo o juiz.

Como uma semelhança a ele.

Quem vem primeiro. Napoleão primeiro.

Quem vem também vindo vindo também, quem vem lá, quem vier virá, quem toma lá dá cá, cá e como lá tal qual ou tal qual.

Agora para dar data para dar data. Agora e agora e data e a data.

Quem veio primeiro Napoleão de primeiro. Quem veio primeiro. Napoleão primeiro. Quem veio primeiro, Napoleão primeiro.

Presentemente.

Exatamente eles vão bem.

Primeiro exatamente.

Exatamente eles vão bem também.

Primeiro exatamente.

E primeiro exatamente.

Exatamente eles vão bem.

E primeiro exatamente e exatamente.

E eles vão bem.

E primeiro exatamente e primeiro exatamente e eles vão bem.

O primeiro exatamente.

E eles vão bem.

O primeiro exatamente.

De primeiro exatamente.

Primeiro como exatamente.

De primeiro como exatamente.]

(CAMPOS, 1989, p. 156)

Picasso, tal como Napoleão, aparece como uma figura autocrata, o que se confirma, mais adiante, pelo martelar obsessivo da palavra *he* (ele):

He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as he and as he and he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he and as

he is and he and he and and he and he.

Can curls rob can curls quote, quotable  
(STEIN, 1998, p. 508).

[Se se se se e se e se e e se e se e se e e como e como se e como se e se. Se é e como se é, e como se é e se é, se é e como se e se e como se é e se e se e e se e se.

Cachos roubam anéis cachos fiam, fiéis.]

(CAMPOS, 1989, p. 17)

A repetição da palavra *he* [ele] produz uma sensação de estrangulamento, gagueira e atrofia. É como se estivéssemos diante de uma voz que tem uma palavra entalada na garganta, uma palavra de sentido preciso. Repare-se, contudo, que em sua tradução para o português, Augusto de Campos substitui a palavra *he* pela palavra *se*, transformando a torrente de *eles* em uma enxurrada oscilante de indecisões e indeterminações. Frente ao complexo jogo formal entre repetição e sentido, o autor prioriza a espessura sonora do texto, a imagem acústica do signo. O uso de *se* não está fora de contexto: ele enfatiza o sentido de hesitação e confidencialidade do início do retrato. A alteração de significado, no entanto, sacrifica o contraste com o tom titubeante do início do retrato e a assertividade cacofônica que materializa a presença de Picasso na insistência obstinada em repetir a palavra *ele*.

Logo após a profusão da palavra *he*, o retrato segue com o verso “Can curls rob can curls quote, quotable”. A sonoridade melódica dessa cláusula impõe uma cadência que quebra o ritmo golpeado das linhas anteriores. A ruptura se torna mais acentuada se considerarmos que a palavra *curls* (cachos) remete não só a uma forma espiralar, a curvas, mas também à palavra *girls* (meninas), produzindo, assim, um contraste acentuado pela oposição entre *he* e *girls* (ele e meninas). O verbo modal *can* indica tanto habilidade como possibilidade, potência ou permissão, e, em junção com a palavra *curls*, atribui ao retrato um valor semântico intimamente ligado à experiência intersubjetiva entre Stein e Picasso. Uma tradução literal, que preserva a correlação de significados entre as línguas, seria algo próximo a: “conseguem cachos roubar podem cachos citar o citável”. Tratar-se-ia, evidentemente, de uma aberração, que implicaria uma grande perda de nuances e valores formais. Augusto de Campos, em sua versão, traduz essa cláusula como “Cachos roubam anéis cachos fiam, fiéis”. Novamente, permite-se romper o contexto semântico do texto de Gertrude Stein (que ele próprio define como “frequentemente evasivo e até mesmo indiferente”) para recriar inter-relações entre palavras de uma mesma dimensão formal, compondo uma cláusula mais fiel à consistência material da língua inglesa. Em contrapartida, perde-se complexidade e multiplicidade de sentidos.

Em um estudo sobre as técnicas que Stein usa na construção de seus retratos literários, Wendy Steiner (1978, p.76) assinala que a “articulação de frases em unidades similares age anti-sintaticamente”, tornando quase impossível integrar tais frases sem múltiplas leituras ou mesmo análises das relações entre as cláusulas. Nesse caso, um dos sentidos possíveis das relações entre cláusulas parece apontar para o hiato entre a experiência de Stein enquanto escritora em meados da década de 1920, quando não desfrutava do benefício de um público amplo, e a própria imagem de Picasso enquanto artista de respaldo, cujo nome estava inscrito nas linhas da história. E esse hiato é, sem dúvida, atravessado por distinções de gênero e por noções de individualidade, identidade e autoridade, constante e deliberadamente mobilizadas por Stein nesse novo retrato.

Não por acaso, um pouco adiante, o retrato apresenta, em meio às modulações e repetições diversas, a cláusula “Father and farther” (STEIN, 1998, p. 508), que Augusto de Campos (1989, p. 16) traduzirá como “Pais e pois”. Eis a continuação do retrato, que, a partir dessa cláusula, se encaminha para o final:

Father and farther.  
Was the king or room.  
Farther and whether.  
Was there was there was there what was there was there what was there  
was there there was there.  
Whether and in there.  
As even say so.  
One.  
I land.  
Two.  
I land.  
Three.  
The land.  
Three  
The land.  
Three.  
The land.  
Two  
I land.  
Two  
I land.  
One  
I land.  
Two  
I land.  
As a so.  
The cannot.  
A note.  
They cannot  
A float.  
They cannot.  
They dote.  
They cannot.  
They as denote.  
Miracles play.  
Play fairly.  
Play fairly well.  
A well.  
As well.  
As or as presently.  
Let me recite what history teaches. History teaches.  
(STEIN, 1989, p. 508)

[Pais e pois.  
Era rei ou rês.  
Pois e vez.  
Uma vez uma vez uma vez era uma vez o que era uma vez uma vez uma

Veze era uma vez vez uma vez.  
Veze e em vez.  
E assim se fez.  
Um.  
Eu aterro.  
Dois.  
Aterro.  
Três.  
A terra.  
Três.  
A terra.  
Três a terra.  
Dois.  
Aterro.  
Um.  
Eu aterro.  
Dois.  
Eu te erro.  
Como um tão.  
Eles não vão.  
Uma nota.  
Eles não notam.  
Uma bota.  
Eles não anotam.  
Eles dotam.  
Eles não dão.  
Eles como denotam.  
Milagres dão-se.  
Dão-se bem.  
Dão-se muito bem.  
Um bem.  
Tão bem.  
Como ou como presentemente.  
Vou recitar o que a história ensina. A história ensina.]  
(CAMPOS, 1989, P. 17).

*Farther*, em sentido literal, significa mais longe, mais distante. Talvez distância seja justamente a palavra para descrever o intervalo que separa o primeiro e o segundo retratos de Picasso. E não só em sentido biográfico, pela distância estabelecida entre artista e autora, mas também no que concerne ao próprio uso da língua. No último retrato, a linguagem assertiva de antes, que reiterava através de sua própria insistência a força criativa de Picasso, converteu-se em uma linguagem hesitante e engasgada, que embaralha frases de valor condicional a palavras insistentemente repetitivas.

Nele, a voz que outrora unira-se a Picasso em uma identificação laudatória passa a revelar um tom insubordinado em relação à adoração *in totem* da figura paterna do artista. E figuras paternas, por mais poderosas e vigorosas que fossem, não eram exatamente uma predileção de Gertrude Stein: “There is too much fathering going on just now. And there is no doubt about it that

fathers are depressing” (STEIN, 1937, p. 137)<sup>8</sup>, disse a autora certa vez, mencionando, em seguida, Hitler, Mussolini, Franco.

Ao evocar essa declaração, pretendo tão somente assinalar o tónus antipaternalista que permeia o último dos retratos de Picasso e não tenho qualquer intenção, evidentemente, de comparar a imagem que Stein cria do artista à de um ditador fascista. Nunca é demais recordar, afinal, que a autora jamais abandonou totalmente a grande admiração por Picasso. Alguns anos depois de escrever o retrato em questão, publicou uma pequena biografia de Picasso em que reitera muito de sua visão eloquente do artista como aquele que matou a arte do século XIX. Ela se refere, é claro, na pintura, pois ela – e precisamente ela – havia feito o mesmo na literatura.

Mas talvez isso, a história ainda fosse ensinar – ou ao menos assim termina o retrato. “Vou recitar o que a história ensina. A história ensina”, escreverá Stein em palavras contundentes em primeira pessoa, legando à história, materializada por sua voz, a sentença final do retrato acabado de Picasso.

## Nota da autora

Esse texto é resultado de pesquisa apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, ref. 2017/20620-4). Agradeço pelo auxílio imprescindível para a realização da pesquisa.

## Referências

- BARR Jr, A. Picasso, 50 years of His Art. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1972.
- CAMPOS, A. de. “Porta-retratos: Gertrude Stein”. In: STEIN, G.. Porta-retratos. Trad. de Augusto de Campos. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa, 1989.
- \_\_\_\_\_; STEIN, G. Porta-retratos. Trad. de Augusto de Campos. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa, 1989.
- DUBNICK, R. K. The structure of obscurity: Gertrude Stein, language, and cubism. Urbana: University of Illinois Press, 1984.
- COLLIN, L. A composição em movimento: a dinâmica temporal e visual nos retratos literários de Gertrude Stein. 2003, 206 p. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- \_\_\_\_\_. “A rosa sendo uma rosa - Gertrude Stein e a reinvenção da linguagem”. In: PRZYBYCIEN, R.; GOMES, C. (Orgs.). Poetas Mulheres que Pensaram o século XX. Curitiba: Editora UFPR, v. 01, p. 47-65, 2008.

---

<sup>8</sup> Há muita paternidade em curso neste momento. E não há dúvida de que pais são deprimentes. (Tradução minha)

- COPE, K.. "Painting After Gertrude Stein". In *Diacritics*, v. 24, n. 2/3, Critical Crossings, p. 190-203,1993.
- HASELSTEIN, U. "Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso". In: *New Literary History*, v. 34, n. 4, Multicultural Essays, p. 723- 743, 2003.
- KARMEL, P. *Picasso and the Invention of Cubism*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2003.
- KOSTELANETZ, R. *The Avant-Gard Tradition in Literature*. Nova York: Prometheus Books, 1982.
- KRAUSS, R. *Os Papéis de Picasso*. Trad. de Cristina Cupertino. São Paulo, Iluminuras, 2006.
- RICHARDSON, J. *A Life of Picasso*. v.1. Nova York: Random House, 1991.
- RUBIN, W. *Picasso and Portraiture*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1996.
- STEIN, G. "A Transatlantic Interview 1946", in HAAS, R. B. (Ed.) *A Primer For the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles : Black Sparrow Press, 1971.
- . *Everybody's Autobiography*, Nova Iorque, Vintage, 1973.
- . "Portraits and Repetition". In *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1985.
- . *Writings 1903-1932*, Nova Iorque, Library of America, 1998.
- . *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Trad. de José Rubens Siqueira. São Paulo, Cosac Naify, 2019.
- . *Picasso* , Trad. de Priscila Catão. Veneza, Ed. Ayné, 2016.
- STEINER, W. *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*. New Haven, Yale University Press, 1978.
- VARNEDOE, K. "Picasso's Self-Portraits". In: RUBIN, W. (Org.), *Picasso and Poitature: Representation and Transformation*. Nova York: Museum of Modern Art, 1996.
- WILLIAMS, C. "A Novelette". In: . SCHOTT, W. (Org.), *Imaginations*. Nova York: New Directions, 1970.