

i

LUCIANA BICALHO PIACENZA

**OS ANOS FORMATIVOS DE PICASSO NAS OBRAS DO MASP: RETRATO DE
SUZANNE BLOCH, TOALETE E O ATLETA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação do Prof.
Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

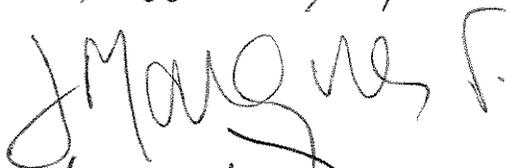
Este exemplar corresponde à redação final da
Dissertação defendida e aprovada pela Comissão
Julgadora em 26/ 02/ 2003

BANCA

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (orientador)



Prof. Dr. Luiz Marques (membro)



Prof. Dr. Luiz Renato Martins (membro)



Prof. Dr. Luciano Migliaccio (suplente)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

FEVEREIRO/2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	Be
Nº CHAMADA	UNICAMP
	P57a
V	EX
TOMBO BC/	53118
PROC.	124/03
C <input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/04/03
Nº CPD	

CH00182195-2

BIB ID 288043

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Piacenza, Luciana Bicalho

P57a Os anos formativos de Picasso nas obras do MASP: Retrato de Suzanne Bloch, Toaleta e O Atleta / Luciana Bicalho
Piacenza . - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Picasso, Pablo, 1881 - 1973. 2. Modernismo (Arte).
3. Arte Moderna. I. Aguilar, Nelson Alfredo. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

RESUMO

O trabalho propõe um estudo dos anos formativos do artista Pablo Picasso, presentes nas três obras pré-cubistas pertencentes ao MASP: *Retrato de Suzanne Bloch*, *Toalete* e *O Atleta*. O estudo da obra *Retrato de Suzanne Bloch*, de 1904, volta-se para os interesses de Picasso após o abandono do aprendizado acadêmico, sua convivência com o meio artístico de Barcelona e a crítica desse meio e do próprio Picasso à arte acadêmica e à sociedade industrial. O estudo dos anos de 1905 e 1906 e da obra *Toalete* centra-se na transformação pela qual passa a obra de Picasso com o contato com as obras fauvistas e com meios artísticos que reclamam o retorno, da arte e da cultura, à herança mediterrânea da França e da Catalunha. A análise da obra de Picasso a partir do outono de 1906 leva aos interesses do artista presentes na obra *O Atleta*, do verão de 1909, um outro momento de trabalho na Espanha, em Horta de San Juan. Verifica-se a transformação do estilo no contato com a arte ibérica primitiva e com a arte tribal, e o novo impulso da crítica de Picasso à arte tradicional e à sociedade burguesa. Enfoca-se ainda o interesse de Picasso pela arte de Cézanne no contato com a obra de Georges Braque, observando as particularidades das obras dos dois artistas no período anterior ao Cubismo.

ABSTRACT

A study about Pablo Picasso's formative years in the three pre-cubists works belonged to the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP): *Retrato de Suzanne Bloch* (*Portrait of Suzanne Bloch*), *Toalete* (*Toilette*) and *O Atleta* (*The Athlete*). The study of the painting *Retrato de Suzanne Bloch*, 1904, turns to Picasso's interests after leaving the academic training, his familiarity with Barcelona's artistic circle and their critic to the academic art and industrial society. The study of the years 1905 and 1906 and of the *Toalete* is centered on the transformation which Picasso's works goes through, after his contact with the *fauves'* work and with artistic circles that claims the french and catalan mediterranean heritages in art and culture. The study of Picasso's work from the autumn of 1906 until the moment that *O Atleta* was painted, in the summer of 1909, observes the changes of the style after the artist's contact with iberian primitive art and tribal art, and Picasso's critic to the traditional art and to the bourgeois society. Focus is given to Picasso's contact with Georges Braque and after that a new interest for Cezanne's art.

Ao Nelson Henrique e aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar, por ter me acolhido, encorajado e acreditado no resultado final do trabalho. Agradeço aos professores Dr. Luiz Marques e Dr. Luiz Renato Martins pela atenção e disposição na discussão do trabalho e pelas sugestões e indicações bibliográficas que, no último semestre, foram de grande valor para um novo encaminhamento da pesquisa e do texto final. Sou grata, também, ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio pelo incentivo, apoio e pelos momentos de discussão que muito contribuíram para a pesquisa e a formulação da dissertação.

Manifesto minha gratidão à CAPES que financiou minha bolsa de mestrado possibilitando a realização deste trabalho. Agradeço, também, aos funcionários do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

Agradeço a gentileza dos amigos Ada e Alex Santana e Fernando Guimarães que em suas viagens de férias na Espanha e na França procuraram e me trouxeram catálogos e artigos a respeito da obra de Picasso. Da mesma forma, manifesto minha gratidão aos amigos Dawn e Steve Bauer que me trouxeram catálogos de exposições da obra do artista realizadas nos Estados Unidos.

Sou grata aos funcionários do MASP, especialmente do Setor de Acervo e Desenvolvimento Cultural coordenado por Eunice Moraes Sophia, pela cordialidade, atenção e delicadeza com as quais diversas vezes me receberam e facilitaram o acesso à consulta da documentação das obras estudadas.

Agradeço aos meus colegas e amigos da UNICAMP, Tatiane, Dalila, Maria Antônia, Alexandra e Moisés o apoio e o incentivo nos diferentes momentos vividos durante os anos de curso e pesquisa. Devo gratidão às amigas Elaine, Paula, Malu e Érica pela maneira como me acolheram em sua casa em Campinas e com as quais compartilhei não somente o espaço em que moramos, mas, também, minhas alegrias, dúvidas e angústias. Em especial, à Elaine e à Paula agradeço a leitura e a revisão do texto.

Sou grata às amigas Profa. Dra. Francisca Izabel Pereira Maciel e Profa. Mônica Eustáquio Fonseca por terem incentivado minha pretensão de cursar o mestrado e realizar a pesquisa. Devo à Mônica o meu interesse inicial pela História da Arte; um interesse despertado em seus cursos na Escola Guignard e na PUC-MG. Devo à Francisca a possibilidade de discutir a experiência do trabalho de pesquisa em História. Agradeço sua constante disposição em escutar e comentar os problemas com os quais me deparei durante a realização do presente trabalho.

Devo aos meus pais, irmãos e ao Gabriel minha motivação para o trabalho. Seus telefonemas diários de Belo Horizonte para Campinas e São Paulo me reabasteciam de confiança e ânimo.

Agradeço ao meu marido, Nelson Henrique, a maneira positiva através da qual, durante todo o tempo, encarou e compreendeu minha ausência nos últimos três anos. Sua confiança e sua certeza da conclusão desta dissertação ultrapassaram, em vários momentos, as minhas próprias. Seu apoio incondicional foi fundamental para a realização do trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - RETRATO DE SUZANNE BLOCH	4
Os primeiros anos entre 1895 e 1904 em Barcelona, Madri e Paris	4
Paris, 1904	38
A aproximação de Picasso e Max Jacob e o primeiro contato com a obra de Alfred Jarry	44
CAPÍTULO 2 – TOALETE	49
Gósol, verão de 1906	55
Salon d’Automne de 1905: a aproximação com os escultores e o impacto do Fauvismo	72
CAPÍTULO 3 - O ATLETA	92
Considerações sobre a arte tribal e a obra de Picasso	105
O contato com Braque a partir de 1907 e as transformações na obra de Picasso nos anos seguintes: 1908 e 1909	115
CONCLUSÃO	152
BIBLIOGRAFIA	165
Livros	165
Catálogos	171
Artigos de periódicos e seriados	173

LISTA DE IMAGENS	175
Obras de Pablo Picasso	175
Obras de outros artistas	182
IMAGENS	188
Obras de Pablo Picasso	188
Obras de outros artistas	223

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe um estudo dos anos formativos do artista Pablo Picasso presentes nas três obras pré-cubistas pertencentes ao MASP: *Retrato de Suzanne Bloch*, *Toaleta* e *O Atleta*.

A obra *Retrato de Suzanne Bloch*, realizada em 1904, ano em que o artista instala-se definitivamente na França, pertence ao final do período azul. Seu estudo exigiu a recuperação das questões enfrentadas pelo artista nos anos em que o azul inunda suas obras e mesmo nos anos anteriores. O *Retrato de Suzanne Bloch* leva a uma investigação dos interesses de Picasso após o abandono do aprendizado acadêmico em 1898,¹ sua convivência com o meio artístico de Barcelona e a crítica desse meio e do próprio Picasso à arte institucionalizada da academia e à sociedade industrial.

Morando em Barcelona, o jovem Picasso esteve, em seus anos formativos, próximo às idéias anarquistas que veiculavam no meio artístico e ao interesse de se recuperar a herança artística e cultural catalã, uma herança que fomentava o sentimento regionalista opondo-se ao governo madrilenho e à arte ensinada nas academias, cuja orientação vinha também do governo central. Contudo, não somente o abandono da arte acadêmica e o estilo desenvolvido pelo artista, mas também sua aproximação de temas voltados para a situação da população marginalizada da sociedade industrial mostra em que medida, nos primeiros anos, Picasso volta-se para as condições de vida enfrentadas pela população pobre de maneira crítica à sociedade tradicional e industrial.

O primeiro capítulo aborda essas questões ao observar a presença, na obra do MASP, da pose tradicional da modelo em um retrato inundado pelo azul.

O segundo capítulo concentra-se nos anos de 1905 e 1906, na transformação pela qual passa a obra de Picasso com sua mudança para Paris, seu contato com as obras fauvistas e com um meio artístico que reclama o retorno, da arte e da cultura, à herança mediterrânea da França.

¹ MCCULLY, 1997: 27.

Nesse mesmo período, verifica-se no meio artístico catalão e entre os artistas catalães que viviam na França um interesse pelo resgate da herança mediterrânea da Catalunha. Um outro contato entre Picasso e esse interesse acontece durante o retorno do artista à Espanha no verão de 1906. Nesse momento, o artista vai de Paris ao povoado rural de Gósol, passando por Barcelona no mês de maio, quando encontra um meio artístico que, em busca da identidade catalã, proclama a doutrina do *Mediterranismo*.²

Conectado a idéias do meio cultural com o qual tem contato em Paris e em Barcelona entre 1905 e 1906, não sujeitando-se a programas de um ou outro movimento artístico, Picasso reage diante do clima cultural presente em seu tempo. Através do estudo da obra *Toaleta* do MASP e dos aquarelas de Gósol nos concentramos nas transformações da obra do artista, no desenvolvimento de seu estilo, na sua volta à arte primitiva ibérica e na relação entre o estilo e os temas das obras tendo em vista sua resposta ao clima artístico cultural.

O terceiro capítulo concentra-se em verificar as transformações da obra de Picasso a partir do outono de 1906 interessantes para a abordagem da obra *O Atleta*. Esta, data do verão de 1909, um outro momento em que Picasso volta à Espanha, trabalhando em Horta de San Juan.³ No período que compreende os anos de 1906 e 1909 pode-se verificar a transformação do estilo após o contato com a arte ibérica primitiva e com a arte tribal. Nesse momento, a crítica de Picasso à arte tradicional e à sociedade burguesa tem um novo impulso. Observa-se a transformação e radicalização do estilo do artista no tratamento de temas e motivos pertencentes à tradição, e ainda, a alusão a artes e culturas externas aos parâmetros do ensino de arte e salões tradicionais.

Nesse período, precisamente na primavera de 1907, Picasso conhece Georges Braque. A atenção de Braque à obra de Cézanne entre 1906 a 1908 é tratada também nesse capítulo. Através de Braque, Picasso volta-se para a arte de Cézanne. Entretanto mesmo nessa aproximação com Braque observamos as particularidades de um e outro artista.

² PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 75-78.

³ GOLDING, 1993: 80. Também conhecida por Picasso e seus amigos pelo seu nome coloquial, Horta de Ebro.

Esse trabalho tem como objetivo perceber os interesses de Picasso presentes nas obras do MASP e buscar uma compreensão do período em que estas foram produzidas. Para isso procuramos partir das obras, da observação e de sua comparação com outras obras do período. Procuramos também perceber através da bibliografia o debate dos estudiosos a respeito dos anos formativos de Picasso, observando em que medida esse debate nos possibilita uma compreensão das obras pertencentes ao MASP. Nossas fontes são estudos e livros que tratam dos anos pré-cubistas, catálogos de coleções ou de exposições que contaram ou não com a participação das obras do MASP e artigos de estudiosos do período em questão.

Conservamos no corpo do texto em língua estrangeira aquelas citações retiradas de textos aos quais tivemos acesso em idiomas em que originariamente foram redigidos. Nesse caso são nossas as traduções em nota de rodapé. Outros textos em língua estrangeira que no entanto eram traduções do idioma original são citados diretamente em português.

CAPÍTULO 1 - RETRATO DE SUZANNE BLOCH

Os primeiros anos entre 1895 e 1904 em Barcelona, Madri e Paris

Até junho de 1898, quando abandonou o ensino da Academia Real de San Fernando em Madri, Picasso recebeu uma educação artística dentro dos padrões tradicionais das instituições da época. Desde criança, ele desenhava sob a supervisão do pai, José Ruiz Blasco, professor de desenho na Escola de Belas Artes de San Telmo, em Málaga. Com a mudança da família para La Coruña, Picasso passou a ser formalmente aluno de desenho de seu pai, freqüentando também as aulas do pintor e escultor Isidoro Brocos que o instruiu em técnicas de aquarela, no Instituto da Guarda, em 1892. Em 1895, com a mudança da família para Barcelona, Picasso passou a freqüentar a escola de arte da cidade conhecida como La Llotja. Com o incentivo da família, em 1897, transferiu-se para a Academia Real de San Fernando que, oito meses depois, abandonaria, não voltando a freqüentar escolas de arte⁴.

Durante a mudança da família de Picasso para Barcelona, em sua passagem por Málaga, foi possível a José Ruiz Blasco levar o filho à sua primeira visita ao Museu do Prado em Madri, colocando Picasso em contato com obras originais dos mestres. Segundo Richardson, a partir de então:

“Para Picasso, o Prado sempre seria ao mesmo tempo um incentivo e uma revelação. Assim se explica sua atitude ambivalente a respeito da instituição quando voltou para estudar na Academia de San Fernando, em 1897 e quando regressou para editar a *Arte Joven*, em 1901. Assim se explica também a euforia que sentiu quando o governo republicano o nomeou diretor do Museu em 1937”.⁵

A mudança da família de La Coruña para Barcelona significou muito para os anos formativos do artista. Em 1895, a Catalunha era uma região industrializada e moderna, com prósperas fábricas de tecidos e um crescimento urbano fomentado pelo êxodo rural e, conseqüentemente, o aumento da pobreza urbana e a prosperidade da burguesia. Em meio à burguesia liberal, dinâmica e culta, havia um fértil campo para o crescimento da consciência e

⁴ MCCULLY, 1997: 21-51.

⁵ RICHARDSON, 1991: 57.

identidade catalãs e o questionamento das imposições vindas de Madri, da perda de autonomia⁶, da supressão da língua e da cultura regional.⁷

O sentimento nacionalista catalão fomentava não somente a cultura, mas também a violência e provocava reações por parte do governo central. Situações conflituosas tenderam a aumentar no final do século XIX, quando o movimento anarquista difundiu-se entre os trabalhadores e suas organizações.⁸

Contudo, os catalães sentiam-se orgulhosos de sua cultura, de seu passado românico e gótico. Por volta de 1870, já buscava-se desenvolver um estilo catalão fomentado por políticos e empresários, que se manifestou especialmente na arquitetura e no desenvolvimento urbano.

No século XIX, a condição de riqueza proveniente da indústria e o avanço tecnológico com máquinas, materiais e instrumentos capazes de executar com precisão os projetos de arquitetos e artistas foram condições fundamentais para que as grandes capitais européias pudessem transformar suas paisagens urbanas, unindo o ornamental e o funcional. O *Jugendstil*, o *Art Nouveau* e o *Estilo Nacional* nascem, portanto, de novas condições de riqueza material e de tecnologia, mas também de uma nova maneira de se perceber a arte enquanto elemento presente no cotidiano das grandes cidades⁹. Dessa forma, a nova arte aplica-se à vida fora das academias e valoriza estilos e épocas que esta desconsidera.

Na Catalunha industrial do século XIX, as condições para o desenvolvimento dessa nova arte não eram diferentes das demais capitais industriais européias. Barcelona vangloriava-se de seu modernismo, percebia-se como vanguardista e voltava-se para as idéias procedentes da Europa, principalmente de Paris, considerada mais próxima que a rival Madri¹⁰.

⁶ KAPLAN, 1992: 5 – 6. De acordo com a autora, a Catalunha perdeu sua autonomia em 1469 a partir do casamento de Fernando de Aragão e Isabel de Castela. No entanto, apesar das rebeliões separatistas prosseguirem principalmente pelos séculos XVII e XVIII, a região permaneceu sendo governada pela monarquia espanhola.

⁷ KAPLAN, 1992: 5-6.

⁸ KAPLAN, 1992: 13-36.

⁹ ARGAN, 1998: 185-207.

¹⁰ RICHARDSON, 1991: 62. De acordo com o autor, Munique, Bruxelas e Glasgow eram também cidades pelas quais os artistas catalães sentiam-se atraídos.

Nesse sentido, o desenvolvimento de um *Estilo Nacional* de arquitetura e desenho de Antoni Gaudí e Puig i Cadafalch é considerado o precursor do modernismo catalão. Seus edifícios simbolizam a confiança e a riqueza de uma elite determinada a reconquistar a autonomia de uma região que durante a Idade Média governava a si mesma.¹¹ Assim, olhar o passado medieval e retomar técnicas tradicionais de um passado regional esplendoroso românico e gótico significava buscar uma cultura nacional catalã, ao mesmo tempo em que se articulava uma contraposição à arte ensinada na Academia Real de Madri e nas Escolas de Arte que seguiam sua orientação hegemônica, dando valor ao que até então não havia ainda sido considerado arte. Retirada do domínio da academia, a nova arte é aplicada à ornamentação da cidade.

Dessa forma, a apresentação na Exposição Universal de Barcelona de 1888 da arte religiosa catalã, até então desconsiderada pelos padrões acadêmicos, representou um verdadeiro impulso e uma nova abordagem da cultura local em ampla relação com a nova sociedade tecnológico-industrial. Em nenhum momento, o olhar para o passado medieval ou para arte oriental significou uma aplicação de estilos antigos à cidade moderna. O *Estilo Nacional* na Catalunha representou a criação de um estilo novo de acordo com as possibilidades tecnológicas da época moderna.¹²

Porém, apesar dos catalães vangloriarem-se de estarem familiarizados com as últimas tendências da arte europeia, o ensino em La Llotja era acadêmico como em La Coruña. A diferença percebida por Picasso entre as duas instituições era basicamente a de que enquanto no Instituto da Guarda ele desenhava partindo da observação dos modelos de gesso, em La Llotja desenhava a partir de modelos vivos, o que o agradava¹³. Possivelmente, o contato de Picasso com modelos vivos em La Llotja deu-se pelo fato do artista frequentar aulas em estágios mais avançados e não por que houvesse métodos de ensino significativamente diferentes entre as duas instituições.

De acordo com Staller, o ensino acadêmico nessa época obedecia a um currículo constante com poucas variações entre as instituições, baseando-se principalmente nos tratados

¹¹ KAPLAN, 1992: 5-6.

¹² KAPLAN, 1992: 5.

¹³ RICHARDSON, 1991: 64.

dos mestres¹⁴. Aos estudantes cabia copiar modelos clássicos em duas dimensões, passando em seguida ao desenho a partir de modelos de gesso e somente em estágios mais avançados desenhavam a partir de modelos vivos masculinos¹⁵. Nas escolas de arte espanholas as *Cartillas*¹⁶, ou manuais de desenho, eram amplamente utilizadas pelos alunos que através da cópia buscavam alcançar uma mestria técnica. Portanto, como nos sugere a autora, o desenho e seu aprimoramento dominavam todo o ensino acadêmico espanhol.

Nesse período em que o jovem Picasso morava em Barcelona e estudava em La Llotja teve contato com o *Estilo Nacional* catalão. Outro aspecto ligado evidentemente ao cotidiano de Barcelona, desde muito cedo, no princípio da chegada da família de Picasso, diz respeito ao que Kaplan¹⁷ analisa e demonstra como sendo um peculiar senso de solidariedade dos cidadãos demonstrados nos cortejos cívicos e experiências culturais compartilhadas.

No período em que Picasso morou em Barcelona a cultura religiosa estava sendo retirada do domínio exclusivo da Igreja e a cultura popular e folclórica era valorizada. Através de formas artísticas e culturais, como cortejos, rituais, imagens de santos, figuras folclóricas, teatro de sombras e fantoches diferentes grupos da cidade, nacionalistas, anarco-sindicalistas e artistas

¹⁴ STALLER, In: MCCULLY, 1997: 68. Segundo a autora, os currículos das escolas seguiam os tratados principalmente de Leonardo da Vinci, Zuccaro, Dürer e dos espanhóis Pacheco, Juan de Arfe e Antonio Palomino.

¹⁵ STALLER, In: MCCULLY, 1997: 67- 81. De acordo com a autora a utilização de modelos vivos, nus masculinos, nas escolas de arte da Espanha foi, desde a fundação da Academia de San Fernando em 1752 até o final do século XIX, bastante polêmica. Em 1761, Antonio Raphael Mengs tornou-se diretor da Academia de San Fernando implantando sua orientação neoclássica. Entretanto, pelo menos nos primeiros trinta anos após a fundação da Academia a proibição de Carlos III da utilização de modelos vivos ou nudez excessiva foi rigidamente cumprida. Os estudantes partiam dos tratados, das imagens bidimensionais de estátuas clássicas e de estátuas de gesso. Embora a orientação neoclássica de Mengs tenha sido questionada por pintores de estilos naturalistas, seus modelos visuais clássicos permaneceram até o tempo em que Picasso freqüentou a Academia de Madri e a questão da utilização do modelo nu permaneceu polêmica até o final do século XIX. Embora a hegemonia político-econômica de Madri fosse questionada em regiões com fortes identidades nacionais, no campo do ensino da arte seu sistema acadêmico levou à polêmica da utilização do modelo vivo até mesmo às regiões com identidades nacionais diferenciadas, como é o caso da cidade de Málaga onde a utilização do modelo vivo era constantemente interrompida. La Coruña também fazia frente à hegemonia de Madri, no entanto, na Catalunha do final do século XIX essa marcante oposição e o sentimento nacionalista identificado a uma cultura especificamente catalã leva a crer que havia uma certa desconsideração pela polêmica do modelo vivo. Em La Llotja Picasso pode insistentemente desenhar e pintar a partir de modelos vivos aperfeiçoando-se em captar expressões e fisionomias diferenciadas.

¹⁶ STALLER, In: MCCULLY, 1997: 68-69. Segundo Staller, as *Cartillas* normalmente traziam esquemas de perspectiva justapostos a figuras, objetos ou figuras geométricas, em diferentes ângulos ou em escorço. Algumas páginas traziam desenhos de partes do corpo em várias posições ou partes de rosto em diferentes expressões. Desenhos de estátuas vinham salientando os cânones ideais de diferentes culturas. Outras páginas traziam desenhos de esqueletos ou figuras com músculos e veias evidentes. Havia também formas arquitetônicas, ornamentais e geométricas.

¹⁷ KAPLAN, 1992.

modernistas buscavam criar solidariedade, idéias de comunidade e consenso em que uma cultura reconhecida como nacional representava um papel de grande importância.¹⁸

Kaplan sugere que Picasso morando em Barcelona entre 1895 e 1904 certamente participou de festivais, cortejos, e de comunidades artísticas alternativas que contribuíam para a cultura popular daquele tempo. Nesse sentido, Picasso não somente testemunhou como participou da construção de uma comunidade cultural em torno do Café Els Quatre Gats que funcionou de 1897 a 1903.¹⁹

Entre outubro de 1897 e junho de 1898, incentivado por sua família, Picasso morou em Madri, onde deveria freqüentar as aulas da Academia Real San Fernando. No entanto, os estudos na Academia não chegaram a realmente despertar sua atenção. Ao contrário de se interessar pelos exercícios acadêmicos, Picasso se aproximou do modernismo.

Tanto em Barcelona como em Madri os artistas mais jovens trabalhavam de acordo com o *Art Nouveau*, o *Simbolismo* e o *Jugendstil* através das artes gráficas. O interesse de Picasso direcionou-se para uma tendência gráfica de nítidas linhas onduladas, a economia de meios e a caricatura das figuras humanas.²⁰

Um desenho realizado em Madri, *Bailarinas Flamengas*, pode ser relacionado às ilustrações de Steinlen e também de Toulouse-Lautrec. Ao aproximarmos *Bailarinas Flamengas* e *A Bailarina Loïe Fuller Vista dos Bastidores*, percebemos que em ambas as obras a dança acontece através dos traços e da economia de meios em registrá-los. A linha dá as ondulações das roupas e posições dos corpos e o gesto do artista nos leva ao movimento da dança, flamenga na obra de Picasso, *can can* na obra de Toulouse-Lautrec. Nos anos formativos de Picasso verifica-se um grande interesse pelo estilo gráfico e temas urbanos que encontramos nas obras de

¹⁸ KAPLAN, 1992.

¹⁹ KAPLAN, 1992: 37.

Estudos recentes mostram que Picasso passou a freqüentar o café Els Quatre Gats em 1899. Ver: OCAÑA, 1996. Contudo, sobre a relação entre Picasso e o modernismo catalão ver também LEIGHTEN, 1989: 23. A autora sugere que no início de 1896, antes da abertura do Els Quatre Gats, Picasso teve contato com obras de Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Isidre Nonell e Joaquim Mir na mesma exposição em que mostrou sua obra *A Primeira Comunhão*. A autora também sugere que em 1897, levado por seu amigo Pallarès, Picasso esteve em contato com a atmosfera anarquista do círculo de artistas e escritores que freqüentavam o Els Quatre Gats.

²⁰ RICHARDSON, 1991: 90.

Steinlen e Lautrec como prostitutas, casais, dançarinas, e personagens da vida noturna e da boemia parisiense em geral.

Contudo, a observação das obras de Picasso dos anos formativos nos leva a perceber a presença de um conteúdo que acreditamos ser afim à época moderna, uma época em que a pobreza, a miséria, o martírio do trabalho mecânico e a exclusão social eram componentes da realidade da sociedade industrial. Acreditamos que na experimentação da capacidade expressiva de formas e cores, no desenvolvimento estilístico da obra de Picasso, estão presentes as relações do artista com a sociedade industrial em imagens que dizem respeito às relações humanas e o papel do artista nessa sociedade.

Isso nos leva a questionar a respeito dos interesses de Picasso durante o período azul. O fato do *Retrato de Suzanne Bloch* ser uma obra inundada pelo azul e ao mesmo tempo trazer uma pose tradicional de um retrato em três quartos causa um certo incômodo e exige uma investigação dos interesses que estão presentes na obra do artista em 1904.

Recorremos ao estudo desenvolvido por Leighten²¹ para uma melhor compreensão dos anos anteriores a realização do *Retrato de Suzanne Bloch*. A autora compreende que a crítica social anarquista e a visão utópica de uma sociedade harmoniosa tiveram implicações nas esferas estética e política do modernismo parisiense e catalão. Isso fomentou um movimento libertador relacionado à arte e à literatura simbolista, que se revelou através de uma atitude contrária a instituições de poder e da conformação de um papel heróico ao artista revolucionário. Este se coloca fora das regras da civilização que renega, se auto-marginaliza, através de uma postura anti-intelectual e da valorização do espontâneo, do intuitivo e da conformação da imagem do gênio inconsciente que age através de impulsos instintivos e de um espírito primitivo.

A autora argumenta que a formação de Picasso nos meios modernistas catalão e parisiense foi importante para a conformação da visão de si mesmo enquanto um artista na sociedade, para o desenvolvimento de suas idéias e de seu estilo. A autora também identifica nos

²¹ LEIGHTEN, 1989.

temas do período azul, dos pobres, dos loucos e da prostituição, uma aproximação com o anarquismo e a crença na falência do governo, um promotor de condições sociais intoleráveis.²²

O encontro de Picasso com o anarquismo tanto em Barcelona quanto em Paris é, portanto, considerado importante na compreensão de seu trabalho anterior a Primeira Guerra Mundial. Isso não implica na existência de um programa anarquista “escondido” nas obras. Leighten observa não um artista doutrinado por teorias políticas, mas um indivíduo familiarizado e sensível às idéias que veiculavam no meio que freqüentava, que se relaciona com a sociedade, recebe a ação e reage diante da vida contemporânea,²³ o artista consciente de sua ação e participação na história, que manipula seus materiais e busca seu próprio desenvolvimento. Nesse sentido o estilo é compreendido como

“(...) not a neutral vehicle for the disinterested esthetic play of line, color, and form, but a formal attack on artistic tradition that Picasso’s contemporaries understood to be an attack on the forms and traditions of society itself.”²⁴

Junto ao estilo, Leighten percebe a existência do conteúdo, da representação, da iconografia e de motivos temáticos nas obras dos anos formativos de Picasso, chamando a atenção para a proximidade do artista de temas políticos. Se através do estilo e da forma Picasso nega regras e técnicas estabelecidas, sua ação na arte não está desconectada de seu posicionamento na vida. Dessa forma, a escolha dos temas das obras de Picasso no período pré-primeira guerra está relacionada ao desenvolvimento de seu estilo, ou seja, os sentimentos e idéias que o aproximam de determinados motivos são os mesmos que o levam a certas atitudes com relação às formas.

Um aspecto significativo para que possamos compreender a obra de Picasso diz respeito ao seu convívio nos anos formativos com os meios intelectuais de Barcelona e de Paris e a relação desses meios com o anarquismo.

²² LEIGHTEN, 1989: 5.

²³ LEIGHTEN, 1989: 6.

²⁴ LEIGHTEN, 1989: 10. “(...) não o veículo neutro para o jogo estético desinteressado de linha, cor e forma, mas um ataque formal na tradição artística que os contemporâneos de Picasso entenderam ser um ataque às formas e tradições da própria sociedade.”

Leighen chama a atenção para a importância do Café Els Quatre Gats enquanto um local de contato entre os artistas e escritores vanguardistas de Barcelona entre 1897 e 1903. Esse espaço foi importante para Picasso, que ao freqüentá-lo manteve contato com o meio cultural catalão. Nesse meio, uma atenção a realidade social era responsável por uma produção literária e artística que esteve ao alcance de Picasso. Além disso, entre 1895 e 1904, nos anos que Picasso morou em Barcelona, jornais diários anarquistas informavam, traziam discussões e traduções de escritos anarquistas aos catalães. Em um desses jornais, *Joventut*, verificam-se artigos que atacam a arte pela arte e a falta de uma consciência social na produção artística. Nesse mesmo jornal, desenhos de Picasso foram publicados em julho de 1900²⁵.

Por outro lado, o próprio Picasso, juntamente com Francisco Asis de Soler, fundou um jornal editado entre janeiro e abril de 1901, em Madri, que confirma um posicionamento vanguardista e uma consciência política convergente ao movimento simbolista espanhol. Nesse jornal, *Arte Joven*, foram publicados trabalhos literários e artísticos dos principais vanguardistas de Madri e Barcelona. Seus textos trazem uma linguagem politizada anunciando a falência da civilização, a rejeição à autoridade do Estado e às teorias e regras da arte, reclamando espontaneidade para a arte e para a vida e mostrando em que medida na Espanha do século XIX arte e política estavam fortemente relacionados. De acordo com Leighen,

“General themes of the Spanish Symbolist movement – primitivism, faith in natural instinct, exaltation of childhood – accompanied concretely political ones, making *Arte Joven* even more anarchist than its Catalan models.”²⁶

O trabalho em jornais permitiu ainda a Picasso utilizar os meios do desenho e da gravura com grande flexibilidade, distanciando-se da arte acadêmica e levando seu trabalho a um grande número de pessoas e a uma maior inserção na vida.²⁷

Um aspecto que deve ser observado é a convivência de posicionamentos anarquistas e do suporte ao catalanismo nos mesmos jornais e ainda a assimilação do anarquismo por

²⁵ LEIGHTEN, 1989: 17.

²⁶ LEIGHTEN, 1989: 20. “Temas gerais do movimento simbolista espanhol – primitivismo, fé no instinto natural, exaltação da infância – acompanhavam os concretamente políticos, tornando *Arte Joven* ainda mais anarquista que seus modelos Catalães.”

²⁷ CATE, In: MCCULLY, 1997: 135.

modernistas mais velhos que Picasso, como Santiago Rusiñol, fundador do Els Quatre Gats e Ramon Casas, ambos relacionados ao catalanismo político e cultural fomentado pelos ricos industriais de Barcelona²⁸. A esses industriais interessava o resgate da cultura e da língua catalã como forma de criar uma identidade nacional catalã, que fizesse frente ao poder central da Espanha e fosse capaz de dar coesão e sentimentos de coletividade a uma população em amplo crescimento em Barcelona²⁹. Esta população vinda do meio rural para trabalhar na indústria ficava exposta a todo tipo de problemas urbanos e seu amplo crescimento tendia a intensificar os conflitos sociais³⁰.

Embora mantivessem uma postura política mais conservadora, Casas e Rusiñol foram importantes referências à formação de Picasso. Ambos haviam vivido em Montmartre, uma vizinhança habitada pelo meio boêmio e vanguardista parisiense e interessaram-se por manifestações artísticas e culturais que fugiam às regras do ensino acadêmico. Rusiñol e Casas tinham ligações diretas com a vanguarda artística parisiense e foram importantes para que Picasso, antes mesmo de ir a Paris pela primeira vez, em 1900, tivesse contato com estilos e temas que interessavam ao modernismo parisiense.³¹

Rusiñol manifestava um grande interesse pela arte catalã religiosa e medieval, pelo tratamento rústico e primitivo dado a essas peças pelo artesão³². Esse aspecto está relacionado a sua compreensão da importância do resgate da cultura catalã e de estilos artísticos herdados do passado. Kaplan³³ e Lubar³⁴ concordam com o fato de que Rusiñol buscava forjar uma cultura nacional catalã contrapondo-se ao conservadorismo social e ao atraso cultural da burguesia industrial da Catalunha, mas não se contrapunha às aspirações econômicas dessa classe à qual o próprio Rusiñol pertencia. Esse interesse de Rusiñol por uma arte das raízes catalãs, foi importante para a formação de Picasso como abordaremos adiante.

²⁸ LEIGHTEN, 1989: 16-18.

²⁹ LEIGHTEN, 1989: 16-17. De acordo com a autora o catalanismo e o movimento anarquista da classe trabalhadora aproximavam-se no ódio pelo governo central da Espanha.

³⁰ KAPLAN, 1992: 1-36.

³¹ CATE, In: MCCULLY, 1997: 133.

³² KAPLAN, 1992: 40

³³ KAPLAN, 1992.

³⁴ LUBAR, In: MCCULLY, 1997: 87-101.

Podemos observar que o interesse pela arte medieval da Catalunha, com a qual Picasso tem contato, pelo menos no que se refere à maneira como o artesão expressa-se livre da relação com o mundo visível e das regras acadêmicas, vai de encontro às idéias estéticas dos anarquistas que Leighten aponta, ou seja, a convicção dos anarquistas “(...) that primitive societies – and “primitive” arts – express themselves in more natural, more spontaneous, and therefore truer, ways.”³⁵

Uma forma de primitivismo que interessou aos artistas do Els Quatre Gats foi a pintura votiva ou o ex-voto. Nesta, os modernistas catalães perceberam a maneira criativa através da qual o artesão e o fiel tratavam os acontecimentos da vida diária conferindo-lhes um sabor mágico e ritualístico que interessava ao modernismo. De acordo com Kaplan, Rusiñol era responsável por atrair a atenção do público do Els Quatre Gats para a arte popular e folclórica.³⁶

As pinturas feitas por artesãos representavam tragédias e desastres sociais ou pessoais que eram levados aos altares das igrejas, servindo para agradecer aos santos pela intervenção e resolução milagrosa dos problemas, ou para pedir por essa intervenção evitando que a tragédia fosse maior. As pinturas de milagres eram também dedicadas a registrar temores da coletividade e experiências da vida de pessoas comuns através de um trabalho conjunto entre o pintor e aquele que relata a cena.

Entre 1899 e 1900, na ocasião de um acidente de carro sofrido por Miquel Utrillo³⁷, Picasso pinta uma *Paródia de um ex-voto* onde podemos perceber sua proximidade com o interesse do meio modernista catalão pela valorização do modo ingênuo, espontâneo e não intelectual do artesão local, contrapondo-se a arte intelectualizada da academia. Kaplan mostra como Picasso trata a cena de maneira direta e imaginativa deixando explícita a tragédia assim como podemos ver em uma pintura votiva dedicada a *Nossa Senhora de Bonanova*³⁸.

³⁵ LEIGHTEN, 1989: 14. “(...) que sociedades primitivas – e artes primitivas – expressam-se de maneira mais natural, mais espontânea, e portanto verdadeira.”

³⁶ KAPLAN, 1992: 52.

³⁷ RICHARDSON, 1991: 130. Miquel Utrillo, juntamente com Ramon Casas, Pere Romeu e Santiago Rusiñol formava o núcleo da vanguarda catalã no Els Quatre Gats.

³⁸ KAPLAN, 1992: 52-56.

Rosenblum compreende essa obra dentro de “(...) a tradition of anti-Catholic parody particularly vital in the most pious Catholic nations, (...)”.³⁹

Contudo, essa paródia nos indica em que medida Picasso ao freqüentar o meio modernista catalão estava em contato com o interesse dos artistas vanguardistas espanhóis e parisienses pelos acontecimentos da vida diária.⁴⁰

Além da aproximação com Rusiñol, também o contato com Ramon Casas foi importante para a formação de Picasso.

Nos anos em que o artista vive em Barcelona, Ramon Casas poderia ser considerado o principal retratista da sociedade catalã, e, segundo Richardson, sua grande capacidade seria uma referência a Picasso.⁴¹ Através de Casas, Picasso percebeu as possibilidades do retrato gráfico e manteve contato com ilustrações e cartazes. Seus retratos de políticos e artistas catalães eram constantemente publicados nos jornais do meio intelectual progressista como *Pèl e Ploma* e *Els Quatre Gats*.⁴² O menu para o Café Els Quatre Gats realizado por Picasso em 1899 nos mostra essa proximidade com Casas, não somente em relação ao convívio no café, mas também em relação ao interesse pela ilustração em linhas grossas e destacadas e planos de cor como vemos no cartaz *Sombres* produzido por Casas e Miquel Utrillo em 1897.

Em outubro de 1899, a exposição de Ramon Casas na principal galeria de Barcelona, Sala Pares, de aproximadamente 130 retratos de conhecidas personalidades locais representou um desafio à geração mais nova de artistas de Barcelona, movimentando os artistas e amigos que conviviam com Picasso e que incentivaram-no a expor um grupo de retratos no Els Quatre Gats em fevereiro de 1900.⁴³

Picasso trabalhou intensamente em retratos das pessoas que freqüentavam o Els Quatre Gats e seu atelier. Desenhando os retratos a partir do modelo e criando o fundo de acordo com a ocupação ou caracterização do retratado e também cenários neutros, Picasso ainda utilizou

³⁹ ROSENBLUM, In: NASH, 1999: 43. “(...) uma tradição da paródia anticatólica particularmente vital nas nações católicas mais devotas, (...)”.

⁴⁰ CATE, In: MCCULLY, 1997: 134.

⁴¹ RICHARDSON, 1991: 115.

⁴² MCCULLY, In: RUBIN, 1996: 237.

⁴³ MCCULLY, In: RUBIN, 1996: 237.

diferentes materiais, não tradicionais, como carvão, pastel, óleo diluído, aquarela, e mesmo café para compor sua galeria de boêmios. McCully observa que nessa exposição os aproximadamente cem retratos feitos por Picasso tiveram um grande impacto. Segundo a autora, chamou a atenção a capacidade do artista em distinguir os indivíduos e sua caracterização enquanto participantes de um meio boêmio⁴⁴.

Esse mesmo episódio é relatado por Richardson, que concorda com o argumento de McCully sobre a capacidade do artista em caracterizar a individualidade de suas figuras, realizando expressivos estudos de caráter e, “(...) plasmado com inteligência, ironia e economia de meios (...)”⁴⁵ a vida local. Contudo, é na aproximação de *Retrato de Joan Baptista Pares* e *Retrato de Joan Vidal i Ventosa* que podemos verificar o interesse de Picasso pelo trabalho e estilo gráfico de Casas.

Mendoza observa que os retratos realizados por Picasso aproximam-se das obras de Casas em formato e técnica. A linguagem de Picasso apresenta maior dinamismo posicionando vários de seus retratados em cenários claramente definidos.⁴⁶ Contudo, não se pode negar o interesse do jovem artista pelo trabalho de Casas e pela técnica do retrato que este dominava.⁴⁷

Portanto, como observa Leighten, existe uma postura política mais conservadora ligada ao catalanismo de Rusiñol e Casas, mas ao mesmo tempo, em arte, ambos estão relacionados às propostas transformadoras e contrárias à arte acadêmica, buscando uma integração entre arte e vida. A autora ainda chama atenção para trabalhos em que ambos apresentam temas relacionados ao protesto social ou que demonstram a atenção com os acontecimentos políticos de seu tempo, como a repressão aos movimentos dos trabalhadores pela polícia e a condição de pobreza de parte da população.⁴⁸

Já entre a geração mais nova, que corresponde a Picasso, encontramos no meio artístico de Barcelona jovens artistas como Isidre Nonell, Ricard Canals, Ricard Opisso, Ramon Pichot e Joaquim Mir, que após terem passado por La Llotja, abandonaram o aprendizado

⁴⁴ MCCULLY, In: RUBIM, 1996: 238.

⁴⁵ RICHARDSON, 1991: 143-145.

⁴⁶ Ver OCAÑA, 1996.

⁴⁷ MENDOZA, In: OCAÑA, 1996: 27.

⁴⁸ LEIGHTEN, 1989: 23-25.

acadêmico dedicando-se a pintar a vida dos pobres, principalmente da área popular de Sant Martí. Segundo a autora, a maioria das imagens desses artistas traz suas preocupações com temas sociais, em tom de protesto contra o sistema social responsável pelas condições de vida dos pobres.⁴⁹ Por outro lado, a busca por temas urbanos e de crítica social e a utilização de técnicas que rejeitavam as regras acadêmicas colocava esses artistas à margem das regras da sociedade burguesa e da arte dessa sociedade, e, nesse sentido, em identidade com os pobres e excluídos da civilização industrial.⁵⁰

Em Barcelona, o relacionamento de Picasso com esses artistas interessados em pintar temas sociais e a vida real foi significativo para sua formação. Picasso perseguiu temas similares, dos pobres urbanos, da classe trabalhadora, dos mendigos e de maternidades pobres. Contudo, especialmente o experimentalismo de Nonell, sua investigação da cor, linha e forma unida a temas sociais demonstra ter sido importante para os primeiros trabalhos de Picasso em Barcelona.⁵¹

Através de um desenho de 1896 da série *Cretins de Bohi* podemos compreender em que medida Nonell enfatizava a experimentação formal expressando com suas linhas e cores as condições de vida dos marginalizados da civilização industrial. É através do desenho que deforma as figuras e da economia de meios utilizada pelo artista que percebemos estarmos diante de uma cena de excluídos⁵². Em outra obra, *L'Anunciata*, o anjo da anunciação aparece para um grupo de miseráveis diante de fábricas e cabanas pobres. Nonell utiliza o meio simples do traço para compor figuras deformadas pela miséria e péssimas condições de vida oferecidas pela civilização industrial. O sofrimento dessas figuras nos é transmitido pelos próprios meios utilizados pelo artista, pela crueza do traço que expressa a degradação humana do grupo de pobres. Contrapondo, às obras de Nonell, *O Louco* de Picasso, podemos perceber em que medida o experimentalismo de Nonell foi importante para Picasso. Em *O Louco*, Picasso exprime através da linha a condição do destituído, a miséria de um ser marginalizado.

A observação das obras de Nonell e de Picasso leva-nos a concordar com Leighten para quem os temas dos miseráveis e marginalizados expressos através de um estilo

⁴⁹ LEIGHTEN, 1989: 18.

⁵⁰ WEISS, In: MCCULLY, 1997: 198.

⁵¹ LEIGHTEN, 1989: 18-19.

⁵² BLUNT e POOL, 1962: 11.

antiacadêmico, em um momento de crescimento industrial, às custas do sofrimento humano, trazem uma posição política e uma consciência social. A autora chama atenção para o fato de que o inovador uso das cores e formas, de uma maneira não acadêmica, não deve ocultar os propósitos do artista que colocava seus meios a serviço de seus conteúdos. Para a autora Nonell e Picasso aproximam-se nesse pensamento.⁵³

Picasso realizou entre 1897 e 1899 desenhos de cenas de rua que são importantes na compreensão dos interesses do artista, no período em que esteve em contato com o meio modernista catalão. De acordo com Leighten, nessa época em que realizou esses desenhos Picasso esteve em contato com desenhos de Daumier em vários jornais de Barcelona e também no *Els Quatre Gats*⁵⁴. Em um desses desenhos, *O Carregador*, percebemos o interesse do artista pela atividade de trabalhadores comuns.

A observação da obra *O Vagão de Terceira Classe* leva-nos a compreender melhor os argumentos de Leighten na aproximação com as obras de Picasso. Nessa obra, percebemos a crítica social de Daumier na expressão da pobreza do ambiente e das pessoas. Para isso, Daumier submete as cores à predominância das tonalidades de marrom e trata a tinta em pinceladas que deixam marcado seu gesto sobre o suporte. Nos corpos observamos como Daumier trabalha a partir de gestos curvilíneos, utilizando a força da linha, do desenho à medida que chama atenção para o menino exausto à direita, para a mulher encurvada com o rosto fortemente marcado pelas difíceis condições de sua vida, que o gesto do artista transcreve transmitindo-nos seu sentimentos de indignação, e a jovem mãe que carrega seu filho nos braços com um heroísmo próprio do povo pobre que enfrenta as dificuldades do cotidiano.

O estilo através do qual Picasso realizou *O Carregador*, em linhas curvas e repetidas juntamente com sua concentração na tarefa de um trabalhador, uma pessoa humilde do povo revela sua atenção a Daumier. Picasso demonstra um interesse em utilizar sua arte chamando atenção para as esferas mais pobres da sociedade industrial, para as difíceis condições enfrentadas por essas pessoas e para seu heroísmo na vida diária, colocando sua arte a serviço da vida. É ainda interessante observar que Daumier se valeu do jornal, um meio de comunicação de massa, para levar sua crítica social ao público e que Picasso também envolveu-se com a

⁵³ LEIGHTEN, 1989: 32.

⁵⁴ LEIGHTEN, 1989: 37.

produção de ilustrações para jornais de vanguarda críticos à sociedade e à arte estabelecida, estando à frente de um desses jornais, *Arte Joven*. De acordo com Leighten os jornais tiveram importância crucial na divulgação pela Espanha das idéias progressistas e anarquistas.⁵⁵

Entretanto, quando Picasso vai pela primeira vez a Paris, em 1900,⁵⁶ a observação de sua obra *Moulin de la Galette* nos indica que o estilo que o artista estava desenvolvendo não era em rejeição somente a arte acadêmica. Embora seu tema e o interesse pela vida noturna parisiense nos recorde *Baile no Moulin de la Galette* de Renoir,⁵⁷ a técnica utilizada por Picasso evita a iluminação homogênea de Renoir, trabalha com a tinta deixando firmemente marcado o gesto sobre o suporte da tela e emprega os contrastes de cor de maneira a dramatizar, criar um ambiente erótico e até mesmo ameaçador. Picasso trabalha com cores contrastantes e grandes áreas de negro e marrom deixando as marcas da pincelada sobre o suporte, apresentando uma imagem da vida noturna bem mais ameaçadora, decadente e obscura do que a que observamos na obra de Renoir. Por outro lado, a obra de Picasso está próxima do obscuro realismo de Rusiñol em *Interior de um café, Montmartre*.⁵⁸

Rosenthal afirma que quando chegou pela primeira vez em Paris e teve contato com vários temas artísticos que celebravam a vida moderna, Picasso aproximou-se das obras de Toulouse-Lautrec e Steinlen. As obras desses artistas e a que Picasso desenvolve contrastam com as visões dos impressionistas. Nessa época, suas imagens das ruas e da vida noturna de Montmartre contrastam com o colorido e a iluminação das cenas impressionistas dos encantos da vida urbana. Como sugere Rosenthal, embora sua obra *Moulin de la Galette* recorde-nos várias visões contemporâneas da vida nos café, ela nos traz um submundo que está afastado das imagens de Renoir.⁵⁹

Reff chama nossa atenção para a maneira como a obra de Picasso até o outono de 1901, quando tem início o período azul, traz principalmente duas temáticas, uma profana, que engloba os retratos de amigos e parentes, a vida na cidade moderna nos café e salas de baile, as imagens dos bares e da prostituição, trabalhadores, bairros e figuras pobres; e uma sagrada,

⁵⁵ LEIGHTEN, 1989: 37.

⁵⁶ RICHARDSON, 1991: 159.

⁵⁷ BOARDINGHAM, 1997: 31-32. De acordo com o autor na ocasião Picasso visitou o Museu de Luxemburgo onde viu *Baile no Moulin de la Galette* de Renoir.

⁵⁸ BOARDINGHAM, 1997: 32.

⁵⁹ ROSENTHAL, In: MCCULLY, 1997: 289-290.

inspirada pelo misticismo da arte e da vida espanhola e pelo renascimento da temática sagrada no final do século XIX. Essas duas tendências não permaneceram isoladas na obra de Picasso, sendo ao mesmo tempo fontes de inspiração para o período azul, fundindo erotismo e obscurantismo, amor e morte.⁶⁰

Richardson também identifica essas duas tendências e sugere a importância do contato de Picasso como Ramon Casas e Santiago Rusiñol.

“(...) Rusiñol em sua imaginação e Casas em seu estilo. (...) estes dois artistas podem considerar-se o fundamento das duas tendências, uma obscura e outra brilhante, que se desenvolveriam na obra de Picasso: o mórbido pintor do gênero espanhol preocupado com o lado obscuro da existência, frente ao retratista virtuoso disposto a captar o espírito de seu círculo boêmio.”⁶¹

Entretanto, para demonstrar a confluência das duas tendências, sagrada e profana, Reff concentra-se nas obras de Picasso que tratam do amor e da morte de Carles Casagemas, um dos mais próximos amigos do jovem artista.

Casagemas suicidou-se em Paris em fevereiro de 1901⁶² e Picasso, que nessa época encontrava-se em Madri, não viu a cena, mas foi informado do acontecimento por amigos. Somente no seu retorno a Paris na primavera de 1901, Picasso deu uma resposta através da arte a tal acontecimento, em retratos póstumos e composições que culminam na obra alegórica *Enterro de Carles Casagemas*. Nesta, duas formas de amor, sagrada e profana, representadas pelas imagens de maternidades e prostitutas, significam a causa da morte de Casagemas, que se matou por uma mulher, e a morte da mãe de Casagemas ao saber da notícia do suicídio.⁶³

Além do *Retrato Carles Casagemas Morto* que abordaremos adiante, duas outras obras, *Carles Casagemas em seu Caixão* e *Cabeça de Carles Casagemas Morto* foram pintadas por Picasso em 1901, sendo que nestes o monocromatismo azul anuncia o início do predomínio do azul nas obras seguintes de Picasso.⁶⁴

⁶⁰ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 13.

⁶¹ RICHARDSON, 1991: 115.

⁶² RICHARDSON, 1991: 180.

⁶³ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 16-20.

⁶⁴ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 16.

Em *Retrato de Carles Casagemas Morto*, nossa referência imediata à maneira como as cores vermelha, verde, amarela, azul e roxa são utilizadas em pinceladas grossas e fortes de cor pura, criando áreas contrastantes, é Van Gogh.

Em *Retrato de Carles Casagemas Morto*, as cores expressionistas revelam as idéias do artista diante do suicídio do amigo e de sua imagem no velório que Picasso não chegou a presenciar. A área de vermelho intenso está contraposta à chama da vela que irradia pinceladas de verde, amarelo e vermelho. Essas cores quentes ressaltam os frios azuis e verdes da face de Casagemas morto, expressando todo o horror da cena. A própria pincelada é uma marca da tensão do artista, uma marca que externa o íntimo e que encontramos nos auto-retratos de Van Gogh, um artista com um interior conturbado que, assim como Casagemas, suicidou-se com um tiro.

No *Auto-Retrato com Chapéu Cinza* de Van Gogh, percebemos a utilização de pinceladas de cores puras marcantes sobre a tela e a contraposição de grandes áreas de cores contrastantes, o azul, o cinza e o amarelo. Observamos também, as pinceladas espessas que deixam evidente a tinta como matéria sobre o suporte. Através da observação percebemos que o tratamento que Picasso dá à tinta é o mesmo que encontramos em Van Gogh, nas pinceladas que marcam a superfície, colocando em evidência que a tinta é um meio material sobre a superfície plana na criação da experiência da pintura e da composição de uma idéia. Ao determo-nos na aproximação entre a obra de Picasso e a obra de Van Gogh, percebemos como as cores e a manipulação da tinta sobre o suporte evitam a ilusão pura da realidade, mas trazem uma outra realidade, que o artista sofre.

Reff chama atenção para a presença da vela em *Retrato de Carles Casagemas Morto*. Segundo o autor esta é a primeira das numerosas velas que voltariam a aparecer na arte de Picasso, ora representando a luz da verdade, ora representando a morte. Os argumentos do autor confirmam a aproximação da obra da arte de Van Gogh. Reff aponta para as marcantes pinceladas que rodeiam a vela, sugerindo uma luz palpitante que recorda as velas, as lâmpadas e o sol nas obras de Van Gogh, trazendo uma carga simbólica semelhante. Ainda de acordo com Reff, na primavera de 1901, aconteceu em Paris uma retrospectiva da obra de Van Gogh, além

de terem sido publicadas inúmeras cartas e anotações do artista, o que sugere que Picasso esteve em contato com informações a respeito dos acontecimentos trágicos de sua vida⁶⁵.

Em duas outras obras relacionadas ao suicídio de Casagemas *O Morto* e *O Enterro de Carles Casagemas* percebemos El Greco como uma das referências de Picasso. Reff compreende que em *O Morto* há uma inspiração religiosa na maneira como um grupo de figuras rodeia o caixão diante de um arco, recordando o tema da lamentação de Cristo morto⁶⁶. Do lado direito da obra, o menino nu próximo a uma mulher com uma pequena criança nos braços nos recorda a criança de *A Sagrada Família com Santa Ana e São João* de El Greco⁶⁷ e ao aproximarmos *O Morto* de *O Enterro de Carles Casagemas* percebemos como a cena do velório na primeira obra está também presente na segunda. Nesta, novamente a referência pode ser encontrada em El Greco, na obra *O Enterro do Conde de Orgaz*.

El Greco⁶⁸ é um artista que nos leva a compreender melhor em que medida Picasso utiliza linhas, formas e cores em função de suas idéias. Em o *Enterro do Conde de Orgaz* vemos em que medida El Greco abriu mão de formas e cores naturais e da perspectiva canônica em função de uma arte mais imaginativa, capaz de expressar o fervor religioso e o sobrenatural.⁶⁹

Nessa obra, temos a justaposição de duas cenas. Embaixo, vemos o enterro e em cima o espaço sobrenatural. Em ambas, é através da luz, da cor e da distorção dos corpos que El Greco estrutura a obra. Embaixo, temos ao fundo uma fileira de homens vestidos com roupas contemporâneas em vários gestos e posições das cabeças. À frente desse grupo em preto, temos à esquerda uma alongada figura em uma túnica azul, iluminada e mais clara que as figuras que compõem o fundo. Já à direita, duas outras figuras circundam o grupo central e recebem mais luz que o grupo do fundo. Esse grupo central, formado por dois homens que carregam o morto, é intensamente iluminado pelo amarelo de seus mantos e é definitivamente o foco de nosso olhar. Um elemento de profundidade nesse grupo central é dado pela posição do corpo do morto, mas

⁶⁵ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 16.

⁶⁶ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 17.

⁶⁷ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 17. RICHARDSON, 1991: 213.

⁶⁸ Ver KAPLAN, 1992 e MILICUA, 1996 para duas abordagens a respeito da revalorização de El Greco pelo modernismo catalão e parisiense. Esses estudos e ainda RICHARDSON, 1991 e SANCHEZ, 1993 concentram-se no interesse de Picasso pela obra de El Greco.

⁶⁹ GONZÁLEZ: 115. O autor aborda o culto à verticalidade e a utilização da deformação com propósito expressivo por El Greco.

também pelo contraste de seu corpo escuro e rosto azul, contrastando com a vida do amarelo. Percebemos assim como El Greco preocupa-se com uma estruturação que, antes de seguir regras de perspectiva ou proporção dos corpos, é principalmente composta por vibrações de luz, cor e do alongamento e distorção dos corpos. Isso fica ainda mais evidente na imagem do céu em que as figuras são ondas azuis e vermelhas, amarelas e cinzas, ora iluminadas e ora escurecidas, mas totalmente imaginativas. Seus corpos alongados são imateriais, vibrações de luz e cor que dizem mais do espírito do que da matéria, são capazes de dar vazão aos sentimentos e ao fervor religioso.

É importante observar como El Greco considera o valor bidimensional e o formato do suporte, e parte dessa realidade em suas composições. Suas figuras verticais obedecem à própria extensão da tela e as cores mais e menos luminosas em contraste criam os ritmos expressivos.

Essa valorização da realidade bidimensional do suporte em El Greco e a observação da capacidade das cores mais e menos luminosas na criação de ritmos expressivos despertou o interesse dos artistas no século XIX, para quem a expressão artística válida acontecia dentro e através dos próprios meios da arte. De acordo com Lopera, a arte de El Greco chamou a atenção de artistas que interessavam-se pela investigação dos problemas estruturais e espaciais da arte e introduziram a distorção na construção da imagem.⁷⁰ Quando observamos as obras de Picasso do período azul, percebemos como ele se concentra nessa capacidade expressiva dos meios artísticos, utilizando-os para criar seus seres sofridos e descarnados do período azul em oposição a arte acadêmica.

De acordo com Fontbona, Picasso interessa-se pela obra de El Greco quando coloca-se a par das inquietudes dos modernistas catalães.⁷¹ Esse interesse possivelmente surgiu a partir de abril de 1896, pois, segundo Leighten, é nessa data que Picasso entra em contato com os trabalhos de Rusiñol, Casas, Nonell e Mir, na mesma exposição da qual fez parte sua obra *A Primeira Comunhão*.⁷²

⁷⁰ LOPERA, In: MILICUA, 1996: 29.

⁷¹ FONTBONA, In: MILICUA, 1996: 49.

⁷² LEIGHTEN, 1989: 23.

PANYELLA, In: OCANA, 1996: 237-238. De acordo com o autor, a exposição em questão é a Exposição Geral de Belas Artes e Arte Industrial de 1896.

O interesse de Rusiñol por El Greco remonta a profunda admiração que o pintor espanhol Ignacio Zuloaga nutria por suas obras. Desde 1887, quando copiou no Museu do Prado o *Retrato de Jerônimo de Ceballos*, Zuloaga fascinou-se pela obra de El Greco, transmitindo esse fascínio a Rusiñol e acompanhando com grande entusiasmo a compra das obras, *As Lágrimas de São Pedro e Maria Madalena Penitente com a Cruz*, que foram levadas para Sitges.⁷³ Nessa localidade, Rusiñol havia construído sua residência, Cau Ferrat, para onde as obras foram levadas sendo acompanhadas por vários componentes do círculo modernista catalão.

Kaplan fornece a seguinte descrição da transferência das obras de El Greco para Cau Ferrat:

“ (...) The villagers in Sitges prepared for the event as they would for a Catholic festival. Along the route of the planned procession, people decorated their balconies and windows. The parade itself began at the Sitges station, where Barcelona’s leading artists were greeted by a receiving committee with Lluís Lambarta and Pere Romeu on horseback in the lead, holding a Catalan flag aloft. The artists then joined the quasi-religious procession, made up of Russinyol, the city officials, and the two mounted escorts.

It was common in religious processions for people to carry effigies or relics, and the same was true of the artistic pageant at Sitges, in which avant-garde artists Ricard Canals, Ramón Casas, Joaquim Mir, and others known for their agnosticism or outright anticlericalism carried two tabernacles containing El Greco paintings, one of Saint Mary Magdalene, the other of Saint Peter”.⁷⁴

Fontbona sugere que a aproximação dos modernistas catalães da obra de El Greco devia-se à rejeição das regras acadêmicas associada à livre busca pela expressividade onde as sensações e não as fórmulas tinham voz ativa. O que os encantava, de acordo com as palavras de Rusiñol, “(...) es ese dibujo ingénuo, esa falta de ciencia, ese colmo de pasión de una mano que

⁷³ FONTBONA, In: MILICUA, 1996: 45.

⁷⁴ KAPLAN; 1992: 41. “(...) Os aldeães em Sitges prepararam-se para o evento como o fariam para um festival católico. Ao longo do trajeto da procissão planejada, pessoas decoraram suas varandas e janelas. O desfile começou na estação de Sitges, onde os principais artistas de Barcelona foram saudados por um comitê de recepção com Lluís Lambarta e Pere Romeu a cavalo na liderança, segurando uma bandeira catalã erguida. Os artistas então se uniram à procissão quase religiosa, composta por Rusiñol, os oficiais da cidade, e duas escoltas montadas.

Comumente, em procissões religiosas, as pessoas carregavam efígies ou relíquias, e o mesmo aconteceu no cortejo artístico em Sitges, onde os artistas de vanguarda Ricard Canals, Ramon Casas, Joaquim Mir e outros, conhecidos por seu agnosticismo ou completo anticlericalismo, carregaram dois tabernáculos contendo pinturas de El Greco, uma da Santa Maria Madalena, e outra de São Pedro”.

corre por orden del pensamiento, torpe á veces, á fuerza de obedecer, y grandiosa de lo que llaman locura los pobres hombres correctos.”⁷⁵ El Greco era abordado como o modelo do artista livre, criativo, místico que havia se afastado da realidade visível deixando transbordar sua luz interior⁷⁶.

De acordo com Fontbona, em 1897 Rusiñol pintou uma série de obras que acusam sua admiração por El Greco.⁷⁷ *Mansedumbre* é uma das obras citadas pelo autor, pintada a partir da figura de um monge beneditino.⁷⁸ Nessa obra podemos observar a admiração de Rusiñol pela distorção da figura em El Greco, no alongamento que tende a acompanhar a forma do arco e pela criação de uma atmosfera mística⁷⁹ e obscura na contraposição de um fundo negro que se confunde com o lado esquerdo da figura sendo levemente iluminado pelo azul. Em *Mansedumbre* observa-se também a utilização de Rusiñol dos contrastes de azul e preto que o artista emprega em suas cenas noturnas e escuras e que Panyella observa na origem das obras azuis de Picasso.⁸⁰

A maneira como os modernistas catalães em torno de Rusiñol relacionavam El Greco com o gênio inconsciente e o artista visionário que produz a partir de suas energias individuais, livre de regras, vai de encontro à postura anarquista do simbolismo observada por Leighton da extrema individualização contra as regras da sociedade burguesa.⁸¹

Contudo, um outro aspecto da relação existente entre o interesse dos modernistas por El Greco e uma postura anarquista pode ser observado. Segundo a autora, dentre os aspectos contra os quais o anarquismo se volta, poderíamos apontar o autoritarismo, o militarismo e a propriedade, está também a religião.

No início do século XIX, uma revolução econômica visando modernizar a Espanha medieval e rural deu início a uma expulsão dos camponeses das terras e da retirada de suas

⁷⁵ FONTBONA, In: MILICUA, 1996: 46. “(...) é esse desenho ingênuo, essa falta de ciência, esse excesso de paixão de uma mão que corre por ordem do pensamento, às vezes torpe, à força de obedecer, e grandiosa dos que chamam loucura dos pobres homens corretos”.

⁷⁶ SANCHEZ, 1993: 162.

⁷⁷ FONTBONA, In: MILICUA, 1996: 47.

⁷⁸ FONTBONA, In: MILICUA, 1996: 47.

⁷⁹ FONTBONA, In: MILICUA, 1996: 47.

⁸⁰ PANYELLA, In: OCAÑA, 1996: 242.

⁸¹ LEIGHTEN, 1989: 13.

condições de vida e do auxílio da Igreja. A esse processo de modernização seguiram-se as revoltas camponesas que foram violentamente reprimidas pelo governo. Assim, por volta de 1890, apesar da maioria da população espanhola considerar-se católica, cresceu um sentimento anticlero entre a população dada a relação entre a Igreja e o governo central no processo de transformação das condições de vida dos camponeses. De acordo com Leighton, se por um lado havia entre os anarquistas um ódio à Igreja e ao governo, por outro lado havia a fé na possibilidade de uma vida harmoniosa sem eles.⁸²

À luz dessas idéias é, portanto, interessante perceber que os modernistas de Barcelona utilizam uma forma ritual religiosa, ou seja, a procissão, em uma proposta onde não havia um conteúdo católico, na transferência de obras de El Greco para Cau Ferrat, como nos sugere Kaplan. Compreendemos essa atitude dentro da proposta anarquista de liberdade e de uma certa subversão das formas de poder.

Percebemos também como Picasso, tendo formado-se próximo ao meio modernista catalão, parte dessa mesma liberdade em sua arte e subverte materiais, técnicas e temas artísticos. Isso é observado por Reff, quando chama a atenção para a proximidade da obra *O Morto* e da cena do velório em *O Enterro de Carles Casagemas* com as antigas pinturas do tema da Lamentação de Cristo Morto.⁸³

Em relação ao *Enterro de Carles Casagemas*, Reff acredita que Picasso também teve como referência alguma obra religiosa convencional, pela maneira como agrupou suas figuras em grupos de três ou múltiplos de três que, de acordo com o autor, sugere uma simbologia religiosa.⁸⁴ Na parte de baixo da obra vemos figuras masculinas e femininas alongadas como ondulações azuis sobre o suporte, sem rostos, cobertas por mantos medievais como os santos de El Greco, figuras magras e descarnadas. Acima desse grupo temos a imagem de uma maternidade e um grupo de prostitutas despedindo-se de Casagemas que sobe ao céu em um cavalo branco. A obra refere-se não somente a morte, mas também as duas formas de amor, sagrada e profana, representadas pela maternidade e pelas prostitutas. Assim, Reff observa como Picasso combina nessa obra tipos presentes nas obras dos anos anteriores, as prostitutas e as

⁸² LEIGHTEN, 1989: 16.

⁸³ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 17.

⁸⁴ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 18.

mães, tipo madonas, através de um estilo que une “(...) realismo e um simbolismo quase religioso (...)” que estaria presente em suas obras dos anos seguintes.⁸⁵

Outra referência às obras *O Enterro de Carles Casagemas* e *O Morto*, que nos interessa na compreensão do anarquismo presente nas obras do período azul de Picasso, é *O Enterro em Ornans* de Courbet⁸⁶. Reff chama atenção para o fato de que assim como em Courbet, a obra de Picasso refere-se a toda uma comunidade. Essas são comunidades próximas aos artistas. O autor encontra também afinidades entre as duas obras na presença da mãe com uma criança no lado direito de *O Morto* e de *O Enterro em Ornans*.⁸⁷

Contudo, podemos chamar atenção para outros aspectos relacionados à obra de Courbet que são interessantes na contraposição com a obra de Picasso. De acordo com Blake e Frascina, o realismo de Courbet nasce de seu comprometimento com sua terra natal, Ornans e o desejo de representá-la através da força dos meios da pintura, evitando assim as convenções que haviam consolidado as atitudes e percepções da sociedade da época.⁸⁸ Ao focar um acontecimento religioso, a obra de Courbet evoca a autoridade social da Igreja. Contudo, ao concentrar-se nos meios da arte no seu enfrentamento com a realidade o artista capta as tensões e ambigüidades internas dessa sociedade. Dessa maneira, *O Enterro em Ornans* é uma pintura sobre religião que não é pintura religiosa, lidando com a morte e o campo sem uma preocupação com as convenções de representação desses temas; há poucos sinais de emoção na cena do enterro, e o que liga as pessoas é a afiliação social e não a devoção religiosa. Ao eliminar as convenções artísticas e qualquer mediação na produção da obra, Courbet renega concepções de mundo herdadas de épocas passadas e afirma que o enfrentamento da realidade acontece na imediaticidade da operação visual; além disso, o artista dá relevância histórica a um acontecimento comum que não era considerado pintura de história pela arte acadêmica.⁸⁹

⁸⁵ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 19.

⁸⁶ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 17.

⁸⁷ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 17.

⁸⁸ In: FRASCINA, 1993: 68-73.

⁸⁹ FRASCINA, In: HARRISON, 1998: 103-104. Segundo o autor, a arte de Courbet rejeita a tradição acadêmica e alia-se às noções contemporâneas de realismo na arte e na literatura e ao positivismo, aceitando como conhecimento apenas questões de fato baseadas nos dados sensíveis, positivos, da experiência. Essa noção de realismo na arte estava preocupada com o problema da veracidade e dos modos pelos quais as tradições e convenções artísticas poderiam gerar representações errôneas dos temas das imagens.

Quando aproximamos *O Morto* e *O Enterro de Carles Casagemas* de *O Enterro em Ormans* vemos como Picasso também centra-se em um acontecimento de seu próprio meio, o suicídio de um amigo e seu velório. Como Courbet, Picasso enfrenta a realidade mais próxima de sua vida e expressa-a na tela através da força dos meios da pintura em desatenção aos ideais de beleza e aos temas convencionais. Contudo, acreditamos que ao interessar-se pela maneira como um sistema de símbolos religiosos, como nos sugere Reff, era capaz de transmitir determinadas idéias e poderia ser utilizado na expressão do artista diante da realidade do mundo moderno, Picasso afasta-se do realismo de Courbet.

A obra *As Duas Irmãs* nos ajuda a compreender em que medida Picasso opõe-se ao realismo de Courbet. Pela severidade formal da obra, Reff sugere que *As Duas Irmãs* estão associadas às estelas funerárias gregas e aos grupos góticos de tema da Visitação.⁹⁰ De acordo com o próprio Picasso, as duas figuras seriam uma prostituta de Saint-Lazare e uma freira, contudo Reff acredita tratar-se realmente de duas irmãs dada a alusão iconográfica da obra e o fato de que a figura da direita carrega uma pequena criança nos braços, o que não tornaria possível identificá-la com uma freira.⁹¹

Duas outras referências à obra *As Duas Irmãs* são sugeridas por Kaplan⁹², McCully⁹³ e Richardson⁹⁴ em que a proximidade de Picasso com o meio modernista catalão pode ser novamente observada. De acordo com Kaplan, Picasso esteve em 1902 na exposição de arte medieval catalã associada com as celebrações da Virgem das Mercês em Barcelona. A comunidade artística catalã já se interessava nessa época pela arte gótica, contudo em 1902 os interesses voltaram-se também para a arte românica.⁹⁵ A comunidade artística de Barcelona não somente viu a arte religiosa em termos artísticos e seculares, enquanto pinturas e esculturas, como fizeram uso de seu poderoso sistema simbólico.⁹⁶ Segundo McCully, a exposição apresentou mais de 1800 trabalhos de arte antiga e medieval catalã, incluindo afrescos românicos, além de trabalhos de El Greco e ao visitar a exposição Picasso pode estudar essa

⁹⁰ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 19.

⁹¹ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 19.

⁹² 1992.

⁹³ 1997.

⁹⁴ 1991.

⁹⁵ KAPLAN, 1992: 182.

⁹⁶ KAPLAN, 1992: 59.

arte.⁹⁷ El Greco, especificamente na obra *A Visitação*, e a arte românica catalã são também citados por Richardson como fontes para *As Duas Irmãs* de Picasso.⁹⁸

Ao aproximarmos a obra de Picasso e a obra de El Greco vemos como em *As Duas Irmãs* as figura são alongadas, verticais, transmitindo a sensação da ausência de peso e massa. O alongamento das figuras e o monocromo azul nos dão a sensação de estarmos diante de seres espirituais, excluídos do materialismo da sociedade burguesa. As figuras de Picasso, assim como as figuras de El Greco, estão cobertas por longas túnicas e mantos que ocultam corpos magros e esguios dos quais somente podemos ver os pés e os rostos pálidos. Essa obra remete-nos também ao interesse de Rusiñol pela carga mística da obra de El Greco e ao contato de Picasso como o meio artístico catalão.

Através da cena da *Visitação do Frontal de altar de Avia*, percebemos a proximidade da obra de Picasso com a arte românica catalã. Não temos informações de quais obras específicas foram vistas por Picasso em 1902, contudo a cena da *Visitação do Frontal de altar de Avia* nos leva a perceber como Picasso simplifica os meios artísticos, faz uso de planos de cor azul e grossas linhas ondulantes na composição de suas figuras, assim como o artesão medieval, embora nessa obra haja uma variedade de cores que não encontramos na obra de Picasso. A obra de Picasso traz ainda afinidades com a obra medieval na significação das poses das figuras e nos longos mantos que vestem.

A obra *As Duas Irmãs* foi pintada em 1902, após Picasso ter visitado a prisão feminina de Saint-Lazare no final do verão de 1901. Além de prisão, Saint-Lazare funcionava também como hospital para tratamento de mulheres reclusas ou não, doentes; porém, desde sua construção no século XVII o edifício que abrigava a prisão de mulheres sob controle das Irmãs de São José carregava a referência de ser um local de penitência. Inicialmente, o prédio havia servido de local para as famílias de posses internarem parentes loucos e após a revolução sob domínio estatal foi transformada em prisão, no entanto, nas duas situações eram constantes os abusos e maus tratos aos internos. Convertida em prisão feminina Saint-Lazare era uma forma de confinar e controlar as mulheres doentes.⁹⁹

⁹⁷ MCCULLY, 1997: 38.

⁹⁸ RICHARDSON, 1991: 222-224.

⁹⁹ RICHARDSON, 1991: 218-224.

Anteriormente, as reclusas dessa prisão haviam se tornado motivos para uma ilustração de Toulouse-Lautrec, *À Saint-Lazare*, de 1886 para a capa da revista *Le Mirliton* de agosto de 1887 e reimpressa como capa da revista *La Plume* em 1891, nos indicando, portanto, um motivo que interessava ao meio cultural parisiense mais avançado do século XIX e o interesse de Picasso pelo tema urbano. Contudo, a obra de Picasso não localiza a cena em um espaço e tempo históricos determinados como vemos na obra de Toulouse-Lautrec. Nesta, a mulher vestida com o uniforme da prisão e usando a touca que a identifica como uma sífilítica escreve uma carta.¹⁰⁰ Já na obra de Picasso as figuras não usam roupas contemporâneas da prisão, nem a touca que poderia identifica-las como mulheres doentes. Dessa maneira, é através da simplificação dos meios da pintura, do desenho, do monocromatismo azul e da alusão à cena da Visitação que Picasso evoca a condição sacrificada dessas mulheres, o pesado fardo que a vida havia colocado sobre seus ombros e, como observa Reff, o fato delas serem duas irmãs.

A sugestão de Reff de que as obras *O Morto* e *O Enterro de Carles Casagemas* recordam *O Enterro em Ornans* pelo fato dessa obra envolver toda uma comunidade é um aspecto que nos chama a atenção. Observando a obra e, através do catálogo do período azul,¹⁰¹ percebemos como os tipos que encontramos em *O Enterro de Carles Casagemas*, casais que se abraçam em dor, a maternidade e as prostitutas estão presentes nas obras dos anos seguintes. Essa é a comunidade que na obra Picasso associa a Casagemas. Além disso, a partir das obras que tratam da morte de Casagemas a cor azul torna-se bastante persistente em obras onde não somente através do monocromatismo, mas pelo tratamento dos corpos das figuras, temos a sensação de estarmos diante de um mundo excluído da sociedade burguesa.

Uma obra que nos ajuda a compreender essas idéias é *Miseráveis à Beira Mar*. Nesta, assim como em outras obras que tratam o tema da família de pobres, o artista compõe suas figuras de maneira a transmitir sentimentos de miséria e desesperança através da degradação física alcançada no trabalho com a linha que alonga os corpos magros ao extremo recusando um espaço construído pela perspectiva. Em outra obra, *O Velho Violonista* Picasso trata a magreza da figura e os efeitos da miséria sobre o corpo através da composição em linhas e planos de cor que alongam a figura e produzem um espaço raso. A sensação que temos diante dessa imagem é

¹⁰⁰ RICHARDSON, 1991: 218.

¹⁰¹ MORAVIA e LECALDANO, 1968.

a de retraimento. O cego está absorvido em sua música, alheio ao mundo e voltado para si mesmo¹⁰². Assim como *O Velho Violonista*, também *O Louco* é um excluído, que pertence a um espaço que não é aquele controlado pela lógica e pela racionalidade da sociedade industrial. Ambos são seres descartados por uma sociedade que excluiu aqueles que não pode cooptar.¹⁰³ Assim, nessas obras, Picasso mostra à sociedade que havia excluído o homem em benefício da indústria e da mecanização das relações humanas, a miséria e a degradação que essa mesma sociedade havia produzido.

A condição da mulher às margens da sociedade foi também intensamente observada por Picasso. Esse aspecto nos interessa para a compreensão da obra *Retrato de Suzanne Bloch* do MASP, e dessa forma é importante que nos concentremos em algumas obras buscando compreender a aproximação de Picasso de temas que envolvem mulheres.

Nesse sentido, *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua* é uma obra que desperta nosso interesse. Realizada em 1901, a partir das visitas de Picasso à prisão-hospital de Saint-Lazare, essa obra recorda-nos novamente a técnica de Daumier pela maneira como Picasso utiliza a força da linha curva e do monocromatismo na expressão da desolação da mulher solitária e reclusa. Contudo, essa mesma obra nos remete a Gauguin.

A atenção à obra de Daumier e de Gauguin é um fator que aproxima a obra de Picasso novamente de Nonell e a importância deste último na formação do primeiro e nas obras do período azul. Os autores Blunt e Pool observam que o estilo desenvolvido por Nonell na representação dos pobres, as deformações expressivas e as linhas dramáticas que compõe as figuras revelam sua atenção a obra de Daumier, contudo as pesadas linhas que compõe as figuras, sua silhuetas fechadas, são também relacionadas à obra de Gauguin.¹⁰⁴ Dentre os desenhos de Nonell da série *Crétins de Bohé*, em uma obra representando uma mulher com uma pequena criança nos braços vemos seu uso das deformações expressivas e da linha simples e dramática que nos transmite a difícil situação e o peso da vida daquele ser. Esse desenho de Nonell pode ser comparado a *Mulher Sentada com Criança* de Picasso e a outras imagens de

¹⁰² LEIGHTEN, 1989: 34.

¹⁰³ LEIGHTEN, 1989: 34.

¹⁰⁴ BLUNT e POOL, 1962. Embora os autores percebam o interesse de Nonell pela obra de Gauguin na série *Crétins de Bohé*, eles não fornecem referências a respeito das ocasiões em que o primeiro esteve em contato com a obra do segundo.

mulheres do período azul, onde podemos observar o uso das deformações expressivas e da dramatização da linha que compõe o corpo da figura, expressando sua desolação, solidão e difícil condição de vida. Blunt e Pool aproximam ainda as obras de Nonell e de Picasso, a utilização das pesadas linhas que compõem as figuras, dos vitrais medievais, observando o interesse pela arte medieval enquanto uma forma de primitivismo e de revolta contra a arte institucionalizada, bem como uma maneira de rejeitar a civilização industrial.¹⁰⁵

Através de Richardson temos a informação de que na sua segunda viagem a Paris, em 1901, Picasso teria visto obras de Gauguin na Galeria Vollard¹⁰⁶. Richardson chama atenção para a maneira como Picasso utiliza planos de cor na construção de suas obras assim como Gauguin. Por outro lado, em 1901 Picasso esteve em contato com Paco Durio, em Paris, um escultor e ceramista espanhol que na época tinha um atelier no Bateau Lavoir. Nessa época, Picasso teve a oportunidade de estudar as obras de Gauguin que Durio possuía, além de escutá-lo a falar do artista.¹⁰⁷ Embora Richardson não especifique quais obras em especial Picasso havia visto, propomos uma aproximação entre *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua* e *Ta Matete, O Mercado* de Gauguin para que possamos observar nas obras as afinidades entre os dois artistas.

Em *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua*, vemos novamente como o azul domina toda a tela. Esta é uma composição construída a partir de planos em diferentes tons puros de cor azul, da aplicação de luz através de largas áreas de branco e do uso de deformações que rompem com a construção do espaço em perspectiva e as regras de escorço e proporções da figura.

Aproximando *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua* de *Ta Matete, O Mercado* de Gauguin, percebemos como Picasso compõe a figura como Gauguin também compôs suas figuras, a partir de lúcidos ângulos de visão, da linha, do perfil da face e da distorção das pernas em planos de cor através do desenho, despreocupado com as deformações do corpo que esses ângulos exigiam, mesmo por que essas deformações são expressivas. Por outro lado, vemos como Picasso recusa a variedade de cores que vemos na obra de Gauguin.

¹⁰⁵ BLUNT e POOL, 1962: 11-12.

¹⁰⁶ RICHARDSON, 1991: 217.

¹⁰⁷ RICHARDSON, 1991: 230.

Na obra de Gauguin, vemos uma composição como um friso antigo, com figuras dispostas na horizontal, sentadas em um banco em poses que nos mostram ângulos claros do corpo, cabeças e mão em perfil, tronco de frente, pernas em perfil, como figuras egípcias, compostas em planos de cor. A composição da obra acontece através da distribuição das cores e formas pela superfície da tela, obedecendo ao plano retangular horizontal do suporte, de maneira que são os contrastes dos planos de cor que constroem todo o espaço e indicam-nos a posição de cada elemento. As cores das figuras também estão totalmente relacionadas às cores que encontramos no restante do espaço, integrando figuras e espaço.

Na época em que Gauguin esteve no Taiti, a ilha já havia sido colonizada e pouco restava de uma população selvagem, primitiva e tradicional¹⁰⁸. Enquanto as cores das figuras relacionam-as ao ambiente sugerindo-nos o relacionamento entre a natureza e as taitianas, com os gestos e posturas rígidos e hieráticos dessas figuras Gauguin chama nossa atenção para uma civilização primitiva constrangida pela colonização. Assim, na obra de Gauguin, signos de um tempo distante e a simplificação dos meios artísticos são utilizados para evocar sua condenação do presente, e como nos sugere Blunt e Pool, o desgosto de Gauguin pela sociedade industrial.¹⁰⁹

Em *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua* vemos como Picasso também utilizou o desenho da figura e os planos de cor azul para expressar sua idéia na tela, e como ele alcança uma expressividade através do monocromatismo azul e das deformações da figura e do ambiente. Picasso utiliza o monocromatismo azul em tons mais escuros e mais claros que organizam o espaço sem qualquer preocupação com a volumetria tradicional ou a perspectiva.

Através do ritmo criado pelos planos em tons de azul, temos a sensação de estarmos diante de um espaço cúbico, frio e duro onde se encontra uma mulher em uma atitude introspectiva. A janela por onde entra a luz da lua não nos indica que existe um espaço externo, pois ela dá passagem a um plano retangular também azul, assim como os demais planos azuis que compõem o espaço. Essa abertura por onde entra a luz dá-nos através de um retângulo azul claro a espessura da parede onde a mulher está encostada. O banco onde a figura está assentada apresenta duas linhas diagonais que indicam a profundidade, contudo, no lado esquerdo da obra, essa profundidade deixa de ser uma preocupação do artista que, por não dar continuidade às

¹⁰⁸ PERRY, In: HARRISON, 1998: 2-85.

¹⁰⁹ BLUNT e POOL, 1962:12.

diagonais, reforça nosso sentimento do ambiente enclausurado, fechado, do qual não há uma saída. O azul profundo dá a todo o ambiente seu tom do espaço não-natural, oculto, frio como a pedra. Este ambiente nos remete a ambientes fechados, reclusos como câmaras funerárias egípcias. A composição em planos retangulares azuis mais claros e mais escuros ressoa um ambiente profundo e também inacessível, reservado somente aos mortos. A mulher tendo sua cabeça em perfil e abaixada é imóvel. Ela está integrada ao espaço e é o principal elemento do clima mórbido que o artista atinge. Através do desenho, Picasso compõe a figura encurvada e nos indica seu sofrimento na vida, integrando-a ao espaço através das distorções do corpo que os ritmos horizontais e verticais do espaço obedecem, contribuindo para a passividade da figura. A luz que ilumina seu rosto não traz vida ou esperança. É uma luz noturna que incide sobre o rosto e o corpo em planos levemente ondulantes.

Portanto, é interessante observar a maneira como Picasso compõe a imagem de uma mulher doente e reclusa em Saint-Lazare sem descrever a prisão ou a condição da figura, mas evocando essa condição através do desenho e do monocromatismo. Nessa obra, Picasso alerta para a degradação física e moral, para a doença, a reclusão e a morte que assombavam parte da população da sociedade industrial composta pelas prostitutas, mas a sociedade industrial não está representada na obra, senão através do ser que ela subjuga e marginaliza.¹¹⁰

Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua relaciona-se também à obra de Rusiñol, aos seus temas de doença e morte, e da relação entre a mulher e o sofrimento encontrada na obra *A Morfina*,¹¹¹ embora nessa obra Rusiñol concentre-se também na imagem do efeito das drogas.¹¹² Richardson relaciona a obra *A Morfina* de Rusiñol e as mórbidas preocupações que estão presentes na obra de Picasso. Na obra *A Morfina*, vemos como toda a cena é introspectiva.¹¹³ A doença e a morte em cenas introspectivas e através de um realismo dramático são temas presentes na obra de Rusiñol e a atenção a esses temas é um aspecto que aproxima a obra de Picasso do artista mais velho. Panyella observa como Picasso também interessou-se pela doença e pela morte como forma de expor uma tragédia moral e física.¹¹⁴

¹¹⁰ BOARDINGHAM, 1997: 46-50. O autor aborda a maneira como Picasso elimina referências modernas de suas obras a partir de 1901 criando ambientes e cenas atemporais que propiciam ao artista transmitir a condição dos famintos e solitários.

¹¹¹ PANYELLA, In: OCAÑA, 1996: 240-242.

¹¹² POOL e BLUNT, 1962.

¹¹³ RICHARDSON, 1991: 113-115.

¹¹⁴ PANYELLA, In: OCAÑA, 1996: 240-242.

Outro aspecto pode ser observado em *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua* de acordo com o estudo de Leighten. Identificamos uma proximidade com duas outras obras já comentadas, *O Velho Violonista* e *O Louco*, na introspecção dessas figuras, na retração dessas imagens, que nos sugerem a crença do simbolismo na visão interior do artista, livre de regras para a arte que compõe a partir de suas energias individuais.¹¹⁵

Finalmente, podemos salientar a presença, em *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua*, da relação entre a mulher, a morte e o amor profano que Reff analisa na obra *Enterro de Carles Casagemas*.

Casagemas suicida-se pelo amor não correspondido de uma mulher, que na época usava o sobrenome Florentin e cujo sobrenome de solteira era Gargallo; mais tarde, entre 1906 e 1907, passaria a se chamar Germaine Pichot ao casar-se com Ramon Pichot.¹¹⁶ A relação entre amor profano e morte está presente em *Enterro de Carles Casagemas* na imagem da mulher, das prostitutas¹¹⁷. Contudo, também o amor sagrado representado pelas maternidades e novamente pela figura da mulher, está ligado a morte, o que Reff relaciona ao fato da mãe de Casagemas ter caído morta ao saber da notícia do suicídio do filho¹¹⁸.

Uma obra em que podemos ver a imagem da mulher associada ao amor sagrado e a morte é *Mulher com Criança à Beira do Mar*. Em Saint-Lazare, era permitido às mulheres que tinham filhos pequenos, mantê-los consigo no cárcere, o que despertou a atenção de Picasso.¹¹⁹ A partir das mães doentes e reclusas o artista associaria a imagem da mulher ao amor sagrado, amor profano, doença e morte.

Nessa cena de maternidade tendo ao fundo o barco e seu reflexo na água os três planos, do chão da água e do céu, diferenciam-se pelo tom de azul e pelo tratamento que é dado à tinta. A simplificação dos meios da pintura, as marcas do gesto do artista na tinta, a sinuosidade da linha que capta a essência do povo pobre recorda-nos Daumier. O chão dá-nos a impressão de

¹¹⁵ LEIGHTEN, 1989: 34

LEIGHTEN, 1989: 11-12.

¹¹⁶ RICHARDSON, 1991: 214.

¹¹⁷ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 19

¹¹⁸ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 19

¹¹⁹ RICHARDSON, 1991: 221.

ser mais denso e o céu mais liso e uniforme, enquanto a água é composta por tons ondulantes de azul e ondas brancas que contribuem para salientar o caminho horizontal da luz sobre o plano da água. Nesse plano, temos também no barco e seu reflexo em diagonal um azul mais escuro que o azul da água, um elemento de profundidade e de movimento, pois rompe com a contraposição da horizontalidade dos planos e da verticalidade da figura, mostrando-nos o tempo lento do caminhar da figura da direita para a esquerda.

As figuras da mulher e da criança compõem uma sinuosa vertical na superfície da tela que acompanha a própria verticalidade do suporte, assim como os santos de El Greco. Os meios simples da linha e dos planos de cor, o alongamento e proporções não naturais das figuras fornecem-nos uma imagem de uma maternidade pobre, e a composição evita a construção através da perspectiva canônica. As duas figuras, a mulher com a criança, remetem-nos também às imagens da Virgem com o Menino, são signos de uma maternidade que é ao mesmo tempo pobre e nobre.

De acordo com Leighten, Picasso expressava simpatia pelas mulheres desse período de seu trabalho e após as visitas a Saint-Lazare costumava sentir desgosto e hipocondria.¹²⁰

Poderíamos ainda dizer que na maneira como demonstra através das formas a degradação moral e física nos indica que ele estava realmente voltado para a realidade sofrida por parte da população dos centros urbanos. Em suas obras Picasso responde a realidade política e social da época e aproxima-se da marginalização.¹²¹ Compreendemos que ao representar suas figuras e os espaços em que elas estão inseridas através de formas não naturais, da simplificação dos meios e imersas em uma atmosfera azul atemporal¹²² Picasso rejeita a sociedade industrial contemporânea, revela sua descrença nessa sociedade e opta pela marginalização.

Dessa forma ele aproxima-se, mais uma vez, das idéias anarquistas que viam em sociedades antigas e primitivas que viviam de acordo com leis naturais, identificadas na cultura tribal, nas cidades-Estado gregas e nas cidades medievais a maneira de recusar a situação política

¹²⁰ LEIGHTEN, 1989: 36.

¹²¹ LEIGHTEN, 1989: 34.

¹²² RICHARDSON, 1991: 221.

e social contemporânea.¹²³ Por outro lado, as obras de Picasso expressam uma relação com a vida que vai de encontro à preocupação anarquista de colocar a arte a serviço da vida real e da sociedade, chamando atenção para a vida e provocando o desejo de transformação da sociedade.¹²⁴

Assim, nos anos em que Picasso vive em Barcelona e faz viagens a Paris, até que se instala nesta cidade em 1904, em vários trabalhos, concentra-se na vida noturna decadente urbana, na vida nas ruas, nos mendigos e na marginalização social.

Ainda nesses primeiros anos, verifica-se também a abordagem de temas da vida rural que guarda aproximações com os ideais anarquistas de recusa da sociedade industrial, em função de comunidades camponesas e pastoris onde a vida era considerada natural e espontânea por estar livre das estruturas governamentais modernas. Voltaremos adiante a abordar o interesse de Picasso pelos temas relacionados à vida rural e campesina, contudo a relação que, segundo Leighten, o anarquismo estabelece entre instintos espontâneos e naturais e pessoas e sociedades primitivas¹²⁵ é importante para compreender a automarginalização do artista e sua aproximação dos excluídos da sociedade moderna.

Segundo a autora, a geração entre a qual Picasso se formou pautava-se pela idéia de Nietzsche da importância da espontaneidade natural do verdadeiro artista.¹²⁶ A caracterização do artista como o anti-intelectual capaz de uma expressão direta e pura através do ato espontâneo era comum no meio cultural catalão. Somados a esses aspectos havia também o culto a individualidade extrema e a liberdade pessoal na exaltação do gênio.¹²⁷ Assim, em favor da expressão individual, na arte e na vida, essas idéias justificavam a boemia e o rompimento com estilos artísticos tradicionais.¹²⁸

No *Auto-Retrato* que Picasso realizou em 1901 podemos observar como sentimentos relacionados ao meio boêmio estão presentes na imagem do artista, em uma auto-marginalização. Weiss observa que no final do século XIX a boemia correspondia a várias estratégias e meios

¹²³ LEIGHTEN, 1989: 38-39.

¹²⁴ LEIGHTEN, 1989: 39.

¹²⁵ LEIGHTEN, 1989: 43.

¹²⁶ LEIGHTEN, 1989: 43.

¹²⁷ LEIGHTEN, 1989: 44.

¹²⁸ WEISS, In: MCCULLY, 1997: 198.

através dos quais os artistas colocavam-se como indivíduos operando às margens das normas sociais, através da criação, da excentricidade, da provocação, da insurgência política e moral e de um certo cultivo à sordidez. No meio boêmio estavam presentes idéias e comportamentos de não conformismo estético e social.¹²⁹ Os artistas ao marginalizarem-se criavam uma identificação com os pobres, excluídos da civilização industrial.¹³⁰ É nesse sentido que Weiss percebe que Picasso não somente representa a si mesmo, bem como alguns de seus amigos e pessoas de seu convívio, nos espaços azuis em que encontramos também os pobres e mendigos do período azul. Assim, no *Auto-Retrato* de 1901, Weiss percebe que Picasso apresenta a si mesmo como um ser desse meio excluído.¹³¹

No *Auto-retrato*, percebemos a estruturação da composição a partir do monocromatismo e da linha curva na composição da figura. Áreas de cores puras compõem o cabelo escuro pesado sobre o rosto. Já as partes fortemente brilhantes do rosto em contraste com os planos laterais que marcam sua magreza, a região dos olhos escurecida pelo azul e as marcantes pinceladas vangoguianas que compõem a barba nos transmitem a dramatização de sua própria imagem. A composição do casaco em planos de cor pura e linhas curvas escondendo todo o corpo garante à figura uma grande força expressiva. A face do artista e a maneira como ele fita o observador atrai a atenção e acentua a retração e introspecção do azul. O alongamento da figura recorda-nos El Greco e sugere que na dramatização de sua própria imagem Picasso apresenta-se enquanto alma e sentimento.¹³²

Nesse sentido, Varnedoe observa a morbidez e obscuridade transmitidas pelo auto-retrato, a presença das distensões das figuras de El Greco e a capacidade de espiritualização dessas distensões.¹³³

Weiss concorda com a idéia de Varnedoe a respeito da espiritualização das figuras do período azul provocadas pelas distensões das formas que Picasso observa em El Greco. De acordo com o autor, em *O Louco*, Picasso modifica as proporções do corpo, foge ao cânone

¹²⁹ WEISS, In: MCCULLY, 1997: 198.

¹³⁰ WEISS, In: MCCULLY, 1997: 198.

¹³¹ WEISS, In: MCCULLY, 1997: 199.

¹³² VARNEDOE, In: RUBIN, 1996: 124.

¹³³ VARNEDOE, In: RUBIN, 1996: 124.

estabelecido para a representação de figuras, em um estilo derivado de El Greco, transformando a condição física da destituição e da loucura em uma condição espiritual.¹³⁴

Nesse sentido percebemos no *Auto-retrato* de 1901 em que medida Picasso dramatiza sua própria imagem como um artista espontâneo, expressivo, livre, mas também o excluído, cujas capacidades naturais estão em desacordo com a sociedade burguesa, com a civilização industrial, com o cerceamento do indivíduo provocado por essa sociedade através de regras para a arte e para a vida que provoca o afastamento da arte e da vida.

Paris, 1904

Quando Picasso muda-se para Paris em abril de 1904 já estava familiarizado com as questões artísticas e políticas correntes entre o meio vanguardista parisiense, não somente através do seu contato com a vanguarda catalã mas também através das viagens anteriores a Paris. De acordo com Leighten, uma razão positiva para a partida de Picasso para Paris é a busca do artista por um espaço onde pudesse expressar-se com maior liberdade artística, política e moral. Na Catalunha, nessa época, verificava-se o aumento da repressão aos movimentos trabalhistas e aos considerados subversivos, o que era negativo ao trabalho do artista.¹³⁵

A obra *O Retrato de Suzanne Bloch* pertencente ao MASP foi pintada em 1904, quando o artista transfere-se para Paris e sua observação nos indica afinidades estilísticas com os anos precedentes. Segundo Leighten a transformação na obra de Picasso com a mudança para Paris não é imediata, conservando os temas dos anos anteriores e um forte sentimento para com a pobreza, o alcoolismo, e um realismo surpreendente nas imagens de mendigos e famintos¹³⁶. Nesse sentido é interessante compreender através do *Retrato de Suzanne Bloch* os interesses do artista em 1904.

Na observação da obra *Retrato de Suzanne Bloch*, percebemos a construção da figura através da predominância do azul. No rosto e pescoço da cantora de óperas wagnerianas¹³⁷

¹³⁴ WEISS, In: MCCULLY, 1997: 199-200.

¹³⁵ LEIGHTEN, 1989: 46.

¹³⁶ LEIGHTEN, 1989: 76.

¹³⁷ MARQUES, 1998: 206. Suzanne Bloch era uma cantora de óperas e juntamente com seu irmão Henri Bloch freqüentava os mesmos meios que Picasso em Paris.

retratada, a maior luminosidade deixa ainda mais evidente as pinceladas em cores azul, verde, branca e rosa. A paleta reduzida de Picasso a um pequeno número de cores e a utilização da linha curva na composição da figura nos recorda o interesse do artista pela obra de Daumier, próximo ao meio modernista catalão. Também as pinceladas que compõem a face de Suzanne nos remetem ao tratamento que Daumier dá às suas figuras, como se as modelasse com a tinta. Por outro lado, o trabalho com a linha em *Retrato de Suzanne Bloch* também nos sugere o contato de Picasso com Ramon Casas e o interesse pelos retratos gráficos e ilustrações para cartazes e menus.

Percebemos nessa obra a importância dos primeiros anos do artista próximo ao experimentalismo de Nonell na liberdade que Picasso toma com a linha, a forma e com a cor na composição da imagem. Contudo, nas pinceladas que compõem o fundo da obra percebemos o interesse de Picasso pela pincelada expressiva de Van Gogh, que identificamos nas obras realizadas após a morte de Casagemas, ano em que o monocromatismo azul passa a ser predominante na composição de suas obras.

A maneira como a utilização do azul em *Retrato de Suzanne Bloch* provoca um escurecimento do olhar e uma retração da figura nos remete ao obscurantismo da obra de Rusiñol com o qual Picasso teve contato nos seus anos formativos.

Observamos anteriormente a presença do obscurantismo e misticismo espanhol de Rusiñol no tema da morte na obra de Picasso. Esse obscurantismo está presente na aproximação entre a imagem da mulher e a idéia da morte e do sofrimento, nas obras do período azul, nas imagens de mulheres realizadas a partir das visitas a prisão hospital de Saint-Lazare.

Uma obra que analisamos anteriormente e que pode ser aproximada de *Retrato de Suzanne Bloch* é *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua*. Através dessa comparação percebemos como a caracterização de Suzanne é próxima a da composição da figura da mulher.

Além da obra pertencente ao MASP, outra obra foi pintada por Picasso em que a modelo é Suzanne Bloch. Essa obra é uma aquarela sobre papel cartão, bem menor que o óleo do MASP, realizado através de um desenho mais detalhado, sugerindo um retrato feminino que parte da observação do motivo e leva a crer que tenha sido realizado através de uma sessão de

pose para a realização da obra do MASP.¹³⁸ Comparando os dois retratos de Suzanne, percebemos que na aquarela ela usa roupas e chapéu contemporâneos. Já na obra do MASP, o cabelo de Suzanne é uma massa que faz sombra ao olhar introspectivo como vemos em *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua*. Também a roupa de Suzanne nos remete à parte superior de uma túnica e não às roupas que vemos no retrato em aquarela.

Anterior ao *Retrato de Suzanne Bloch*, Picasso já havia, em 1902, retratado outra mulher pertencente ao seu meio voltando-se para as obras realizadas em Saint-Lazare. Em *Mulher com Lenço*, Germaine Pichot está representada no mesmo ambiente azul, usando um lenço no formato das toucas utilizadas pelas mulheres de Saint-Lazare¹³⁹, que identificavam-nas como sífilíticas e à frente de um arco que Picasso pinta em outras obras que tratam o tema da mulher, realizadas a partir das idas de Picasso a Saint-Lazare e que podemos ver em *As Duas Irmãs*.¹⁴⁰ A associação entre Germaine Pichot e as obras que tratam o tema da mulher marginalizada e sofredora, pode ser compreendida através do fato de Germaine estar diretamente relacionada com a morte de Casagemas. De acordo com Reff, por vários anos Picasso a consideraria como a responsável pela morte do amigo, associando-a com o tipo de mulher fatal comum na representação feminina no *fin de siècle*.¹⁴¹

De maneira diferente ao *Retrato de Suzanne Bloch* e às obras que tratam do tema da mulher que analisamos nesse trabalho, em *Mulher com Lenço*, Picasso chama atenção para um objeto contemporâneo. Em *Retrato de Suzanne Bloch* nenhum elemento da obra nos indica quem ela é ou sua atividade. No caso das mulheres de Saint-Lazare a touca é um objeto de uso das mulheres quando Picasso realizou as obras.¹⁴² Percebemos isso também na obra de Toulouse-Lautrec e podemos observar em *Mulheres na Fonte da Prisão* de Picasso¹⁴³. De acordo com Boardingham as primeiras obras de Picasso realizadas a partir de Saint-Lazare nos trazem referências do local como a fonte do jardim da prisão ou as toucas brancas usadas pelas internas.

¹³⁸ Através do texto do catálogo *Trésors de Musée de São Paulo – De Manet a Picasso – 1988*. Fondation Pierre Gianadda, Martigny. Stadtische Kunsthalle Mannheim. Villa Stuck Munchen e também do catálogo do MASP, MARQUES, 1998: 206, temos a informação de que Suzanne posou no ateliê de Picasso, no número 13 da rue Ravnigan, levada pelo poeta e amigo particular do artista Max Jacob.

¹³⁹ RICHARDSON, 1991: 237.

¹⁴⁰ RICHARDSON, 1991: 237.

¹⁴¹ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 34.

¹⁴² RICHARDSON, 1991: 221.

¹⁴³ BOARDINGHAM, 1997: 46-48.

Essas referências são aos poucos abandonadas pelo artista em favor de imagens atemporais.¹⁴⁴ É interessante ainda perceber que entre o desenho realizado para a obra *As Duas Irmãs* e a obra final *As Duas Irmãs*, Picasso substitui a touca pelo lenço. Assim, algumas imagens de mulheres podem ser identificadas como pertencentes a Saint-Lazare através da touca e outras não. Richardson ainda chama atenção para o fato das mulheres de Saint-Lazare, na época em que Picasso freqüentou o local, usarem uniformes listrados de branco e preto, o que também não está presente nas obras de Picasso.¹⁴⁵ Retomando a obra *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua* vemos como é através das formas, da utilização das linhas e planos de azul que Picasso compõem uma imagem da reclusão da mulher.

A referência de Reff a imagem da mulher fatal, um tema recorrente nas obras dos simbolistas,¹⁴⁶ chama nossa atenção para outro retrato de Suzanne Bloch, *Mulher em Xale Vermelho*, onde, apesar das cores verde e vermelha, percebemos no tratamento da linha a sugestão da introspecção da figura como vemos nas obras azuis.

Nessa obra recordamos o interesse de Picasso pela técnica de Toulouse-Lautrec no trabalho com a linha na representação de um tema urbano e o interesse pelas ilustrações para cartazes e menus na contraposição de planos de cor. Por outro lado, o alongamento da figura nos recorda também a aproximação de Picasso da obra de El Greco e o interesse do meio modernista catalão pela maneira como as obras de El Greco traziam uma inspiração espiritual e mística para um tema profano. Nessa imagem, Suzanne totalmente coberta pelo xale vermelho e com os cabelos cobrindo parte da face é uma imagem misteriosa, uma figura que se retrai. Percebemos nessa imagem a reunião das duas tendências, sagrada e profana, que Reff analisa nos primeiros anos da obra de Picasso e que confluem em *O Enterro de Carles Casagemas* e, o obscurantismo e misticismo de Rusiñol e o brilhantismo do retrato gráfico de Casas.

Uma obra da qual tratamos e que relaciona a imagem da mulher e a idéia da morte, do amor profano e do amor sagrado é *As Duas Irmãs*, cujos tipos, como sugere Reff, estão presente no *Enterro de Casagemas*, estando relacionados à sua morte.¹⁴⁷ Nessa obra em que une realismo com um simbolismo quase religioso, como sugere o autor, e onde identificamos uma

¹⁴⁴ BOARDINGHAM, 1997: 46-48.

¹⁴⁵ RICHARDSON, 1991: 221.

¹⁴⁶ SIMIER, In: Paris, 1900, 2002: 99-103.

¹⁴⁷ REFF, In: PENROSE e GOLDING, 1974: 19.

referência à forma religiosa medieval no tratamento de um tema profano, das mulheres marginalizadas de Saint-Lazare, nos remete novamente aos dois retratos de Suzanne Bloch.

Em *Mulher em Xale Vermelho* é o alongamento da figura, sua verticalidade que nos remete a importância da obra de El Greco para o modernismo catalão e para a obra de Picasso, a composição da figura através dos meios simples do desenho e reduzido número de cores levam-nos também a aproximá-la dos tipos que encontramos em *O Enterro de Casagemas*. Já o *Retrato de Suzanne Bloch* aproxima-se de *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua*, pelo retraimento provocado pelo azul, pela caracterização da figura e pelo trabalho com a linha curva.

Percebemos, portanto, que nos dois retratos de Suzanne existem relações com as imagens de mulheres do período azul. São retratos que provocam os sentimentos de introspecção que observamos nas obras desse período. Picasso aproxima-se da forma religiosa, subvertendo-a ao utilizá-la no tratamento de um tema profano, evita regras de perspectiva e proporções canônicas, concentra-se na expressividade da linha, do monocromatismo, do gesto marcado na tinta sobre o suporte.

Uma rejeição ao mundo contemporâneo e à arte da sociedade burguesa é percebida em *Retrato de Suzanne Bloch*, na técnica e no estilo de Picasso, no trabalho com a linha, no monocromatismo azul, na retração da figura, na ausência de uma caracterização contemporânea, o que não quer dizer que o mundo contemporâneo não seja atuante na obra.

Com isso observamos em *Retrato de Suzanne Bloch* que Picasso está próximo às idéias anarquistas dos simbolistas de uma arte revolucionária. Para os anarquistas, a arte, para ser vital, deveria buscar inspiração nos estilos herdados do passado,¹⁴⁸ considerados mais espontâneos e verdadeiros, dado o seu afastamento das regras acadêmicas, uma arte intelectual afastada da vida. Contudo, ao afastarem-se das regras para a arte, os artistas apresentavam-se como anti-intelectuais, e acreditavam em sua capacidade de expressão direta e espontânea. Nesse sentido, a subjetividade do artista é valorizada e o artista enquanto indivíduo é exaltado em sua atividade¹⁴⁹. Ele é o agente transformador da arte e da vida, que une arte e vida, o que a atividade

¹⁴⁸ LEIGHTEN, 1989: 38-39.

¹⁴⁹ LEIGHTEN, 1989: 44-45.

de Picasso próximo ao trabalho de Daumier e junto às ilustrações e jornais analisadas por Leighton já havia nos mostrado.

Nesse sentido, McCully observa que em *Retrato de Suzanne Bloch*, Picasso combina em um tipo de retrato convencional, sua linguagem e preocupações artísticas do momento.¹⁵⁰ Em *Retrato de Suzanne Bloch* temos uma pose tradicional em três quartos, mas o tratamento dado ao retrato, como vimos, não é convencional. Essas preocupações estão profundamente relacionadas à sua convivência com o meio modernista e anarquista espanhol, com a recuperação de formas artísticas do passado, consideradas primitivas, e com estilos de trabalho desenvolvidos para serem aplicados na vida diária. Estes, externos à arte acadêmica, possibilitaram ao artista desenvolver um estilo em que os meios simples do desenho e dos planos de cor azul capacitaram-no a expressar o presente, a realidade e rejeitar a arte estabelecida.

Outra obra que podemos relacionar ao *Retrato de Suzanne Bloch* é o *Auto-Retrato* de Picasso de 1901. Na comparação entre as duas obras, percebemos como a utilização da cor rosa na composição dos lábios está presente no *Auto-Retrato* do início do período azul. O mesmo pode ser observado no *Retrato de Jaime Sabartès*, pintado em Barcelona em 1904, e esse é mais um aspecto que relaciona o *Retrato de Suzanne Bloch* a obras dos anos anteriores. Contudo, apesar do rosa dos lábios e da maior luminosidade de áreas da face, na aproximação desses três retratos percebemos que o azul domina o espaço, a forma e o espírito do trabalho. Ao analisar essa obra McCully sugere que o *Retrato de Jaime Sabartès* nos mostra como no período azul Picasso livrava-se de um estado negativo da mente transferindo seus sentimentos para o modelo, criando um humor azul na tela, dramatizando tensões psicológicas que ele sentia, observava ou estimulava em seus modelos. Para essa conclusão a autora parte do depoimento de Sabartès recordando o estado de espírito do pintor no momento em que esboçou o retrato.¹⁵¹

A partir de McCully podemos dizer que o estilo que Picasso desenvolve serve aos seus temas, sentidos, vividos e observados na vida contemporânea. Para isso ele se afasta de regras artísticas estabelecidas e não se apega à aparência da realidade. Compõe suas imagens através de técnicas e formas que melhor servem a realidade que ele sofre no seu confronto com o mundo. É essa realidade que está presente em *Retrato de Suzanne Bloch*, na recusa da arte

¹⁵⁰ MCCULLY, In: RUBIN, 1996: 235-237.

¹⁵¹ MCCULLY, In: RUBIN, 1996: 244.

acadêmica e da luminosidade e do colorido impressionista e pós-impressionista em função do monocromatismo azul e da linha e no gesto dramático marcado na tela, que nos trazem a condenação e recusa do artista à civilização industrial e às condições desumanas e excludentes dessa civilização.

A aproximação de Picasso e Max Jacob e o primeiro contato com a obra de Alfred Jarry

Além dos artistas, outra importante referência aos primeiros anos de Picasso é a dos poetas e escritores. Leighten observa que morando em Barcelona, nas viagens para Paris e no período em que o artista morou em Madri, a atividade de Picasso esteve próxima a atividade de escritores e poetas relacionados ao meio modernista e anarquista.¹⁵² Contudo, a partir de 1901 Picasso aproximou-se de Max Jacob e no mesmo ano teve um primeiro contato com a obra de Alfred Jarry.

Um desenho realizado por Picasso em carta escrita a Suzanne Bloch nos permite falar de Max Jacob, o autor da carta e amigo em comum de Picasso e Suzanne Bloch.

Picasso conheceu Max Jacob em junho de 1901 e através dele teve contato com textos originais de literatura francesa, com o teatro francês e com a ópera. Por outro lado, Picasso foi um importante incentivador de Jacob na sua atividade de poeta. De acordo com Read, já em 1901 Jacob leu poemas de Paul Verlaine de maneira vagarosa e teatral para facilitar a compreensão de Picasso dos textos. Entre 1902 e 1903 o autor identifica o interesse de ambos pela poesia de Alfred de Vigny. E, ainda, acrescenta que na educação de Picasso em literatura francesa através do poeta verifica-se o interesse pela literatura romântica, que na época tinha grande popularidade entre escritores e críticos literários parisienses.¹⁵³

Read chama atenção para a importância de Jacob ao aproximar Picasso dos textos em língua francesa, dado o interesse do artista pelos mendigos, insanos e pobres urbanos, temas da vida moderna que povoam a obra de Charles Baudelaire.¹⁵⁴ Contudo, esse trabalho de leitura

¹⁵² LEIGHTEN, 1989: 20-47.

¹⁵³ READ, In: MCCULLY, 1997: 211.

¹⁵⁴ READ, In: MCCULLY, 1997: 212.

conjunta do artista e do poeta e o incentivo mútuo entre eles também informam a respeito da aproximação da arte e da poesia e do meio que Picasso encontra em suas viagens a Paris.

Nesse sentido, é interessante observar a indicação presente no desenho *Picasso, Max Jacob e um Gato*, e a referência à relação de amizade existente entre o artista, cuja atividade está representada pelo *Retrato de Suzanne Bloch*, o poeta, na sua atividade de escrita, e Suzanne Bloch. Outro aspecto que pode ser observado diz respeito à maneira como através da linha Picasso recria nesse desenho o estado de espírito presente nas obras do período azul.

Contudo, o desenho *Picasso, Max Jacob e um Gato*, chama mais uma vez nossa atenção para a proximidade de Picasso com os interesses do meio artístico parisiense.

Como já foi abordado, antes mesmo da primeira viagem de Picasso a Paris, sua proximidade com o meio modernista catalão havia permitido ao artista desenvolver uma posição contrária a arte acadêmica e ao impressionismo, voltando-se para o desenvolvimento de um estilo e um trabalho com temas que atentam para a realidade social, relacionado ao seu posicionamento político próximo ao meio anarquista e simbolista. A experiência dos modernistas catalães em Paris, especialmente de Rusiñol e Casas, foi importante ao jovem Picasso na adoção de um estilo gráfico, na ênfase dos ritmos de planos de cor e linhas no plano bidimensional, derivado do trabalho nos jornais e das ilustrações para cartazes e menus. Nesse sentido, o trabalho dos artistas catalães e de Picasso, em particular, aproxima-se do trabalho dos Nabis¹⁵⁵, como podemos avaliar através de uma comparação entre *Pierrot* de Vuillard e *desenho para um cartaz de carnaval* de Picasso. Um aspecto que contribuiu para que os artistas pudessem desafiar a arte acadêmica foi o desenvolvimento da tecnologia de impressão que a partir de 1870 tornou-se mais eficiente e econômica, permitindo a proliferação e divulgação da arte e das idéias do modernismo parisiense através de jornais, catálogos, livros, menus e cartazes¹⁵⁶, citando somente alguns exemplos da maneira como o trabalho do artista relacionou-se de maneira mais direta e ampla com a vida e com o público.

Contudo, outro aspecto importante para Picasso e que indica sua compreensão da vanguarda parisiense na sua aproximação com os modernistas catalães é a adoção na vida e na

¹⁵⁵ CATE, In: MCCULLY, 1997: 133.

¹⁵⁶ CATE, In: MCCULLY, 1997: 135.

arte de um humor adolescente e cínico, da paródia e da sátira. De acordo com Cate, este foi o espírito que dominou o ambiente artístico parisiense em contraposição às regras acadêmicas para a arte e para a literatura.¹⁵⁷

Segundo Cate, entre 1894 e 1905, os frequentadores do cabaré Les 4 z'Arts realizaram algumas edições do jornal *Le Mur*, que nunca chegou a ser impresso e que existiu apenas através de diferentes trabalhos colados na parede, como desenhos, poemas, letras de músicas, trabalhos de um ou vários autores e artistas¹⁵⁸. O período de existência do *Le Mur* coincide com as idas de Picasso a Paris e sua transferência para a cidade, indicando seu contato com o espírito anti-acadêmico do jornal que prevalecia entre os artistas, poetas e músicos. Uma comparação entre *Um Modernista* de Picasso e uma paródia do poeta Jehan Rictus e do cantor Victor Privas, *Antigo e Moderno*, para *Le Mur*, mostra em que medida Picasso aproximou-se dos interesses do modernismo parisiense.

De acordo com Cate, era comum entre os trabalhos expostos no *Le Mur* desenhos em traços e trabalho com a linha próximo ao desenho infantil, com senso de humor macabro, caricaturas dos frequentadores do local e a utilização de desenhos e palavras vulgares ou gírias. Vários desses trabalhos parodiavam a própria comunidade artística e literária, porém alguns deles referiam-se a ícones universais, como *Mona Lisa* ou *Vênus de Milo*, e ainda pessoas conhecidas como Sarah Bernhardt¹⁵⁹.

Entre 1900 e 1903, Picasso realizou desenhos que representam alguns de seus amigos dentro desse mesmo espírito crítico da paródia e da sátira e através da caricatura, como vemos, um ano mais tarde, em *Picasso, Max Jacob e um Gato*. Nesse sentido, compreendemos a aproximação de Picasso com um meio onde estavam inseridas as idéias de Alfred Jarry, embora a importância da obra de Jarry para a obra de Picasso somente viesse a ser sentida após 1904.¹⁶⁰

De acordo com Leighten¹⁶¹, Picasso conheceu Alfred Jarry em 1904 quando seu comportamento anti-tradicional despertou a atenção do artista¹⁶². Entretanto, a presença

¹⁵⁷ CATE, In: MCCULLY, 1997: 134.

¹⁵⁸ CATE, In: MCCULLY, 1997: 136.

¹⁵⁹ CATE, In: MCCULLY, 1997: 138.

¹⁶⁰ LEIGHTEN, 1989: 67-68.

¹⁶¹ LEIGHTEN, 1989: 67.

temporária de Picasso em Paris nos anos anteriores e seu envolvimento com o meio artístico parisiense e com os catalães que lá viviam levou o artista ao contato com as idéias mais avançadas da época e dentre elas a obra de Alfred Jarry.

Em dezembro de 1896, a peça *Ubu Roi* de Jarry foi apresentada pela primeira vez no Théâtre de l'Oeuvre em Montmartre. Desafiando o teatro tradicional através de escandalosos trajes e cenários e de uma coreografia em que os atores movimentavam-se como marionetes, *Ubu Roi* anunciou o teatro do absurdo.¹⁶³ De acordo com Read, em *Ubu Roi*, Jarry transformou as convenções da representação teatral, renunciando a exatidão histórica e mostrando que a verdade na arte não depende da aparência da realidade.¹⁶⁴

O absurdo na arte e na vida de Jarry, tendo em vista que seu comportamento fugia aos padrões da sociedade da época¹⁶⁵, expressa uma visão destrutiva do tradicional e das normas e costumes burgueses forçando-os. De acordo com Leighten, vida e arte para Jarry eram inseparáveis e seu anarquismo está presente na sua revolta artística e comportamental, rejeitando a sociedade contemporânea em todos os níveis e chamando a atenção para seu grau de estagnação¹⁶⁶.

Na época da apresentação de *Ubu Roi*, Picasso ainda não havia ido a Paris, mas o tom provocativo de Jarry chegaria até o artista através de seu contato com o meio artístico e literário parisiense e através do absurdo, do humor negro, da sátira e da paródia presentes no *Le Mur*. Esse comprometimento com o incoerente e com o lúdico que Picasso encontra no meio artístico parisiense e na obra de Alfred Jarry foram importantes para a expansão do vocabulário visual do artista e sua liberdade diante da arte.

Uma primeira aproximação de Picasso com a obra de Alfred Jarry está relacionada ao marchand Ambroise Vollard, na ocasião da exposição de Picasso em Paris em junho de 1901. Vollard havia publicado, em 1899 e 1901, duas edições do *Almanach du Père Ubu* de Jarry ilustrado por Bonnard, trazendo o meio de Jarry ao contato de Picasso. Nessas publicações,

¹⁶²RICHARDSON, 1991: 362 e CATE, In: MCCULLY, 1997: 141, acreditam que Picasso não chegou a conhecer Jarry pessoalmente, conhecendo apenas sua obra.

¹⁶³CATE, In: MCCULLY, 1997: 139.

¹⁶⁴READ, In: MCCULLY, 1997: 216.

¹⁶⁵LEIGHTEN, 1989: 63.

¹⁶⁶LEIGHTEN, 1989: 64.

Bonnard e Jarry criam figuras totalmente desumanizadas e ilógicas tanto nas suas formas como vemos na ilustração de 1901 de *Ubu Colonial*, quanto na sua moral distorcida e repulsiva, que Cate percebe como antecipação das distorções da figura humana na obra de Picasso.¹⁶⁷

Um dos aspectos para os quais Leighten chama atenção em *Ubu Colonial* é a maneira como Jarry aborda temas do meio anarquista, o anticolonialismo e o primitivismo, afastando-se da visão romântica de Gauguin e dos Simbolistas, ao recusar-se a sentimentalizar a imagem do nobre selvagem, satirizando essa visão ao inverter o mito da superioridade racial e cultural ocidental.¹⁶⁸ De acordo com a autora, um traço importante para o trabalho de Picasso, do trabalho e do comportamento de Jarry é a maneira como ele constantemente revertia as expectativas. Jarry era avesso a fórmulas, fazendo uso da sátira e da subversão, não somente no sentido da destruição, mas da criação, no esforço de renovar a sensibilidade humana.¹⁶⁹

Nesse sentido, a obra de Alfred Jarry foi importante para a transformação na obra de Picasso entre os anos de 1904 e 1906, para a mudança de uma obra meditativa dos primeiros anos a uma maior abstração formal de 1905 e 1906.¹⁷⁰ Próximos a Picasso nesses primeiros anos em Paris estavam, além de Max Jacob, os poetas André Salmon e Guillaume Apollinaire. Ambos haviam se aproximado da obra e do próprio Jarry anteriormente a chegada de Picasso em Paris em 1904¹⁷¹. O convívio com os poetas foi importante para a transformação da obra de Picasso nos anos seguintes. Os anos de 1905 e 1906 serão tratados no segundo capítulo a partir da obra *Toalete*.

¹⁶⁷ CATE, In: MCCULLY, 1997: 140.

¹⁶⁸ LEIGHTEN, 1989: 65.

¹⁶⁹ LEIGHTEN, 1989: 64-67.

¹⁷⁰ LEIGHTEN, 1989: 68.

¹⁷¹ LEIGHTEN, 1989: 54.

CAPÍTULO 2 – TOALETE

No período azul podemos identificar, na obra de Picasso, o motivo da toaleta em 1901, em *O Quarto Azul*. Contudo, a pesquisa através dos catálogos de exposição¹⁷² e *raisonné*¹⁷³ mostrou-nos que entre 1905 e 1906 o motivo da toaleta, da banhista e da mulher penteando-se é intensamente explorado por Picasso em poses e gestos variados.¹⁷⁴

Além da obra do MASP, encontramos nos catálogos quatro estudos relacionados à produção da obra *Toaleta* pertencente a Albright-Knox Art Gallery. Tanto a obra final quanto os estudos foram realizados no mesmo período que a obra do MASP, em 1906, quando Picasso viajou de Paris, passando por Barcelona, para passar o verão em Gósol, uma vila localizada nos Pirineus espanhóis.

Uma primeira observação da obra nos permite perceber em *Toaleta* a importância do desenho na composição dos volumes dos corpos e a contraposição das cores ocres, predominando os tons de marrom, violeta e vermelho. No período em que o artista permaneceu em Gósol, os ocres predominaram em sua paleta.¹⁷⁵ Contudo, antes de abordar as obras desse período e a obra *Toaleta* buscamos compreender os interesses do artista no momento anterior.

Leighten observa que entre os anos de 1904 e 1905 os pobres e mendigos do período azul dão lugar aos arlequins e aos personagens do circo, sendo estes os marginalizados da cidade dos quais o artista se aproxima.¹⁷⁶ Apesar dessa mudança, nas primeiras obras desse período a técnica utilizada pelo artista nos remete aos seres pobres e famintos dos anos anteriores, como vemos em *Acrobata e Jovem Arlequim*. Nas obras seguintes, o que vemos em *Dois acrobatas com um Cachorro*, as figuras são representadas em cenários generalizados, em uma paisagem vazia.

¹⁷² CORTENOVA, 1990; MCCULLY, 1997; TINTEROW, 1992; RUBIN, 1996; OCANA e VON TAVEL, 1992.

¹⁷³ MORAVIA e LEOCALDANO, 1968.

¹⁷⁴ In: OCANA e VON TAVEL, 1992: 23-24. De acordo com Ocaña, entre 1902 e 1904 o tema da toaleta é pouco tratado por Picasso. Contudo, entre 1905 e 1906 o tema aparece com grande força em sua obra onde a figura feminina acompanhada ou sozinha confere atenção ao próprio corpo de uma maneira que não encontramos nas figuras femininas sofridas do período azul.

¹⁷⁵ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 82.

¹⁷⁶ LEIGHTEN, 1989: 76.

Nesse sentido é interessante observar a maneira como do estudo para *Família de Saltimbancos* e a obra final, Picasso retira a cena da corrida de cavalos representada no estudo. Observando o estudo para *Família de Saltimbancos* concordamos com o argumento de Leighton, para quem os primeiros trabalhos que abordam o tema dos saltimbancos trazem de maneira mais declarada as condições sociais dos itinerantes. Estes, em seu trajeto, estão alheios à corrida que acontece ao fundo. Já na obra final o grupo está colocado numa paisagem neutra.¹⁷⁷ Outro aspecto que pode ser observado que diz respeito a essa transformação da ênfase no contexto social e realismo das figuras à aproximação de uma imagem simbólica e atemporal está na transformação da própria imagem do artista. No estudo para *Família de Saltimbancos*, Picasso representa a si mesmo usando chapéu e casaco e carregando uma mala. Na obra final essa figura identificada como um auto-retrato relaciona-se ao grupo de itinerantes ao usar roupas de arlequim.

Nessa época em que Picasso estava em estreito contato com os poetas Apollinaire, Salmon e Jacob, Weiss observa que nos trabalhos de 1905 o artista apresenta um conceito poético contemporâneo que desde Verlaine a Apollinaire representava o saltimbanco como uma alma criativa e desenraizada, pertencente a um reino pobre e encantado.¹⁷⁸ De acordo com Read, a presença dos poetas incentivava o artista a conhecer a literatura francesa e especialmente poemas,¹⁷⁹ um importante contato para a transformação da arte de Picasso e o fim do período azul com a redução da expressão de sentimentos em favor de um universo mais impessoal e da experimentação formal.¹⁸⁰

Já Leighton sugere que, ao identificar-se com saltimbancos, Picasso identifica o artista em geral e não somente a si mesmo com uma parcela da população cuja arte e vida são rejeitadas e incompreendidas pela sociedade, um tema presente entre os modernistas catalães.¹⁸¹ Sua própria condição de artista imigrante, que traz uma nova visão artística e se opõe à cultura burguesa e à condição de exploração dessa civilização o coloca em uma posição ainda mais subversiva do que a posição resignada e passiva do saltimbanco.¹⁸²

¹⁷⁷ LEIGHTEN, 1989: 76-77.

¹⁷⁸ WEISS, In: MCCULLY, 1997: 206.

¹⁷⁹ READ, In: MCCULLY, 1997: 213.

¹⁸⁰ READ, In: MCCULLY, 1997: 213.

¹⁸¹ LEIGHTEN, 1989: 76.

¹⁸² LEIGHTEN, 1989: 77.

Próximo a Apollinaire, Picasso freqüentava ambientes onde tinha contato com escritores e poetas. Um desses ambientes, as sessões de *Vers et prose* do Café Closerie des Lilas, era freqüentada também pelo poeta Jean Moréas, autor do Manifesto Simbolista de 1886 que poucos anos depois reagiria contra a obscuridade simbolista fundando a *École Romane*.¹⁸³ De acordo com Read, após viagens à Grécia em 1898, seu local de nascimento, o poeta expressou em sua obra **Stances** uma estética clássica impessoal e controlada da qual aproximaram-se Apollinaire, Salmon e Picasso. Nesse sentido, o autor percebe na obra *Dois Jovens Nus*, pintada em Gósol em 1906 a tendência neoclássica através da prioridade dada ao formal e a harmonia impessoal da obra em oposição às obras dos anos do período azul.¹⁸⁴

Durante o ano de 1905, a obra de Picasso sofre transformações. O tema do arlequim e do saltimbanco cede lugar, no final de 1905 e em 1906, a obras em que encontramos a visão de uma Arcádia serena e ideal que podemos ver na comparação entre *Dois Acrobatas com um Cachorro* e *Dois Irmãos*. Como observa Leighten, de uma obra a outra mudam não somente as poses, mas a eliminação dos trajes de saltimbancos que reaparecem nus e idealizados na obra realizada em Gósol. E, ainda, o tratamento da cor e da forma afasta essas figuras não somente dos personagens pobres do período azul, mas também dos tristes arlequins. Nesse sentido, a autora reconhece entre essas duas obras a temática anarquista que interessa a Picasso nos anos formativos. Em *Dois Irmãos*, o menino mais velho é aquele que cuida e dá segurança ao mais novo, enquanto na obra *Dois Acrobatas com um Cachorro* o cuidado e a atenção à criança mais nova são negados. Para a autora, em *Dois Acrobatas com um Cachorro* a sociedade que marginaliza o itinerante está representada através da ausência de cuidados à criança. Enquanto na obra realizada em Gósol há uma relação de dependência e integração entre as duas figuras expressando na sua nudez e serenidade idealizadas a harmonia entre homem e natureza.¹⁸⁵

Essa relação de harmonia, que Leighten identifica como um tema central nas obras realizadas em Gósol, nos remete a crença anarquista na sociedade campesina e em sociedades primitivas, enquanto formas mais naturais de sociedades, não corrompidas por governos e, ainda, de que suas artes seriam também mais verdadeiras. A autora sugere que para o anarquismo espanhol, o outro lado do ódio pelo governo e pela igreja era a fé na possibilidade de uma vida

¹⁸³ READ, In: MCCULLY, 1997: 214.

¹⁸⁴ READ, In: MCCULLY, 1997: 214.

¹⁸⁵ LEIGHTEN, 1989: 78.

harmoniosa sem eles, uma visão árcade da sociedade.¹⁸⁶ Para o anarquismo, sociedades primitivas, no início da história humana, viviam em harmonia dentro da própria comunidade e com a natureza, e a última expressão desse ideal era percebida nas comunidades camponesas e nas suas relações com a terra.¹⁸⁷

Esse retorno à visão da Arcádia que Leighton identifica nas obras de Gósol já está presente no momento anterior à ida de Picasso a Espanha, em 1906, em *Cavalos no Banho* e *Menino Levando um Cavalo*. Nesta última, diante de uma paisagem neutra a docilidade das figuras e a nudez do menino sugerem a harmonia entre o menino e o cavalo e destes com a natureza.

Essa relação entre homem e natureza e a idéia de uma sociedade harmônica também está presente nas obras realizadas no verão de 1905, quando Picasso visita a Holanda e sugerem a McCully¹⁸⁸ e a Daix¹⁸⁹ uma aproximação de Picasso com a obra de Gauguin, e a importância desse momento para as obras do final de 1905 e de 1906.

De acordo com McCully, em Paris, Picasso aproxima-se de escritores e artistas que no começo do século buscavam interpretar o simbolismo, retirando a conotação de decadência do *fin-de-siècle* e buscando nos modelos arcaicos um período pré-decadente da Antigüidade. Esse movimento buscava a ordem, a razão e os valores clássicos para a arte e a literatura e ao mesmo tempo era identificado com aspirações políticas regionais. A ênfase dos artistas em torno de Moréas e da *École Romane* na pureza do arcaico e do primitivo foi importante para novas possibilidades à arte de Picasso, para o abandono das associações literárias nas imagens dos arlequins e saltimbancos em favor de obras em que o poder simbólico da arte e do fazer artístico são ressaltados.¹⁹⁰

Nesse sentido, McCully observa que a idéia do primitivo de Gauguin foi importante para Picasso. Esta era análoga à idéia de pureza da vida e da arte primitivas do novo movimento com o qual Picasso tinha contato. Assim, foi com o espírito próximo ao de Gauguin, do artista

¹⁸⁶ LEIGHTEN, 1989: 14.-16

¹⁸⁷ LEIGHTEN, 1989: 42-43.

¹⁸⁸ MCCULLY, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 51-61

¹⁸⁹ DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 36.

¹⁹⁰ MCCULLY, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 51-52.

trabalhando em contato com uma sociedade primitiva, que Picasso viajou e trabalhou na Holanda no verão de 1905.¹⁹¹

Antes da viagem à Holanda os tipos físicos dos saltimbancos, finos, alongados estavam muito próximos dos tipos famintos e dos pobres do período azul. Por outro lado, caracterizando esses tipos com trajés de saltimbancos Picasso evoca tradições literárias, teatrais e artísticas.

Observando *Três Meninas Holandesas*, realizada na viagem de Picasso à Holanda percebemos os aspectos que McCully sugere na aproximação dessa obra com a produção de Gauguin. Segundo a autora, Picasso esteve atento aos tipos físicos das holandesas, mais robustas que as pobres mulheres do período azul, à diferente paisagem da região e aspectos do costume local. Nos trajés, tamancos, toucas e objetos da cena há uma ênfase no caráter rural da população que recorda formas similares utilizadas por Gauguin na caracterização de uma cultura primitiva e rural das obras bretãs.¹⁹² Podemos observar isso em *Quatro Mulheres Bretãs* de Gauguin, onde vemos mulheres com roupas regionais dispostas em uma roda, como vemos na obra de Picasso.

Gauguin utilizava o potencial simbólico da forma, como vemos nos chapéus e roupas de uma comunidade tradicional, e das cores, transmitindo a idéia de pessoas de uma civilização remota.¹⁹³ Em *Quatro Mulheres Bretãs* de Gauguin, percebemos uma cena cujo motivo principal é dado pelas figuras dispostas no plano retangular horizontal do suporte. Gauguin distribui os motivos sobre a superfície da tela sem utilizar a perspectiva tradicional ou a modelação das formas, compondo a partir de pinceladas e planos de cores puras. Gauguin utiliza também distorções do desenho na composição dos corpos e suas poses mostrando-nos que suas figuras formam um círculo, e ainda, a partir dessas distorções corporais, o artista cria ritmos que repetem-se entre as figuras e os demais objetos da cena. Ao observarmos as duas figuras da direita, vemos como suas posições acompanham a curva da árvore, estabelecendo uma relação entre o ser humano de uma comunidade rural e a natureza. Já na esquerda da obra, as pequenas flores em rosa e vermelho repetem-se na saia da figura à direita. As cores são também utilizadas na integração entre figuras e espaço, mulheres e natureza.

¹⁹¹ MCCULLY, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 52

¹⁹² MCCULLY, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 57.

¹⁹³ MCCULLY, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 57.

Em *Três Meninas Holandesas*, percebemos como Picasso também procedeu dessa maneira e, ao contrário de construir um espaço profundo através primeiramente da perspectiva ou modelar as figuras através da luz e sombra, ele utilizou o desenho para dispor seus motivos sobre a tela e expressar sua solidez e volumetria dando-nos suas posições e as cores para criar ritmos que relacionam figuras e espaço.

A observação dessa obra revela-nos uma preocupação de construção da forma plástica e da unidade da composição através do desenho e das pinceladas de cores puras. Para isso, pinceladas de cor pura são colocadas lado a lado a outras cores puras, compondo as figuras e garantindo a elas solidez, expressando volume. Dessa plasticidade das figuras e da disposição de suas formas na obra temos a idéia do espaço. É também através das cores frias do cinza, do branco e do azul, seu contraste com as cores quentes do vermelho, do rosa e o verde mais neutro que percebemos a maneira como Picasso equilibra e ordena a composição, relacionando na superfície da tela as áreas de cor, ao mesmo tempo em que expressa o espaço e a distância entre os objetos e figuras, sem para isso fazer uso do modelado em luz e sombra e da perspectiva.

Diante dessa obra percebemos a composição da idéia de uma população rural em harmonia com a natureza, um tema do anarquismo que Leighton analisa nas obras de Picasso. Valk sugere que Picasso compõe a imagem a partir de sua experiência em Alkmaar e Schoorl, evitando a descrição de um único lugar ou de uma única cena vista, mas a partir de várias cenas vistas e esboçadas.¹⁹⁴ Compreendemos também a sugestão de McCully de que na Holanda, Picasso havia entendido de maneira mais profunda a prática artística de Gauguin, do potencial simbólico de formas e cores, o que o possibilitou sair do mundo literário dos arlequins.¹⁹⁵ Após a estada na Holanda, no lugar dos arlequins, Picasso passa a se dedicar a acrobatas com tipos físicos e trajés simplificados, até que em 1906, nas obras *Cavalos no Banho* e em *Menino levando um Cavalo* podemos observar os tipos que reaparecem nas obras do verão em Gosol.¹⁹⁶

A aproximação entre as obras de Picasso e de Gauguin sugeridas por McCully levam-nos ao argumento de Leighton de que no início do século o trabalho de Gauguin despertou o

¹⁹⁴ VALK, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 224.

¹⁹⁵ MCCULLY, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 57.

¹⁹⁶ MCCULLY, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 57-60.

interesse dos artistas mais jovens pelas culturas da Oceania, África e América e, para Picasso em particular, o interesse pela arte espanhola primitiva, como observaremos nas obras de Gósol.¹⁹⁷

Nesse sentido, antes de abordarmos as obras do verão de 1906 e a obra *Toalete* é interessante chamar a atenção para a análise de McCully da obra *A Bela Holandesa*. Nessa obra, a autora observa novamente o interesse de Picasso pela obra de Gauguin no período em que esteve na Holanda; igualmente, salienta o experimentalismo técnico e o aspecto escultural através do qual Picasso trata a obra. Em *A Bela Holandesa*, Picasso trabalhou com guache, giz e tinta a óleo como se esculpisse através da pintura. A maneira como trata os materiais reforça a sua forma maciça e volumosa, chamando atenção para o espaço em torno da figura; entretanto, o tratamento rústico dos materiais também chama atenção para a superfície da tela. Nesse sentido, a autora sugere que em *A Bela Holandesa* convivem os tratamentos escultural, primitivo e clássico que estariam presentes nas obras do verão de 1906.¹⁹⁸

Gósol, verão de 1906

A bibliografia que versa a respeito do período que Picasso passou em Gósol aborda a importância da arte primitiva ibérica e do Classicismo Mediterrâneo, um movimento que ganha força entre os artistas no início do século, nas obras de 1906.

Leighten acredita que um primeiro contato de Picasso com arte ibérica primitiva tenha ocorrido no período em que o artista vivia em Barcelona e freqüentava o Els Quatre Gats, através dos jornais de arte a que tinha acesso no local. Nesse meio artístico, verifica-se o interesse pela *Renaixença* Catalã, ou seja, a recuperação da arte do passado da região, o que incluía a arte Românica e a arte primitiva ibérica. A autora chama a atenção para o interesse do meio artístico catalão pelas publicações ilustradas de arte, incluindo ibérica e românica, e pelo interesse desse meio pela expressão de um espírito puro que era identificado nessas artes. Por outro lado, em 1897, uma escultura feminina conhecida como *La Dama de Elche* foi encontrada durante a escavação em La Alcudia de Elche atraindo o interesse pela arte ibérica e para novas escavações em Osuna e Cerro de los Santos.¹⁹⁹

¹⁹⁷ LEIGHTEN, 1989: 79.

¹⁹⁸ MCCULLY, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 59-60.

¹⁹⁹ LEIGHTEN, 1989: 79.

Além do interesse pelas formas simplificadas das imagens ibéricas, as peças encontradas nas escavações trouxeram expressões dos primeiros espanhóis. De acordo com Leighten, estes chegaram à península, vindos da África por volta de 3.000 a C; no quarto século instalaram-se em Andalusia e Murcia e no terceiro sua cultura se estendeu até o vale do Rio Ebro, abrangendo parte de Aragon e da Catalunha. Dessa forma, a Catalunha reconhecia sua ancestralidade direta com os primeiros espanhóis, percebendo em sua arte o espírito puro espanhol ou catalão, um espírito anterior aos tempos modernos, visto pelo anarquismo como tempos corrompidos. Essas idéias foram importantes para promover o primitivismo entre os artistas catalães e estão conectadas à simplificação dos meios artísticos encontrada nos trabalhos de Picasso junto ao meio catalão, bem como ao experimentalismo presente nos trabalhos de Nonell e Picasso.²⁰⁰ Nesse sentido, voltar-se para as formas da arte ibérica, assim como para a arte românica catalã, significava fazer frente à arte institucionalizada, agir como um anarquista não somente através dos temas, mas também através das formas.

De acordo com Sweeney, entre 1903 e 1906, um destacado interesse pela arte ibérica primitiva pode ser verificado pelo número de publicações que abordam o assunto a partir das escavações e descobertas daqueles anos²⁰¹. As escavações em Osuna tiveram início em 1903 e foram primeiramente publicadas em Paris em 1906. Nessas escavações foram encontrados baixos-relevos, expostos no Museu do Louvre na primavera de 1906, havendo na época grande publicidade em torno dessas obras.²⁰²

De acordo com Golding, no piso principal do Museu do Louvre foram expostos os relevos de Osuna, *La Dama de Elche* e outras peças ibéricas na primavera de 1906.²⁰³ Bellido chama atenção para alguns relevos encontrados em Osuna nas escavações de 1903 que, somente em 1941, passaram do Museu do Louvre ao Museu Arqueológico Nacional de Madri, ao qual

²⁰⁰ LEIGHTEN, 1989: 80.

²⁰¹ SWEENEY, 1941: 191-192. O autor chama atenção para as seguintes publicações: PARIS, Pierre. *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, 1903-1904. ENGEL, Arthur e PARIS, Pierre. *Un fortresse ibérique à Osuna*, 1906. MÉLIDA, José Ramón. *Las esculturas del Cerro de los Santos, cuestión de autenticidad*, 1906. SANDERS, H.W. *Pre-Roman Bronzes Votive Offerings from Despeñaperros in the Sierra Morena*, Spain, 1906.

²⁰² LEIGHTEN, 1989: 80.

²⁰³ GOLDING, 1993: 58.

pertencem atualmente, através de troca de obras; dentre eles estão *Damas em Procissão* e *Cena de Caça*.²⁰⁴

O fato do relevo *Damas em Procissão* ser proveniente das escavações de Osuna que tiveram início em 1903 e ter pertencido ao Louvre até 1941 nos interessa por termos identificado afinidades entre esse relevo e a obra *Toalete* pertencente ao MASP. No relevo, percebemos a definição clara dos volumes das figuras, suas poses solenes carregando objetos, os rostos em perfis esquemáticos e fisionomias simples.

Na obra do MASP, ambas as figuras apresentam rostos compostos em traços bastante simples, esquematizados, e ao observarmos a obra da Albright-Knox Art Gallery, percebemos como essa simplicidade dos traços faciais estão ainda mais marcados. Há uma clareza na definição dos volumes pelo desenho e pelo reduzido número de cores que esquematizam as formas do rosto e do corpo do nu e do rosto da serva. Assim, Palau I Fabre, a respeito da *Toalete* da Albright-Knox Art Gallery, observa a face máscara da figura que carrega o espelho e dessa forma salienta o espírito de síntese alcançado pelo artista no período em que trabalhou em Gósol.²⁰⁵

O catálogo do MASP observa “(...) a força excepcional de um baixo-relevo antigo (...)”²⁰⁶ da composição *Toalete*. Percebemos essa força presente na maneira como o artista cria a sensação do espaço tendo como ponto de partida o plano bidimensional. Nesse sentido, o desenho dos corpos e o contraste entre o marrom do fundo, o piso ocre mais claro e a maior luminosidade do corpo do nu e do rosto da serva provocam a sensação do baixo-relevo. No baixo-relevo ibérico, *Damas em Procissão*, encontramos nas figuras femininas paralelos com a figura da serva na *Toalete* do MASP. Podemos chamar atenção aqui para a pose solene e rígida de uma figura que carrega o espelho como se fosse um objeto votivo, na rigidez do perfil, no trabalho mais rústico do pincel que deixa evidente na composição a própria materialidade da tinta sobre a superfície da tela.

²⁰⁴ BELLIDO: 236.

²⁰⁵ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 87.

²⁰⁶ MARQUES, 1998: 208.

Essa volta à arte espanhola primitiva, à infância da Espanha, era de interesse do meio modernista catalão desde a época em que Picasso morava em Barcelona. Entretanto, Leighten considera significativo que nesse momento em que Picasso relaciona-se com a cultura francesa, ele traga a arte ibérica primitiva para sua própria arte.²⁰⁷ Através de *Auto-retrato com Paleta*, pintado na volta de Gósol em 1906, podemos perceber como o artista utiliza formas simplificadas da arte ibérica, em alusão à Espanha antiga para anunciar sua própria origem e condição; ele é um artista que se coloca em oposição à tradição européia.²⁰⁸ Podemos aproximar essa obra de *Cena de Caça*.

De acordo com Sweeney, *Cena de Caça* estava em exposição no Museu do Louvre em 1906 e foi uma das obras ibéricas que teve importância no estilo desenvolvido por Picasso a partir da arte antiga espanhola.²⁰⁹ O autor observa que após trabalhar no *Retrato de Gertrude Stein* durante o inverno e a primavera de 1906 o artista viajou para a Espanha. No retorno do verão em Gósol, refez a face antes que a retratada voltasse de suas férias na Itália,²¹⁰ o que indica que Picasso não partiu para isso de uma sessão de pose. Sweeney aproxima a face do *Retrato de Gertrude Stein* do baixo-relevo de Osuna, *Cena de Caça*, mostrando em que medida a face máscara de Gertrude Stein, os grandes olhos, as sobrancelhas arqueadas, a linha da boca, a forma da cabeça, o tratamento da linha do cabelo e do nariz remetem-nos às formas sóbrias e simplificadas da face da figura ibérica. O autor ainda observa que a face do *Retrato de Gertrude Stein* difere do restante do tratamento da obra.²¹¹

Retomando o *Auto-retrato com Paleta* observamos como os traços da arte ibérica estão presentes na obra, na face máscara do artista. Leighten sugere que nesse *Auto-retrato*, Picasso identifica a si mesmo, sua ação enquanto artista, com uma forma de expressão primitiva, de uma cultura externa à arte européia, e dessa maneira declara sua posição contrária ao decadentismo presente na tradição acadêmica.²¹² E, ainda, através da arte ibérica Picasso infunde conteúdo em sua arte. Picasso incorpora as formas ibéricas em seu trabalho no verão em Gósol; dois de seus trabalhos anteriores do mesmo ano de 1906, *Menino levando um Cavalo* e *Cavalos*

²⁰⁷ LEIGHTEN, 1989: 81.

²⁰⁸ LEIGHTEN, 1989: 81.

²⁰⁹ SWEENEY, 1941: 192.

²¹⁰ SWEENEY, 1941: 192.

²¹¹ SWEENEY, 1941: 192.

²¹² LEIGHTEN, 1989: 81.

no *Banho* trazem um estilo mais suave²¹³ e uma visão anarquista da Arcádia, do antigo, da vida harmoniosa e simples fora da sociedade industrial.²¹⁴ Ao incorporar formas ibéricas em seu trabalho, Picasso associa a cultura ibérica a essa visão anarquista da Arcádia.²¹⁵ Nesse sentido, no *Auto-retrato* ele é excluído, aquele que está fora das regras da sociedade para a arte e para a vida e se posiciona como agente transformador das mesmas.

Palau I Fabre considera a importância da passagem de Picasso por Barcelona em maio de 1906 antes de chegar a Gósol para os trabalhos realizados naquele verão. Picasso chegou à Barcelona em um momento em que a Catalunha, em busca de sua identidade, voltava-se para o Mediterrâneo. Nesse sentido, os artistas eram chamados a reconhecer sua herança mediterrânea.²¹⁶

McCully analisa o Classicismo Mediterrâneo mostrando em que medida as idéias do movimento na França e na Catalunha aproximaram-se, buscando um novo senso de ordem, capaz de expressar o novo espírito do século XX.²¹⁷ As origens do Classicismo Mediterrâneo estão relacionadas aos movimentos regionalistas do século XIX, que cresceram na última década tornando-se profundamente ativos. Na França o movimento cultural está relacionado a Jean Moréas e ao seu chamado pelo restabelecimento da literatura francesa em suas raízes greco-latinas e também ao escultor Aristide Maillol. No Salon d'Automne em Paris, em 1905, a obra de Maillol, *A Mediterrânea* apresentou suas idéias de harmonia, solidez, proporção e formas sóbrias em recusa ao romantismo e à ênfase no drama e nas variações de luz sobre as superfícies e materiais na escultura.²¹⁸

Na Catalunha o Classicismo Mediterrâneo representou uma forma de oposição política e cultural ao governo central. Os catalães reconheciam-se como herdeiros da tradição greco-latina, anterior a sua anexação à Espanha, conservada na costa do Mediterrâneo. Assim, à medida que o regionalismo catalão ganhou poder político, o ideal mediterrâneo passou a ser exaltado. À frente do movimento estava Eugeni d'Ors através do jornal publicado em língua catalã, *La Veu de Catalunya*. D'Ors percebia a nova arte como metáfora da sociedade, buscando

²¹³ GOLDING, 1993: 57.

²¹⁴ LEIGHTEN, 1989: 81.

²¹⁵ LEIGHTEN, 1989: 81.

²¹⁶ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 78.

²¹⁷ MCCULLY, In: COWLING e MUNDY, 1990: 324.

²¹⁸ MCCULLY, In: COWLING e MUNDY, 1990: 325.

nas raízes greco-latinas a purificação da arte catalã, como modelo para a sociedade catalã e afirmando através da herança cultural a separação entre Catalunha e a Espanha.²¹⁹

Picasso esteve em contato com as discussões a respeito do resgate da herança cultural da Catalunha quando morou em Barcelona, através do Els Quatre Gats e dos modernistas. O modernismo catalão reconhecia seu posicionamento vanguardista em proximidade artística dos centros urbanos europeus, ao mesmo tempo em que buscava distinguir-se da Espanha.²²⁰ McCully observa que essa proximidade entre as vanguardas catalã e francesa teve continuidade no início do século com a aproximação de Moréas e Eugeni d'Ors além dos artistas catalães em Paris, dentre eles o escultor Manolo²²¹. Por outro lado, o escultor Maillol, após a exposição de *A Mediterrânea* recebeu em seu atelier a visita de Eugeni d'Ors e dos escultores catalães Clara e Casanovas.²²² Dessa forma, as idéias do Classicismo Mediterrâneo na Catalunha estiveram muito próximas das idéias do movimento francês. A imagem de uma Arcádia Mediterrânea moderna foi tema de escritores, poetas, escultores e pintores. McCully também chama a atenção para as escavações arqueológicas, que vieram a despertar o interesse da vanguarda catalã também para o arcaico e o primitivo.²²³

Quando Picasso passa por Barcelona no caminho para Gósol, já havia estado em contato com as idéias de Moréas na França, e por isso Leighten não considera, como é o caso de Palau I Fabre²²⁴, a importância da estada em Barcelona para o trabalho que Picasso desenvolveria em Gósol.²²⁵ Entretanto, ambos os autores reconhecem nessas obras um espírito de renascimento, de retorno às origens catalãs, ao passo em que Picasso se volta para a herança cultural ibérica, e como sugere Palau I Fabre, na atenção de Picasso à realidade do povo da região.

²¹⁹ MCCULLY, In: COWLING e MUNDY, 1990: 325.

²²⁰ MCCULLY, In: COWLING e MUNDY, 1990: 327.

MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 72. O Classicismo Mediterrâneo na Catalunha floresceu a partir do resgate da herança cultural do Modernismo no final do século XIX.

²²¹ MCCULLY, In: COWLING e MUNDY, 1990: 327. De acordo com a autora, em 1906 Moréas, Eugeni d'Ors e outros artistas catalães em Paris, incluindo Manolo, passaram algumas horas discutindo as idéias do Mediterrâneo, precisamente em um momento em que Eugeni d'Ors começava a formular as bases teóricas do movimento na Catalunha.

²²² MCCULLY, In: COWLING e MUNDY, 1990: 327.

²²³ MCCULLY, In: COWLING e MUNDY, 1990: 328.

²²⁴ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 78.

²²⁵ LEIGHTEN, 1989: 81.

Assim, Palau I Fabre identifica nas obras de Gósol duas principais tendências, o Classicismo Mediterrâneo e uma outra tendência forjada a partir da realidade que Picasso encontra na região. As duas versões da obra *Toalete*, uma pertencente ao MASP e outra pertencente à Albright-Knox Art Gallery são observadas pelo autor dentro da primeira tendência, considerando a herança da Catalunha ligada Mediterrâneo. Já a obra *Mulher com Pães*, responde à visualidade do local, tendo em vista que Gósol localiza-se na região montanhosa dos Pirineus espanhóis e não na costa do Mediterrâneo.²²⁶

As duas versões da obra *Toalete* trazem uma proximidade com a obra de Puvis de Chavannes.²²⁷ Pool observa que as obras de 1905 e do início de 1906 de Picasso aproximam-se das obras de Puvis de Chavannes nos gestos tranqüilos das figuras, na utilização de cores frias na composição, na expressividade do desenho simples e na estruturação da obra através de uma organização geométrica e equilibrada. A idéia de uma vida pastoril simples, do idílico, da infância da civilização, uma idéia cara aos anarquistas²²⁸, que está presente em *Visão Antiga* de Puvis de Chavannes é aproximada pela autora da mesma visão dada por Picasso em *Cavalos no Banho*. De acordo com a autora, o interesse pela obra de Puvis de Chavannes está presente no meio com o qual Picasso convive em Barcelona e em Paris²²⁹ e ainda, em 1904, ano em que Picasso transfere-se definitivamente para Paris, no Salon d'Automne havia uma sala especial com 43 obras de Puvis de Chavannes que despertaram o interesse do artista.²³⁰ Sweeney também sugere que a aproximação de Picasso da obra de Puvis de Chavannes pode ser observada já nas obras de 1905, na elegância da linha e uso das tonalidades frias dos afrescos.²³¹

Na obra *Toalete* do MASP, percebemos a maneira clara e direta através da qual Picasso dispõe os motivos sobre a superfície da tela, remetendo-nos à importância do conhecimento da decoração antiga, na expressão de idéias subjetivas através das formas.

²²⁶ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 81.

²²⁷ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 81.

²²⁸ LEIGHTEN, 1989: 42-43. A autora observa que nas primeiras aproximações de Picasso da obra de Puvis de Chavannes, entre 1902 e 1903, o artista volta-se para as idéias dos anarquistas, aos temas da vida rural em camponeses idealizados vivendo em uma Arcádia, em um lugar idílico no início da história. Para os anarquistas no início da civilização, homens e mulheres viviam em completa harmonia com a natureza, em um período anterior à formação das estruturas de poder e de governos corruptos.

²²⁹ POOL, In: DEXEUS, 1981: 143. De acordo com a autora, os simbolistas de Barcelona com os quais Picasso convivia tinham admiração pela obra de Puvis de Chavannes. Outra aproximação de Picasso com o artista deu-se através do anarquista Mécislas Golberg, no meio modernista francês. Golberg admirava as manifestações contemporâneas do classicismo e a obra de Puvis de Chavannes e havia em 1901 publicado um livro sobre o artista.

²³⁰ RICHARDSON, 1991: 423.

²³¹ SWEENEY, 1941: 194-195.

Devemos portanto observar em que medida a obra de Puvis de Chavannes e a dedicação deste artista a uma técnica de decoração foi importante para a obra de Picasso.

Na obra *Três Jovens Próximas ao Mar*, de Puvis de Chavannes, vemos como os motivos, as três jovens, a colina, os ramos de flor, o mar e o céu são dispostos e tratados de uma maneira que evita as regras da perspectiva na ênfase do espaço tridimensional e os fortes contrastes de luz e sombra na descrição dos volumes dos corpos. Puvis de Chavannes concentra-se nos ritmos ondulantes do desenho, da forma dos corpos e na distribuição desses ritmos sobre a tela para compor o espaço, enquanto trata a forma plástica dos corpos e da colina através de delicados contrastes de tons da mesma cor, através de uma paleta mais neutra e fria. Assim, é a forma sinuosa do corpo da figura da esquerda em tons suaves de amarelo, marrom e azul que nos indica um espaço a frente da colina. É também esse plano ondulante da colina em tons ocres de verde, rosa que nos leva à figura da mulher deitada em diagonal, onde o vermelho acobreado do cabelo é, juntamente com o vermelho do horizonte o tom mais quente da obra. A figura deitada à direita estabelece através do tom de vermelho uma relação com o fundo, onde temos o céu e o mar, indicando-nos também o espaço da terceira jovem em pé de frente ao mar. Assim, a harmonia e a unidade da obra de Puvis de Chavannes é dada pelos corpos lineares e ondulantes em cores suaves, capazes de evocar uma atmosfera tranqüila e melancólica.

A terceira figura é ainda um elemento que garante harmonia à composição. Através de sua verticalidade, esta é uma figura que se contrapõe aos planos horizontais do céu e do mar, garantindo o equilíbrio da obra e evitando fortes tensões entre os planos horizontais e as diagonais dos outros dois corpos perpendiculares e da colina.

Três Jovens Próximas ao Mar permite-nos considerar em que medida a técnica desenvolvida por Puvis de Chavannes a partir do estudo da pintura mural, visando os mestres do *Trecento* italiano, foi importante para a transformação da pintura de cavalete e uma nova abordagem do decorativo na arte²³². Profundamente interessado por projetos decorativos em grandes dimensões apropriados à ambientação arquitetônica, Puvis de Chavannes desenvolve uma pesquisa em torno de um estilo que, ao contrário de enfatizar o espaço tridimensional e a descrição do volume, deveria corresponder ao espaço plano da parede. Da mesma maneira, sua

²³² LUCIE-SMITH, 1995: 81-89; MATHIEU, 1990: 40-44 ; CORTENOVA, 1990: 11-19.

paleta em tons suaves e neutros indica-nos essa procura pela uniformidade entre o decorativo e o espaço a ser decorado. Apesar de utilizar principalmente a técnica da pintura a óleo, sua pesquisa da técnica da pintura decorativa de murais conduziu-o aos afrescos, e os tons suaves de sua pintura deixam esse interesse bem evidente.

Aproximando a obra *Toaleta de Três Jovens Próximas ao Mar*, percebemos como Picasso esteve atento à obra de Puvis de Chavannes, no equilíbrio da composição e no desenho simples, sem excessos, e na contraposição dos planos horizontais e das figuras verticais.

Não somente o motivo da jovem em pé e caminhando mexendo em seus cabelos, mas principalmente a maneira como o movimento da serva com o espelho é perpendicular ao movimento do nu remete-nos à figura vertical perpendicular às outras duas figuras deitadas que ocupam planos horizontais na obra de Puvis de Chavannes e o equilíbrio alcançado com essa estruturação da composição. Ambos os artistas concentram-se em composições harmoniosas e equilibradas nos planos horizontais, contrapostos às figuras verticais e no equilíbrio dos movimentos das figuras. Percebemos também outras afinidades nas formas simples, sem excessos de detalhes, na paleta reduzida a poucas cores e tonalidades, na sutileza dos volumes que nos fazem perceber a presença do espaço, tudo isso sem a necessidade de escavar a profundidade e a tridimensionalidade ilusória que rompe com a evidência do suporte plano, sugerindo-nos um baixo relevo.

Entre a *Toaleta* do MASP e a *Toaleta* da Albright-Knox Art Gallery observamos como Picasso evita, mais uma vez, os fortes contrastes de cor recordando-nos Puvis de Chavannes. De uma obra a outra há a eliminação do plano marrom muito escuro contra o corpo em ocre bem mais claros que, contrapostos à figura da serva, encontram novamente o equilíbrio. Já as cores mais suaves e frias do fundo na obra da Albright-Knox Art Gallery, contrapostas ao tom de rosa do nu, transmitem-nos a sensação de um movimento também mais suave, impulsionado pelo plano do chão em cor mais quente, e através da linha, do desenho, temos a expressão do volume dos corpos.

A aproximação entre as duas obras *Toaleta* e a obra de Puvis de Chavannes mostra-nos em que medida Picasso estava próximo ao interesse dos meios vanguardistas catalão e francês pelo senso de ordem e equilíbrio, pela serenidade da cena e pela maneira como através da

pintura Picasso nos transmite a sensação do baixo-relevo antigo. Vemos como através dessa organização e da presença da arte ibérica na figura da serva Picasso aproxima-se das idéias do movimento do Classicismo Mediterrâneo e do interesse em recuperar a herança mediterrânea catalã²³³. Contudo, Leighten observa que, o interesse de Picasso não está voltado para uma busca de formas belas da arte antiga.²³⁴

Cortenova relaciona a obra *Dois Jovens Nus* e *Os Adolescentes* à obra *Toalete* do MASP. Segundo o autor, as três obras formam uma espécie de trilogia greco-catalã, relacionando uma realidade terrosa e pirenaica e uma qualidade helênica. Nessas obras, Cortenova reconhece um retorno em direção a um mundo primitivo, os Pirineus espanhóis, como forma de anular a cultura simbolista que havia invadido os quadros do período azul e fixar a Arcádia melancólica do período rosa através de uma realidade remota feita de argila e rocha. Nessas obras está presente uma reunião entre classicismo e cotidiano que, segundo o autor, mina o próprio classicismo. É nesse sentido que Cortenova percebe que Picasso se serve de uma tipologia antiga para uma imagem cotidiana de uma catalã naturalmente grega.²³⁵

A relação estabelecida por Cortenova entre classicismo e cotidiano na obra *Toalete* e o argumento de Leighten de que Picasso, desde 1905, utilizou formas clássicas a serviço dos temas pastoris, não estando interessado somente na devoção à beleza reclamada por Eugeni d'Ors, leva-nos ao estudo de Palau I Fabre.²³⁶ De acordo com o autor, nas obras de Gósol encontramos, por um lado, o desejo de louvar a beleza que aproxima Picasso de seus amigos catalães e, por outro lado, a expressão de sua visão da realidade; uma realidade distante da paisagem árcaica.²³⁷ Essa dualidade pode ser observada nas duas obras *Dois Jovens Nus* e *Os Adolescentes* que Cortenova relaciona à *Toalete* do MASP. Em *Os Adolescentes* e *Dois Jovens Nus* a técnica utilizada pelo artista é a mesma, óleo sobre tela, contudo na primeira os ocres são mais escuros em tons mais quentes enquanto na segunda as cores são mais claras, dando-nos a sensação do mármore, embora novamente aqui haja a predominância dos ocres. Porém, é no desenho, na linha uniforme que compõe os corpos, o espaço e os demais objetos da cena em *Dois Jovens Nus* que percebemos a aproximação de Picasso do Classicismo Mediterrâneo. Já em *Os*

²³³ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 81.

²³⁴ LEIGHTEN, 1989: 82.

²³⁵ CORTENOVA, 1990: 32.

²³⁶ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 75-88.

²³⁷ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 81.

Adolescentes, Picasso utiliza o desenho de maneira a criar a deformação, nos mostrando que na realidade a Catalunha não é um prolongamento da Grécia Clássica.²³⁸

Nesse sentido, Palau I Fabre percebe a complexidade da obra de Picasso em Gósol e a impossibilidade em analisa-la somente através da aproximação de Picasso e do movimento do Classicismo Mediterrâneo em Barcelona. Um aspecto proposto como elemento que relaciona as obras produzidas em Gósol é a utilização dos ocre.²³⁹

Palau I Fabre analisa as anotações de Picasso no período em que esteve em Gósol,²⁴⁰ observando que o artista estabelece uma relação entre o ocre e o dourado. Para o autor, na paisagem cinza do povoado destacam-se uma variedade de ocre e tonalidades terrosas das casas, do amarelo ao verde-musgo dos telhados que teriam chamado a atenção do artista. Além disso, costumes locais, como vemos em *Mulher com Pães*, em que as mulheres do povoado voltando da padaria carregam pães sobre a cabeça, podiam ser observados por Picasso da janela do quarto onde estava hospedado, de onde contemplava também a paisagem local. O autor sugere que os pães assim como as casas sob a luz do sol tenham sugerido o dourado a Picasso, um dourado que é representado através dos ocre como vemos em *Casas em Gosol*.²⁴¹ Nesse sentido, os ocre, tanto nas obras que se aproximam do movimento catalão do Classicismo Mediterrâneo, quanto aquelas que expressam uma visão mais direta da realidade encontrada em Gósol, são expressivos da realidade vivida e observada pelo artista na vila, uma realidade que é constante do povoado afastado da cidade moderna. No sentido analisado pelo autor, os ocre da obra *Toaleta* nos trazem a realidade observada pelo artista, o cotidiano de uma vila rústica, de uma região rural e de uma população campesina, onde temos novamente a identificação entre a infância da humanidade, o início da civilização e a vida de uma população rural.

Embora Palau I Fabre tenha detido-se no estudo das cores nos ocre de Gósol o autor chama atenção para a fase de transformação pela qual passava a obra de Picasso cuja base não é colorista ou temática, mas estrutural.²⁴²

²³⁸ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 82.

²³⁹ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 82.

²⁴⁰ In: OCANA e VON TAVEL, 1992: 82-83. O autor analisa as anotações de Picasso no Carnet Catalan, páginas 9 e 15.

²⁴¹ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 83.

²⁴² PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 84.

Dessa forma, o autor propõe a abordagem de *O Harém*, onde identifica um esforço do artista em eliminar a terceira dimensão. Observando a obra, percebemos que a linha vertical que indica o encontro das duas paredes está apenas traçada e na parte de cima essa linha não tem continuidade, onde nem mesmo através da cor existe algum esforço do artista de provocar a sensação de aprofundamento ou de diferenciação das duas paredes. Na representação das duas figuras encostadas na parede, a figura masculina sentada e a figura feminina tomando um sorvete, Picasso transgride as leis da perspectiva. Através do desenho dos corpos vemos como Picasso tende a posicioná-las de frente para o observador, embora o fato delas estarem encostadas na parede lateral nos indique a distorção dessas poses. De acordo com Palau I Fabre, Picasso ainda enfatiza a superfície ao somente desenhar a ânfora, evitando, seja através da pincelada ou das cores distingui-la do plano de fundo. Dessa maneira a ânfora é mais um elemento que contribui para a ênfase no espaço plano.²⁴³

Para a realização da obra *O Harém* foi importante a retrospectiva de Ingres no Salon d'Automne em 1905, onde a obra *O Banho Turco* foi mostrada pela primeira vez. Contudo, a exibição da obra de Ingres foi também importante para a maneira como o tema da toailete alcança grande força na obra de Picasso entre os anos de 1905 e 1906.²⁴⁴

A obra *O Banho Turco* despertou o interesse de Picasso para a maneira como Ingres elimina o uso da perspectiva e da luz e sombra, compondo através dos ritmos visuais do desenho dos corpos nus e de cores puras.²⁴⁵ Como observa Rosenblum, em *O Harém*, Picasso recria não somente o tema e as posturas das figuras de *O Banho Turco*, mas também a construção de um espaço fechado, em desafio as regras da perspectiva, a partir de três planos perpendiculares, e ainda, diminui a importância da junção entre as paredes de maneira a criar uma continuidade entre as duas paredes e o chão.²⁴⁶ Nesse sentido, o plano do chão é levado a uma inclinação que sugere sua continuidade com os demais planos em direção à superfície da tela.²⁴⁷

²⁴³PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 84.

²⁴⁴OCAÑA, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 24.

²⁴⁵DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 41.

²⁴⁶ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 263.

²⁴⁷ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 263.

De acordo com Daix, ao se interessar pela obra *O Banho Turco*, Picasso esteve também no Louvre estudando o trabalho de Ingres.²⁴⁸ Em *O Harém* vemos quatro nus femininos em variações de poses das figuras de Ingres. Contudo, Picasso ainda acrescenta uma figura masculina na mesma pose que a figura feminina de Ingres e uma imagem da Celestina, ou da alcoviteira espanhola, várias vezes representada durante o período azul, que podemos ver em um desenho de 1903, *Velha e Dois Nus*.²⁴⁹

A maneira como Picasso utiliza a forma e a pose de uma figura feminina de Ingres invertendo sua sexualidade não é um aspecto novo em sua obra.²⁵⁰ Schapiro observa que em *Mulher com Leque* de 1905 a pose e o gesto da figura aproxima-se da figura de Augusto em *Tu Marcellus eris*.²⁵¹ Contudo, em *O Harém*, Picasso utiliza o tema, a forma e a pose da figura de Ingres para falar de si mesmo, referindo-se a um harém espanhol, com a presença de Celestina e de uma figura masculina que traz nas mãos um *porrón*.²⁵² Rosenblum sugere que a figura masculina em *O Harém* é uma projeção do próprio artista,²⁵³ e que *O Banho Turco* de Ingres tem nessa época um importante papel em "(...) desencadear as fantasias eróticas íntimas que Picasso cria em Gósol, onde passa o verão de 1906 com Fernande Olivier, sua nova namorada."²⁵⁴

Uma posição diferente a respeito da obra *O Harém* é sugerida por Frascina.²⁵⁵ O autor percebe que a comunidade junto a qual o artista se formou tinha raízes no legado boêmio de esquerda do século XIX, interessando-se por temas da vida moderna e preocupando-se com o marginalizado e sua atividade. Nesse sentido, na obra *O Harém* o autor compreende a

²⁴⁸ DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 41.

²⁴⁹ ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 264.

KAPLAN, 1992: 89 e RICHARDSON; 1991: 288- 291 tratam o tema da Celestina na obra de Picasso. A personagem de Celestina nasce na Idade Média na obra de Fernando de Roja publicada pela primeira vez em 1499, *Tragicomédia de Calisto e Melibea*. Sua história envolvendo o romance entre Calisto e Melibea intermediado por Celestina em troca de dinheiro acaba em tragédia com a morte de Calisto e a desonra e o suicídio de Melibea. De acordo com Kaplan, essa obra era bem conhecida por Picasso que desde a adolescência colecionava suas edições e Celestina era uma personagem muito popular na Espanha representando alcoviteiras e comumente figurava no teatro de fantoches em Barcelona na época que Picasso frequentou o café Els Quatre Gats. A imagem de Celestina está normalmente relacionada à imagem de uma mulher ameaçadora e até mesmo à morte, a uma figura que age sobre a sexualidade alheia e é responsável por abortos e formas de controle de natalidade. Na Espanha do século XIX Celestina poderia ser a alcoviteira, como é o caso de Carlota Valdivia que Picasso tomou como modelo para sua obra *Celestina*, uma mulher que intermediava nas ruas de Barcelona o serviço das prostitutas e alugava quartos no lugar em que morava.

²⁵⁰ ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 264.

²⁵¹ SCHAPIRO, 1976, In: SCHAPIRO, 1996: 167-179.

²⁵² ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 264-265. De acordo com o autor o *porrón* é um jarro para bebidas muito comum na Catalunha.

²⁵³ ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 266.

²⁵⁴ ROSENBLUM, In: Réunion des musées nationaux, 2001: 96.

²⁵⁵ FRASCINA, In: HARRISON, 1998: 106.

aproximação com as obras de seus primeiros anos. Nesta, Picasso utiliza a forma acadêmica de representação de ninfas clássicas e do harém idealizado, um legado da obra de Ingres, *O Banho Turco*. A ânfora é mais uma referência ao mundo clássico, um símbolo do útero com conotações de sexualidade. Contudo, o artista evoca uma situação contemporânea, uma preocupação de seu meio cultural com o tema da prostituição e dos bordéis. A imagem da Celestina, do *porrón* e mesmo a ânfora que era utilizada na região de Gósol permitem percebermos a preocupação do artista com o contemporâneo.²⁵⁶

Na época em que Picasso pintou *O Harém* interessava-se pela noção de desenho clássico de Ingres.²⁵⁷ É significativo que nesse momento em que o artista está próximo do clima cultural do Classicismo Mediterrâneo tenha esse interesse, dada a invenção formal dos quadros de Ingres,²⁵⁸ pelo desafio às regras da perspectiva e pela possibilidade de um novo tratamento do espaço.²⁵⁹ Em *O Harém*, o interesse pela inventividade formal, a presença de referências na obra a Gósol rural, a presença da Celestina, uma imagem ligada a seu passado em Barcelona remetendo-nos ao tema da prostituição e a atenção do artista à degradação moral e física das mulheres na sociedade industrial contemporânea e a referência ao tema do bordel nos levam novamente ao argumento de Leighton para quem o uso de formas clássicas por Picasso não está relacionado a uma simples devoção à beleza.²⁶⁰ Em *O Harém*, Picasso une a realidade contemporânea à solidez e permanência do clássico.

É ainda importante observar a presença do interesse pela obra de Ingres na obra de Picasso entre os anos de 1905 e 1906, para a qual Schapiro chama a atenção a partir da obra *Mulher com Leque*,²⁶¹ levando-nos a perceber que nesse interesse pode ser identificado um momento de transformação na obra de Picasso.

O autor observa que do estudo em tinta e caneta para a obra final *Mulher com Leque*, Picasso modificou a pose relaxada da figura, conferindo-a uma postura e um gesto mais tenso. Dessa forma a figura assumiu um ar de autoridade, com um gesto imperioso, perdendo a pose

²⁵⁶ FRASCINA, In: HARRISON, 1998: 106.

²⁵⁷ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 171.

²⁵⁸ RICHARDSON, 1991: 421.

²⁵⁹ ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 263.

²⁶⁰ LEIGHTEN, 1989: 82.

²⁶¹ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 167-179.

recolhida que vemos no estudo e que é característico das obras do período azul. De uma obra a outra a figura da mulher assume uma energia, uma postura de ação,

“(...) como principal participante de um ritual solene; ela é uma sacerdotisa que conduz gravemente, que dirige com a forte mão direita aberta e aponta com o instrumento cerimonial na esquerda.”²⁶²

Entre a obra final e o estudo para *Mulher com Leque* observamos como a figura assume uma nova personalidade, ganha confiança. Como observa o autor, no estudo, o desenho da mulher em traços curtos e hesitantes nos transmite seu distanciamento do mundo, as pressões sofridas pela figura do espaço ao redor e sua imobilidade diante dessas pressões.²⁶³ Já na obra final o desenho expande a figura no espaço, seus braços estendem-se pelos dois cantos esquerdos da tela, o corpo posiciona-se de maneira reta e firme e ao contrário de sofrer as pressões do espaço, a figura comanda o espaço.²⁶⁴

Schapiro aproxima a versão final de *Mulher com Leque* e a obra *Tu Marcellus Eris*, sugerindo que a obra de Picasso traz na postura da figura, até mesmo mais do que na firmeza da linha, a lembrança da obra de Ingres. Na obra de Picasso e na figura de Augusto na obra de Ingres, observamos a representação de uma personalidade que se dirige a um observador externo que somos levados a imaginar e que não está representado na obra. É importante notar que *Mulher com Leque* conserva a paleta do período azul, um certo escurecimento em torno dos olhos que provoca o olhar pesado das figuras dos anos anteriores e mesmo sua pose em perfil não é nova. Contudo, sua postura como se estivesse comunicando ativamente com alguém fora da obra é uma inovação na produção do artista.²⁶⁵ Schapiro, portanto, observa entre o estudo para *Mulher com Leque* e a pintura a óleo final, a transformação na obra de Picasso em que os tipos ensimesmados e absortos dão lugar a figuras de encanto corpóreo que dominam o espaço, entre os períodos azul e rosa.²⁶⁶

Entretanto, *Mulher com Leque* traz ainda uma postura tensa. Seus braços, embora estendidos, são tão rígidos quanto a sua pose, sugerindo-nos sua imobilidade. Richardson

²⁶² SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 167.

²⁶³ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 170.

²⁶⁴ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 170.

²⁶⁵ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 171.

²⁶⁶ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 172.

também percebe nessa imobilidade e serenidade da figura de *Mulher com Leque* a importância da obra de Ingres para Picasso em 1905. De acordo com o autor, em *Mulher com Leque*, Picasso conserva a concepção escultórica das figuras de Ingres e o gesto autoritário da figura de Augusto, dando a sua figura um ar hierático.²⁶⁷

Nosso interesse pela obra *Mulher com Leque* está ainda relacionado à aproximação dessa obra e da obra *Toalete* da Albright-Knox Art Gallery. Schapiro observa que outra versão da figura de *Mulher com Leque* está presente na obra *Toalete*, na figura da mulher vestida que traz o espelho, na porção superior do corpo e na concepção da mão esquerda e do perfil rígido da cabeça, assim como nas roupas.²⁶⁸ Esta, comparada à leveza do nu, é uma figura mais rígida e solene.

Schapiro compara as duas figuras na obra *Toalete* da Albright-Knox Art Gallery de uma maneira que pode ser também observada na *Toalete* pertencente ao MASP. Nesta última vemos a proximidade entre a figura vestida e a figura de *Mulher com Leque*, na concepção da mão esquerda, na pose mais rígida, solene e na posição de perfil. Essa figura contempla a jovem nua que caminha levemente com as mãos acima da cabeça em um gesto mais solto, penteando o cabelo. Schapiro questiona-se a respeito do contraste entre as duas figuras, a “(...) dupla ama e criada, em que a última mantém um ar ritual de dignidade e força (...)”²⁶⁹ compreendendo na imagem da serva a imagem do próprio artista solenemente comprometido diante da bela natureza e o espelho que a figura traz nas mãos como sua paleta.²⁷⁰ Vendo a serva como uma projeção do próprio artista, Schapiro volta à transformação da obra *Mulher com Leque*, ao ano de 1905, sugerindo a maneira como do período azul, ao rosa, à obra *Toalete*, Picasso tornava-se “(...) o inovador de longo alcance, o revolucionador da arte moderna (...)”²⁷¹ É nesse sentido de inovação e transformação que compreendemos a aproximação de Picasso da obra de Ingres.

Em 1905 as opiniões sobre a obra de Ingres eram divergentes entre os artistas modernos. Enquanto uns consideravam-no um artista conservador e acadêmico, outros

²⁶⁷ RICHARDSON, 1991: 422.

²⁶⁸ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 175.

²⁶⁹ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 175.

²⁷⁰ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 175.

²⁷¹ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 177. O autor cita a obra *Les Demoiselles d'Avignon* nessa trajetória revolucionária do artista, “(...) em que reconhecemos posturas e outros elementos da fase rosa, mas numa versão radical do cânone clássico do corpo estatuário, (...)”.

admiravam e interessavam-se pelo seu trabalho.²⁷² Picasso interessou-se pelo trabalho com a linha e pela liberdade de invenção formal, pela “(...) serenidade glacial de Ingres, seu lânguido erotismo e o modo arbitrário através do qual representava a anatomia”,²⁷³ em um momento em que os artistas em Paris e na Catalunha discutiam a importância do retorno à sua herança mediterrânea. Portanto, essa volta a uma herança artística do passado é relacionada por Picasso a um caráter de transformação, inovação e liberdade formal encontrada na obra de Ingres.

Rosenblum observa a proximidade dos nus femininos da obra de Picasso realizada em Gósol e dos nus idealizados de Ingres. A respeito dos quatro nus femininos da obra *O Harém*, o autor sugere que Picasso baseia-se nos protótipos clássicos recriados por Ingres a partir de sessões de pose de Fernande Olivier, cujas características podem ser reconhecidas em vários nus femininos de Gósol.²⁷⁴

Aproximando as obras *O Harém* e *Toaleta*, percebemos que o gesto do nu, com os braços levantados penteando o cabelo, que vemos na obra do MASP, está presente na figura do lado esquerdo da obra *O Harém*. Outra obra de Gósol que traz a mesma pose e gesto é *Jovem com Cabra e Menino*. Rosenblum sugere uma aproximação entre o nu feminino de *Jovem com Cabra e Menino* e *Vênus Anadyomène* de Ingres.²⁷⁵ Richardson também aproxima esse nu feminino e o nu de *Toaleta* de *Vênus Anadyomène*²⁷⁶, apesar de não concordar com Rosenblum, para quem Fernande Olivier está representada na figura do nu e de discordar de Schapiro para quem a serva da obra *Toaleta* representa o próprio artista.²⁷⁷

Analisando a obra *Vênus Anadyomène*, Rosenblum observa a sinuosa frontalidade da figura sugerindo o interesse de Ingres pela linearidade dos vasos e relevos gregos. *Vênus Anadyomène* relaciona-se também a obra de Botticelli²⁷⁸ na reinterpretação da beleza clássica grega através da graciosidade da linha. Na obra de Ingres, vemos o nascimento da Vênus emergindo do mar em um momento em que ainda não havia olhado-se ao espelho, que é trazido

²⁷² RICHARDSON, 1991: 421. O autor cita o interesse de Degas, Gauguin e Maurice Denis pela obra de Ingres.

²⁷³ RICHARDSON, 1991: 422.

²⁷⁴ ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 266.

²⁷⁵ ROSENBLUM, In: Réunion des musées nationaux, 2001: 96.

²⁷⁶ RICHARDSON, 1991: 447. O autor acredita que Picasso tenha tido como fonte para *Jovem com Cabra e Menino* as obras *Vênus Anadyomène* (1858) e *A Fonte* (1856) pertencentes ao Museu do Louvre.

²⁷⁷ RICHARDSON, 1991: 447.

²⁷⁸ ROSENBLUM, 1990: 112. O autor refere-se à obra de Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus* (1485).

à esquerda por um dos quatro *putti* que a rodeiam. De acordo com o autor, esse é um momento de inocência em que a Vênus desconhece sua própria nudez.²⁷⁹ Rosenblum ainda observa o tratamento escultural da forma em *Vênus Anadyomène* e na obra *A Fonte*, o que contrasta com obras anteriores mais planas, sugerindo que essa seja uma “transformation to a new, more corporeal ideal of classical nudity (...)”²⁸⁰ E ainda, de acordo com Frascina, em *Vênus Anadyomène* temos o corpo feminino enquanto signo da beleza ideal e do amor sensual, representando a deusa greco-romana do amor e da fertilidade conforme seu nascimento mitológico.²⁸¹

Aproximando a *Toailete* do MASP e *Vênus Anadyomène* percebemos a atenção de Picasso ao tratamento clássico, linear de Ingres e aos volumes do corpo na figura do nu, uma preocupação com o tratamento escultural da forma. Esse tratamento nos sugere a expansão da figura, através do desenho, do fundo marrom à frente e na verticalidade do suporte através da pose penteando o cabelo, com os braços levantados acima da cabeça. Através desse tratamento da forma no plano bidimensional, percebemos como Picasso alcança o efeito do baixo-relevo antigo, como um baixo relevo ibérico. Nesse sentido, é interessante observar como a sinuosidade da linha de Ingres foi importante para a transformação da arte de Picasso em um momento em que na França e na Catalunha há um clima cultural propondo uma volta ao passado arcaico e clássico. Na obra *Toailete*, percebemos como Picasso aproxima-se de uma herança cultural que ao trazer solidez e a expressão do permanente para sua arte, seria capaz de expressar sua experiência no mundo moderno.

Salon d’Automne de 1905: a aproximação com os escultores e o impacto do Fauvismo

A atenção ao desenho, à inventividade formal e a um aspecto escultural que Picasso percebe na obra de Ingres²⁸² nos remete novamente a investigação dos interesses do artista entre os anos de 1905 e 1906. Nesses anos, como sugere McCully, Picasso dedica-se à pesquisa dos meios fundamentais da criação artística, chegando a pinturas com uma qualidade escultórica no verão de 1906, como vimos em *Toailete*, que fornecem uma resposta do artista à transformação

²⁷⁹ ROSENBLUM, 1990: 112.

²⁸⁰ ROSENBLUM, 1990: 112. “transformação a um ideal novo, mais corpóreo, de nudez clássica (...)”

²⁸¹ FRASCINA In: HARRISON, 1998: 113-117.

²⁸² RICHARDSON, 1991: 421-422.

do meio cultural nos primeiros anos de século XX com o qual ele estava em contato.²⁸³ O Classicismo Mediterrâneo opunha-se às impressões fugazes e ao decadentismo e obscurantismo do final do século XIX, através de imagens atemporais e da construção harmoniosa e equilibrada das obras. Outro aspecto do movimento é a busca pela solidez da forma em oposição ao decorativismo de superfície. Nesse sentido, segundo McCully, Picasso se voltou para a arte grega, ibérica e a escultura românica catalã, assim como para as idéias sobre o classicismo de seus contemporâneos. Estes percebiam nos modelos antigos a capacidade de encarnar a solidez da experiência.²⁸⁴

Entre 1905 e 1906 Picasso conviveu com artistas catalães em Paris e nesse convívio teve contato com o Classicismo Mediterrâneo catalão. Dois desses artistas, os escultores Manolo e Enric Casanovas, estavam próximos das idéias da *École Romane* de Moréas.²⁸⁵ Por outro lado, Picasso, Manolo e Eugeni d'Ors conheciam-se dos anos em que freqüentavam o Els Quatre Gats em Barcelona.²⁸⁶

McCully observa como o modernismo catalão assumiu através das idéias de Eugeni d'Ors e de sua aproximação da noção de supremacia da cultura mediterrânea de Moréas uma posição regionalista.²⁸⁷ Segundo a autora, artistas e escritores anarquistas que no final do século XIX participavam das atividades do Els Quatre Gats voltaram-se com entusiasmo para o regionalismo baseado no Mediterranism²⁸⁸ reclamado por d'Ors. Esse movimento era apoiado pela burguesia catalã, dado o seu interesse pelo fortalecimento do regionalismo insistindo na necessidade de um governo autônomo para a região.

Em princípio essa confluência de interesses entre os anarquistas e a burguesia catalã é contraditória. Contudo, Leighten sugere que estes tinham em comum a oposição ao governo de Madri e, nesse sentido, o resgate da cultura catalã e a diferenciação entre a Catalunha e a

²⁸³ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 69.

²⁸⁴ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 70.

²⁸⁵ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 72.

²⁸⁶ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 72.

²⁸⁷ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 73. De acordo com a autora, o regionalismo catalão, que já buscava reviver a língua catalã e através do modernismo impulsionar a arte local, ampliou seus objetivos alinhando-se ao movimento mediterrânico.

²⁸⁸ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 73-74. Dentre os artistas que se aliaram ao Mediterranism a autora cita, Nonell e Miquel Utrillo.

Espanha através da língua, da arte e dos costumes era de interesse tanto dos artistas e escritores anarquistas quanto da burguesia industrial desde o final do século XIX.²⁸⁹

Dentro do movimento do Classicismo Mediterrâneo, na França, a escultura assumiu um papel determinante²⁹⁰. No Salon d'Automne de 1905 a obra *A Mediterrânea*²⁹¹ de Aristide Maillol representou para vários artistas a direção estética do novo século, pautada por noções de equilíbrio, solidez e proporção. Nesse sentido, McCully observa o interesse do escultor pelo equilíbrio dos volumes corporais da figura em uma composição quadrangular.²⁹²

A autora sugere que a resposta de Picasso a esse clima cultural da época está presente na sua aproximação, em 1905, dos estímulos da arte antiga e de modelos escultóricos mediterrâneos.²⁹³ Em *Cavalos no Banho*, podemos observar o interesse por *kouros* gregos e pela escultura arcaica que Picasso havia estudado no Louvre. Outro aspecto que pode ser observado é a maneira como o artista estrutura a cena posicionando cada figura distinta de maneira clara sobre o suporte, na horizontal da tela. Em *Cavalos no Banho*, as tonalidades dos rosas e azuis pálidos recordam a qualidade da escultura, a frieza da pedra. Segundo McCully a eleição dessa paleta é significativa por tratar-se de cores que recordam a escultura. Também *Menino levando um Cavalo* traz esse interesse pela arte antiga na postura do menino que nos recorda um *kouros* antigo.²⁹⁴ Nesse sentido, podemos observar como o jovem, relacionado aos acrobatas dos anos anteriores, liberto de suas roupas características, nos remete a fontes da arte antiga também pela qualidade escultural, pela solidez da forma, dada pelo desenho e pelo trabalho com a tinta.

Além da obra de Maillol, deve-se considerar o contato de Picasso com as obras de Matisse e dos *fauves*, expostas no Salon d'Automne de 1905. De acordo com McCully a exposição dos *fauves* suscitou em Picasso "(...) um sentimento de urgência e competitividade na busca de uma nova direção para seu trabalho."²⁹⁵ Nesse momento, como vimos com a obra *A*

²⁸⁹ LEIGHTEN, 1989: 16.

²⁹⁰ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 74.

²⁹¹ COWLING e MUNDY, 1990: 150-151. No Salon d'Automne de 1905 a obra foi exposta com o título *Femme*. O título *A Mediterrânea* data de 1930, até então publicações sobre a obra denominaram-na *Pensée*, *Pensée Latine*, *Nu* e outros.

²⁹² MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 74.

²⁹³ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 77.

²⁹⁴ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 78.

²⁹⁵ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 78.

Bela Holandesa, o interesse de Picasso já havia aproximado-se de Gauguin buscando em formas primitivistas e escultóricas, afastar-se do simbolismo de conotações românticas.²⁹⁶

Daix concorda com McCully a respeito do impacto da exposição dos *fauves* sobre a obra de Picasso. O impacto produzido pelo Salon d'Automne de 1905 deve-se em grande parte ao fato de ter agrupado em uma das salas as telas de vívido colorido de Matisse, Derain e outros participantes do grupo.²⁹⁷ Para o autor, nessa época, a mudança de direção da técnica de Picasso deve-se as simplificações brutais observadas na obra dos *fauves*.²⁹⁸

As obras expostas no Salon d'Automne atraíram a atenção para formas de expressão que encorajavam o abandono da simples busca pelo virtuosismo e habilidade técnica na arte. Sweeney observa que essa era uma tendência presente na passagem do século, nas livres distorções rítmicas da arte de Gauguin e de Van Gogh. Contudo, os *fauves* não somente declaravam em suas obras a independência da arte da natureza, mas a independência da arte das formas convencionais de representação da natureza. Para isso os artistas voltavam-se para a arte primitiva e folclórica, assim como havia sido realizado por Gauguin no desenvolvimento de livres ritmos decorativos e expressivos.²⁹⁹

Nesse sentido, após o contato com o Salon d'Automne as publicações e as pesquisas³⁰⁰ a respeito da arte ibérica tiveram um grande apelo a Picasso. O idioma formal não ortodoxo da arte ibérica interessou a Picasso pelas suas características “bárbaras”, pelo afastamento do sentido tradicional de beleza na arte e pela desatenção a destreza manual e refinamento técnico.³⁰¹ Além disso, o fato das obras ibéricas fazerem parte da herança nacional de Picasso é um aspecto que deve ser considerado no momento em que o nacionalismo era discutido entre os artistas na França e na Catalunha, em um contexto de transformação da arte.

Leighen acredita que Picasso já estava em contato com a arte ibérica antes do período tratado por Sweeney. Para a autora, Picasso teve contato com publicações tratando da arte primitiva ibérica enquanto morou em Barcelona e esteve próximo do meio anarquista.

²⁹⁶ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 78.

²⁹⁷ DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 41.

²⁹⁸ DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 41.

²⁹⁹ SWEENEY, 1941: 193.

³⁰⁰ Para as publicações de 1903 e 1904 ver SWEENEY, 1941.

³⁰¹ SWEENEY, 1941: 193.

Contudo, a autora reconhece que Picasso, a partir de 1906, começou a utilizar a arte ibérica em novos caminhos para sua arte de maneira a se opor ao decadentismo da tradição acadêmica.³⁰² Enquanto oposição à arte acadêmica e no clima de transformação da arte no início do século XX, a volta de Picasso para a arte ibérica primitiva em 1906 nos leva a compreender o argumento de Sweeney para quem as obras fauvistas no Salon de 1905 fortaleceram em Picasso um interesse pelas distorções e formas expressivas da arte primitiva. Para o autor, através dos relevos expostos no Louvre, Picasso pode voltar-se contra a arte acadêmica, e nessa atitude ele aproxima-se dos *fauves*.³⁰³

Entretanto, é interessante observar o argumento de Sweeney para quem o anterior interesse de Picasso pela obra de Puvis de Chavannes e pelas esculturas clássicas do Louvre foi importante para uma transição para uma arte arcaica e mais primitiva dos baixos relevos ibéricos. Nesse sentido, principalmente as esculturas clássicas do Louvre estimularam o interesse do artista na ênfase da tridimensionalidade, que começa a aparecer em seus trabalhos do final de 1905 e ainda no interesse ao arcaico que nessa época recebe a atenção do meio artístico.³⁰⁴

A aproximação de Picasso da arte primitiva ibérica é avaliada pelos autores que tratam a respeito desse período tendo em vista um espírito de competição de Picasso com a obra de Matisse.³⁰⁵ Nesse sentido, acreditamos ser importante concentrarmo-nos em algumas linhas na obra de Matisse para que possamos melhor compreender quais são os interesses de Picasso em 1906.

Considerando a exposição de *Mulher com Chapéu* de Matisse, Richardson observa a beleza da obra no seu emprego instintivo da cor e na sua brilhante demonstração de pintura pura, da concentração do artista na pureza dos meios da pintura na criação da luz.³⁰⁶

Matisse esteve próximo dos neo-impressionistas, especialmente de Signac, e até 1904 havia assimilado suas teorias cromáticas, que no ano seguinte transformaria em um estilo “explosivamente colorista”.³⁰⁷

³⁰² LEIGHTEN, 1989: 80-81.

³⁰³ SWEENEY, 1941: 194.

³⁰⁴ SWEENEY, 1941: 195.

³⁰⁵ RICHARDSON, 1991: 411.

³⁰⁶ RICHARDSON, 1991: 411-412.

Em 1904, Matisse pinta *Luxe, Calme et Volupté*, que é exposta no Salon des Indépendants em 1905.³⁰⁸ Nessa obra, podemos observar como o artista utiliza as pinceladas de cor pura, ou pontos de cor que, colocados lado a lado, para criar o ritmo luminoso. Matisse aproxima-se da preocupação de Signac em gerar os ritmos e a vibração da cena na superfície pintada através dos pontos de cor e da observação dos contrastes entre tons e cores capazes de recriar nas telas a experiência da luz. Em *Luxe, Calme et Volupté* vemos como pontos de cor pura cobrem a superfície, e como Matisse interessa-se pela construção de uma imagem capaz de nos contrastes de cores puras recapturar a sensação de luminosidade impressionista.

O divisionismo de Signac compreendia a obra como um estímulo visual ao observador, cujo olho recriaria, através dos contrastes das cores e de tons da mesma cor, a sensação de luminosidade encontrada na natureza. Porém, além da recomposição ótica da unidade tonal, Signac pretendia gerar na superfície pintada vibrações dinâmicas. A obra compreendida como um estímulo visual ao observador foi importante para o Fauvismo e para sua compreensão da obra de arte como uma realidade viva.³⁰⁹

Ao se aproximar do divisionismo, Matisse trabalha com um estilo colorista capaz de recriar a sensação de luminosidade encontrada na natureza. Essa recriação da luz através da cor assimilada do neo-impressionismo é observada por Richardson nas obras fauvistas expostas no Salon d'Automne de 1905, sugerindo que nesse sentido o Fauvismo é "(...) a última manifestação da tradição impressionista."³¹⁰

Picasso e Matisse encontraram-se pessoalmente pela primeira vez em março de 1906, na celebração do Salon des Indépendants.³¹¹ Neste, a obra *A Alegria de Viver* estava sendo exposta e Picasso teve a oportunidade de estar em contato com ela. No dia anterior, na Galeria Druet, foi aberta uma grande exposição com trabalhos de Matisse incluindo pinturas, esculturas e gravuras onde, de acordo com Daix, pode-se observar seus revolucionários desenhos e

³⁰⁷ RICHARDSON, 1991: 411.

³⁰⁸ FLAM, 1988: 45.

³⁰⁹ ARGAN, 1998: 122-123.

³¹⁰ RICHARDSON, 1991: 411.

³¹¹ RICHARDSON, 1991: 413. DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 43. Ambos os autores sugerem que apesar desse primeiro encontro Matisse e Picasso já tinham conhecimento das respectivas obras.

simplificações.³¹² Esses dois eventos são relacionados pelo autor a um impacto e emergência de uma crise na arte de Picasso e ao momento seguinte em que ele abandona o *Retrato de Gertrude Stein*³¹³ que havia começado a pintar no inverno de 1905 e que tornara-se uma de suas grandes preocupações na época³¹⁴.

Podemos relacionar *A Alegria de Viver* à obra *O Banho Turco* de Ingres,³¹⁵ o que pode ser observado nas poses de suas figuras centrais, e também à decoração classicista de Puvis de Chavannes³¹⁶. Considera-se também que em *A Alegria de Viver* Matisse retoma o tema mediterrânico de *As Grandes Banhistas* de Cézanne, juntamente com o mitologismo primitivo e oceânico de Gauguin.³¹⁷ Contudo, Rosenblum chama nossa atenção para a importância de *A Idade de Ouro* de Ingres para a obra *Alegria de Viver* de Matisse.³¹⁸

A observação da obra nos leva a perceber que depois de seu contato com Signac em 1904, a busca de Matisse pela expressão passa por uma transformação. O risco do divisionismo estava na utilização de regras, de teorias relacionadas aos contrastes das cores tendendo a inibir as cores dominantes e instintivas que serviam à expressão do artista³¹⁹, à realidade duradoura e essencial³²⁰. Em 1908, Matisse aborda essa questão:

“(...) um artista como Signac preocupava-se com as cores complementares, e o seu conhecimento teórico leva-lo-ia a utilizar, aqui e ali, determinado tom. Quanto a mim, procuro apenas utilizar cores que exprimam a minha sensação.”³²¹

Nesse sentido, em um primeiro olhar, observamos como a técnica divisionista dá lugar a grandes áreas de cor pura e dominante em *A Alegria de Viver*.

³¹² DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 43.

³¹³ DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 43.

³¹⁴ RICHARDSON, 1991: 403. De acordo com o autor Gertrude Stein posou em pelo menos noventa sessões para o artista.

³¹⁵ DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 43.

³¹⁶ ARGAN, 1998: 234.

³¹⁷ ARGAN, 1998: 234.

³¹⁸ ROSENBLUM, 1990: 45.

³¹⁹ FLAM, 1988: 46.

³²⁰ MATISSE, 1908. In: 1972: 39

³²¹ MATISSE, 1908. In: 1972: 40.

Em *A Alegria de Viver* vemos os motivos dispostos sobre a superfície da tela de uma maneira clara, que nos remete ao decorativo de Puvis de Chavannes, acompanhando o formato retangular horizontal do suporte. Argan sugere que Matisse recupera a decoração classicista de Puvis de Chavannes, expandindo-a numa classicidade universal.³²² O próprio Matisse, ao falar a respeito de composição sugere que esta é “(...) a arte de dispor de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir os seus sentimentos.”³²³ Para o artista, em uma obra, todas as partes devem ser visíveis e deve-se concentrar no essencial evitando todo o pormenor supérfluo que possa ocupar no espírito do observador o lugar daquilo que é essencial.³²⁴ Essa preocupação do artista com o essencial, com a eliminação de pormenores excessivos, com a visibilidade de todas as partes e elementos dispostos sobre a superfície da tela visando uma harmonia de conjunto³²⁵, nos recorda Puvis de Chavannes³²⁶.

Aproximada de *As Grandes Banhistas* de Cézanne vemos em *A Alegria de Viver* as figuras em planos horizontais e a vegetação em forma de um arco nos indicando o espaço das figuras; mesmo assim, percebemos que Matisse não trabalha com a pincelada facetada de Cézanne, embora module a cor contrapondo cores frias e quentes, cobrindo superfícies coloridas de diferentes tamanhos na construção da imagem, estando presente a idéia da cor construtiva e portadora de sentimentos. Entretanto, segundo Argan, Matisse “elimina da visão cézanniana tudo o que ainda era profundidade espacial, solidez plástica dos corpos; chega a evitar a continuidade da superfície, pois o plano é agora uma delimitação do espaço”.³²⁷

Bois observa que antes de pintar *A Alegria de Viver*, Matisse criou um sistema de pintura que o permitiu transmitir o “(...) dilúvio sensorial (...)”³²⁸ que pretendia. Esse sistema está presente em *A Alegria de Viver* e desperta a atenção de Picasso.³²⁹ Esclarecendo o sistema de Matisse, Bois sugere que para o artista as relações entre as cores dependem das relações entre tamanhos das superfícies coloridas, ou seja, as cores mudam de acordo com o tamanho do espaço que cobrem. Isso resultou na eliminação da oposição entre cor e desenho, tendo em vista que “é

³²² ARGAN, 1998: 234.

³²³ MATISSE, 1908. In: 1972: 34.

³²⁴ MATISSE, 1908. In: 1972: 34.

³²⁵ MATISSE, 1908. In: 1972: 34.

³²⁶ POOL, 1965 In: DEXEUS, 1981: 143.

³²⁷ ARGAN, 1998: 234.

³²⁸ BOIS, 1999: 28.

³²⁹ BOIS, 1999: 29.

possível modular qualquer cor uniforme com uma simples mudança da proporção, qualquer divisão de uma superfície uniforme constitui (...) uma intervenção colorida.”³³⁰ Bois ainda observa que como a modulação da cor passou a ser função da proporção das superfícies, eliminou-se o modelado tradicional.³³¹

Outro aspecto considerado pelo autor é a natureza expansiva e dispersiva que o sistema de Matisse proporcionou às suas obras. Nesse sentido, uma harmonia particular de cor em uma obra, o que corresponde a um “estado de espírito”, resulta da diferença quantitativa entre os diversos planos coloridos. Isso faz com que no princípio da criação artística deva se considerar a superfície a ser coberta.³³² Daí, temos a ênfase no papel essencial da escala no trabalho de Matisse. De acordo com o artista,

“A composição que deve visar a expressão modifica-se com a superfície a cobrir. (...) O artista que quer transpor uma composição de uma tela para outra tela maior, deve para que ela conserve a expressão, concebê-la de novo, modificá-la nas aparências, e não simplesmente reproduzi-la.”³³³

Nesse sentido, uma obra deve ser concebida e trabalhada no formato definitivo, de maneira a transcender o tamanho pela escala. Matisse almeja uma “força de expansão”³³⁴ na obra. Como esclarece Bois,

“Ao querer *transcender o tamanho pela escala*, Matisse aspirava a uma arte que se dilatasse, que se avolumasse. (...) A escala matisseana, gerada pela redução do número de planos coloridos, é sempre ampla, qualquer que seja o tamanho real do quadro. As melhores telas de Matisse são sempre distendidas ao máximo, (...). Essa tendência geral para a expansão é reforçada pela economia da arte de Matisse, (...). Ela é o produto de uma democratização total dos elementos do quadro, de uma dispersão generalizada de forças: o olhar não se concentra em nenhum ponto especial.”³³⁵

³³⁰ BOIS, 1999: 28.

³³¹ BOIS, 1999: 29.

³³² BOIS, 1999: 28.

³³³ MATISSE, 1908. In: 1972: 34.

³³⁴ MATISSE, 1908. In: 1972: 34.

³³⁵ BOIS, 1999: 29.

Essa concepção expansiva e dispersiva da tela que decorre da noção matisseana de expressão³³⁶ é observada também por Apollinaire,

“Henri Matisse constrói as suas concepções, cria os seus quadros por meio de cores e de linhas até dar vida às suas combinações, até que sejam lógicas e formem uma composição fechada à qual não se poderia tirar nem uma cor nem uma linha sem reduzir o conjunto ao encontro fortuito de algumas linhas e de algumas cores. Ordenar um caos, eis a criação. (...)”³³⁷

Nesse sentido, a obra é o todo, a periferia e o centro, impedindo nosso olhar de se fixar onde quer que seja.³³⁸

Ao observarmos novamente a obra *A Alegria de Viver*, percebemos a economia de meios de Matisse, em uma composição onde vemos cores puras em áreas de diferentes tamanhos; percebemos também como os arabescos, as linhas são da mesma maneira intervenções coloridas. Ao trabalhar com um reduzido número de cores e com cores em arabescos Matisse relaciona toda a obra, os ritmos da linha fluida das figuras e da natureza repetem-se e as relacionam. O artista ainda contrapõe áreas de cor provocando o efeito de distensão observado por Bois. Outro aspecto que pode ser observado está na luminosidade que invade a obra a partir do horizonte azul, mediterrâneo. Nessa obra, todos os elementos se comunicam, associam-se e as figuras leves compostas por linhas essenciais são banhadas pela luz e harmonizam-se com a natureza. Por outro lado, o olhar do observador também não se concentra em nenhum elemento específico, mas é estimulado pelo conjunto.

De acordo com Rosenblum, quando em 1905, nas pinturas fauvistas Matisse transformou seu vocabulário cromático, voltou-se aos sinuosos arabescos dos nus de Ingres visando desenvolver a pureza da linha.³³⁹ Nesse sentido, Rosenblum aproxima *A Idade do Ouro* de Ingres e *A Alegria de Viver* de Matisse sugerindo que a segunda traz a frescura linear, a ordem compositiva e o tema da primeira. De acordo com o autor, a obra de Ingres nos transporta a mítica idade de ouro, o mais arcaico dos períodos históricos. Nessa obra temos três grupos de figuras. À esquerda, uma população de nus encontra-se em torno de uma figura togada

³³⁶ BOIS, 1999: 29.

³³⁷ APOLLINAIRE, 1907. In: MATISSE, 1972: 44.

³³⁸ BOIS, 1999: 29.

³³⁹ ROSENBLUM, 1990: 45.

identificada por Rosenblum como a figura da Justiça. No centro, vemos uma cena de ritos primitivos atrás de um altar de pedra coberto com frutas e, em torno do altar, figuras femininas dançam formando um círculo. Os prazeres do mundo são representados por um grupo de figuras sentadas e reclinadas à direita e ao fundo a figura de Saturno guarda a felicidade da população em seus domínios.³⁴⁰

Nessa obra a crença de Ingres no ideal de harmonia e beleza clássicas está presente nos nus, nas anatomias ideais, que observamos em diferentes posturas e movimentos.³⁴¹ A paisagem apresenta três partes, a vegetação nas laterais e uma visão central de montanhas e do céu azul mediterrâneo, às quais cada um dos grupos de figuras está relacionado. E ainda, através dos ritmos dos corpos em suas poses e movimentos, da fluência rítmica dos grupos de figuras, Ingres relaciona-os, embora cada figura permaneça singularizada. Dessa maneira Ingres cria a imagem de um paraíso clássico.³⁴² Rosenblum ainda chama nossa atenção para a inventividade formal de Ingres na sinuosidade das figuras que compõe o círculo onde acontece a dança.³⁴³

Retomando a obra *A Alegria de Viver* percebemos como Matisse utilizou a leveza e fluidez da linha de Ingres³⁴⁴ na composição dos corpos e das poses das figuras, repetindo esses ritmos nas linhas da paisagem dos dois lados da tela, relacionando figuras e paisagem, seres humanos e natureza, fornecendo-nos a visão de uma vida harmoniosa, em um mundo alegre e prazeroso. As linhas e cores da paisagem encontram-se no centro da obra onde assim como em *A Idade do Ouro* vemos o desenvolver da dança no movimento circular do grupo de figuras. É ainda nesse espaço central que o céu azul mediterrâneo de Ingres³⁴⁵ dá lugar a um horizonte azul e à luminosidade intensificada pelos demais campos de cor. Contudo, na aproximação da fluidez dos arabescos de Matisse e da linha de Ingres deve-se ainda chamar a atenção para o fato de que em Matisse as linhas ondulantes são também campos de cor.

Nesse sentido, é interessante observar que ao se aproximar de Ingres, Matisse procura nos fornecer seu próprio senso de beleza e harmonia encontrado no conjunto da obra. Matisse nos fornece uma imagem da alegria, dos prazeres da vida e do amor através de uma

³⁴⁰ ROSENBLUM, 1990: 124.

³⁴¹ ROSENBLUM, 1990: 124.

³⁴² ROSENBLUM, 1990: 125.

³⁴³ ROSENBLUM, 1990: 125.

³⁴⁴ ROSENBLUM, 1990: 125.

³⁴⁵ ROSENBLUM, 1990: 45.

linguagem que ele próprio havia criado, e que corresponde a seu próprio senso de verdade, já que em toda a obra, na relação de todos os elementos do quadro está presente a sua expressão. Matisse queria que o observador experimentasse um efeito semelhante ao que ele sentiu no exato momento em que pintava a coisa representada.³⁴⁶

Assim, lembramos a estreita relação que Matisse necessitava manter com seus motivos.³⁴⁷ De acordo com Bois para que Matisse pudesse pintar era necessário a ele inicialmente identificar-se com o motivo.³⁴⁸ Seu objetivo de concentrar na obra todas as sensações, não se refere somente as sensações visuais.³⁴⁹ Matisse “(...) não acreditava no que via – daí sua desconfiança em relação ao impressionismo. (...) Levar qualquer coisa para a tela significava uma longa e antecipada impregnação de todos os sentidos (...).”³⁵⁰ Essa desconfiança está presente no seguinte comentário do artista,

“Os pintores impressionistas, Monet e Sisley, em particular, têm sensações delicadas, pouco distantes umas das outras: resulta daqui que as suas telas são todas parecidas. (...) eles transmitem impressões fugidias. (...) Uma tradução rápida da paisagem apenas transmite um momento da sua existência. Prefiro, (...), expor-me a perder o encanto e obter mais estabilidade.”³⁵¹

Em *A Alegria de Viver* é importante observar como estabilidade e unidade são alcançadas através da capacidade dos campos de cor de sustentarem-se e impulsionarem-se. A cor construtiva e portadora de sentimentos destaca a estrutura autônoma da obra e serve a expressão do artista. Para Matisse, “A tendência dominante da cor deve ser a de servir o melhor possível à expressão.”³⁵² Esta não está presente na “(...) paixão que se manifesta num rosto ou que se afirma através de um movimento violento. Está em toda a disposição do meu quadro: o lugar que ocupam os corpos, os vazios à sua volta, as proporções, tudo isto tem a sua função.”³⁵³

³⁴⁶ BOIS, 1999: 27.

³⁴⁷ BOIS, 1999: 25.

³⁴⁸ BOIS, 1999: 29.

RUBIN, 1989: 23. De acordo com Rubin, Matisse necessitava inicialmente identificar-se com o motivo. Suas imagens são carregadas de sentimentos que os motivos inspiravam no artista. Contudo, ao passo em que desenvolvem-se em favor da configuração pictórica suas composições afastavam-se dos motivos; quanto mais Matisse trabalhava em uma imagem menos ele lembrava o que havia levado-o à pintá-la.

³⁴⁹ BOIS, 1999: 29.

³⁵⁰ BOIS, 1999: 25.

³⁵¹ MATISSE, 1908. In: 1972: 35-36.

³⁵² MATISSE, 1908. In: 1972: 39.

³⁵³ MATISSE, 1908. In: 1972: 34..

Nesse sentido, Argan considera Matisse,

“(...) o artista mais limpidamente clássico do século, (...). E fundamentalmente clássica é a aspiração dos *fauves* para resolver, (...), nas duas dimensões da superfície, na ressoante vizinhança das áreas de cor, a violência exacerbada das sensações: o fim último, e a pintura de Matisse é a demonstração disto, é ainda uma representação sintética e global do mundo – ou, antes, do universo –, porque se considera que toda a sensação, desde que seja autêntica e preencha verdadeiramente a nossa existência, é mais a experiência do universo como um todo do que de um objeto particular.”³⁵⁴

Tendo em vistas essas considerações a respeito da obra de Matisse podemos retomar a discussão da crítica e estudos sobre a obra de Picasso após a visita ao Salon d'Automne de 1905 e também ao Salon des Indépendants em março de 1906.

De acordo com McCully a transformação pela qual passa a obra de Picasso após o Salon d'Automne de 1905 da busca pelas formas primitivas e escultóricas como forma de livrar-se do simbolismo de conotações românticas deve-se em grande medida ao seu contato com Matisse e com as obras dos *fauves*.³⁵⁵ Nesse sentido, a autora considera a importância da ida de Picasso a Gósol no verão de 1906, uma experiência de regresso as suas próprias raízes em um povoado remoto. É ainda interessante observar que a sugestão da localidade de Gósol a Picasso tenha partido do escultor Casanovas, que na época estava atraído pelas idéias a respeito das culturas antigas que Eugeni d'Ors havia começado a desenvolver.³⁵⁶

McCully chama a atenção para a presença de conceitos escultóricos nas obras bidimensionais de Picasso realizadas em Gósol, bem como para o interesse de Picasso, nesse período, pela escultura e o entalhe em madeira. Na obra, *Dois Jovens Nus* as posturas da estatuária antiga, o *Kouros* e o *Spinario*, bem como a presença escultórica das figuras são observadas pela autora.³⁵⁷

³⁵⁴ ARGAN, 1960, In: *Novos Estudos*, 1987: 55.

³⁵⁵ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 78.

³⁵⁶ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 81.

³⁵⁷ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 83-84.

Outra obra realizada em Gósol em que podemos observar o interesse de Picasso pela busca de uma nova maneira de tratar formas volumétricas, objetos tridimensionais, em uma superfície plana eliminando os tradicionais recursos ilusionistas está em *Nu com Jarra*.³⁵⁸ Nesta, Picasso joga com as cores, da figura, dos utensílios e do fundo levando-nos a pensar que figura e demais elementos são feitos do mesmo material argiloso.³⁵⁹ Leighten ainda observa a respeito dessa mesma obra o tratamento escultural do corpo e da face da figura, como se Picasso esculpisse com cores puras formando um corpo em blocos, as sobancelhas arqueadas pelo desenho simples,³⁶⁰ formas que nos lembram o baixo relevo ibérico *Cena de Caça*. O rosto como uma máscara que pode ser observado em *Nu com Jarra*, é observado por Palau I Fabre também na figura que traz o espelho na obra *Toaleta* da Albright-Knox Art Gallery.³⁶¹

As considerações feitas até o momento fazem-nos perceber que sob o impacto do Fauvismo e da obra de Matisse, o espírito de competição que é despertado em Picasso e a busca por uma nova direção para seu trabalho³⁶² levam-no a uma linguagem que em vários aspectos opõe-se a obra de Matisse.

Podemos observar, como nos sugere Fry, que Matisse e Picasso encontram-se relacionados a um movimento nas artes do século XX que implicou na reconsideração das metas e métodos da arte pictórica e plástica. Para esses artistas a habilidade técnica encontra-se subordinada não mais ao ilusionismo, mas a expressão do artista e tanto Matisse quanto Picasso buscavam uma linguagem pictórica apropriada à sensibilidade do mundo moderno.³⁶³ Nesse sentido, os artistas romperam com a idéia de que a pintura tinha como meta a imitação descritiva de formas naturais, sem romper com a realidade. Como observa Fry, os artistas não procuram imitar, mas criar formas e não pretendiam imitar a vida, mas encontrar seu equivalente.³⁶⁴

Contudo, através das obras do verão em Gósol e da obra *Alegria de Viver* pudemos observar como as linguagens dos dois artistas diferem-se. Fry observa que na primeira década do século a linguagem de Picasso é plástica, enquanto Matisse pretende convencer-nos da realidade

³⁵⁸ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 87.

³⁵⁹ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 87.

³⁶⁰ LEIGHTEN, 1989: 81.

³⁶¹ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 87.

³⁶² MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 78.

³⁶³ FRY, 1912. In: FRY, 1981: 166.

³⁶⁴ FRY, 1912. In: FRY, 1981: 167.

de suas formas, através de sua linha rítmica, contínua e fluida, pela lógica de suas relações espaciais e pelo seu novo uso da cor.³⁶⁵

Nesse sentido, o interesse de ambos pela arte de Ingres é significativo. Nas obras de Picasso que relacionamos a Ingres observamos como o primeiro interessa-se pela maestria linear do segundo buscando dar as suas figuras firmeza e solidez através da linha³⁶⁶ e a idéia da forma escultórica.³⁶⁷ É importante ainda observar como Picasso interessa-se por um espaço raso, pela transgressão da perspectiva realizada por Ingres e pela maneira como suas figuras são representadas nesse espaço através do desenho. Na obra de Matisse a maestria linear de Ingres está presente nos livres arabescos em cores que vemos por todo o espaço e nas leves e sinuosas linhas que compõem as figuras.³⁶⁸

Bois observa que ao contrário de Matisse, que buscava impregnar-se do motivo através de todos os sentidos antes de expressar-se na pintura, Picasso buscava uma interpretação, uma transcodificação do motivo.³⁶⁹

Um aspecto que pode ser observado na diferença de linguagens entre a obra de Picasso e de Matisse está na utilização das cores. Considerando as observações de Palau I Fabre a respeito dos ocres presentes nas obras de Gósol, compreendemos como Picasso nos propõe uma interpretação de sua experiência no povoado, da visão dourada da cidade sob a luz do sol que o artista representa através dos ocres.³⁷⁰ A opinião de Leighten a respeito do uso da cor nas obras de Picasso não está distante da de Palau I Fabre, sugerindo-nos que as cores nos trabalhos de Picasso desses anos não são arbitrarias, mas, retiradas da natureza, elas são elevadas para expressar a intensa vitalidade das forças naturais.³⁷¹ Portanto, através dos ocres, Picasso nos traz uma interpretação do motivo, uma transcodificação da realidade do povoado remoto de Gósol.

³⁶⁵ FRY, 1912. In: FRY, 1981: 168.

³⁶⁶ De acordo com as observações de Schapiro a respeito de *Mulher com Leque*.

³⁶⁷ De acordo com a aproximação de Picasso da obra *Vênus Anadyomène* de Ingres.

Para o interesse de Picasso pelo conceito escultórico de Ingres ver RICHARDSON, 1991: 422.

³⁶⁸ ROSENBLUM, 1990: 45.

³⁶⁹ BOIS, 1999: 27.

³⁷⁰ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 83.

³⁷¹ LEIGHTEN, 1989: 83-84.

Não é essa transcodificação que interessa a Matisse. A utilização da cor como vemos em *A Alegria de Viver* serve a expressão do artista e a seu conceito de decorativo. Matisse estrutura a composição através das relações das cores; a obra deveria ser um estímulo ao observador levando-o a experimentar um efeito semelhante ao seu sentimento em relação ao motivo. Assim, o artista expressa-se através da cor; relaciona superfícies coloridas buscando transmitir um “estado de espírito”,³⁷² e ao trabalhar com um pequeno número de cores puras, provoca um efeito de expansão na composição.³⁷³

Em *A Alegria de Viver*, o equivalente as sensações do artista é encontrado, não em um ou outro elemento, mas no conjunto da obra que se impõe ao observador pela maneira como a modulação da cor leva nosso olhar a circular na composição. Nesse sentido, percebemos na obra o conceito de decorativo de Matisse. Este implica na difusão dos pontos focais; tudo conta no quadro, e no seu conjunto o artista expressa o efeito do motivo.³⁷⁴

Observando novamente a obra *O Harém*, percebemos como no verão de 1906 a proposta de Picasso tende a afastar-se da proposta de Matisse. No tratamento do espaço vemos como Picasso utiliza linhas de profundidade ao mesmo tempo em que inclina o plano do chão excessivamente para a superfície da tela. A linha que forma o encontro das paredes também provoca ambigüidade, apagando-se na parte superior da tela, sugerindo com a homogeneidade da cor um único plano. Essa ambigüidade encontra-se ainda na ânfora, somente desenhada e cujo tratamento não difere do plano do piso; ela é ao mesmo tempo uma referência ao mundo clássico e um utensílio utilizado em Gósol na época de Picasso.³⁷⁵ E, ainda, as duas figuras encostadas na parede podem ser vistas como estando ao mesmo tempo de frente e na lateral. Esses aspectos nos levam a compreender em que medida Picasso busca romper com as regras acadêmicas e uma síntese entre a representação de suas figuras em um espaço raso; busca eliminar a tridimensionalidade mas manter a solidez. Essa obra traz ainda uma série de nus em poses que nos remetem a *Vênus Anadyomène* e ao corpo feminino enquanto signo de beleza ideal e amor sensual.³⁷⁶ Contudo, percebemos um conteúdo político e que estamos diante de uma cena de bordel com referências contemporâneas. Nas imagens da Celestina, da ânfora e do *porrón*,

³⁷² BOIS, 1999: 28-29.

³⁷³ BOIS, 1999: 28-29.

³⁷⁴ BOIS, 1999: 77.

³⁷⁵ ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 263-264. FRASCINA, In: HARRISON, 1998: 106.

³⁷⁶ FRASCINA, In: HARRISON, 1998: 113.

Picasso identifica a cena do harém a um bordel espanhol, sugerindo-nos seu legado de esquerda, sua identificação com os marginalizados.³⁷⁷

Na ambigüidade que observamos na busca por novas formas de representação de objetos tridimensionais na superfície plana³⁷⁸ e na utilização do tema tradicional do Harém com referências a sua experiência moderna, vemos como a arte de Picasso tende a afastar-se da obra de Matisse. No verão em Gósol em 1906, percebemos como Picasso se coloca questões a respeito da representação de objetos, figuras tridimensionais na superfície plana, em que medida está voltado para a investigação dos meios da criação e nesse sentido aproxima-se de outras artes e artistas, Gauguin, a arte antiga, Ingres, Puvis de Chavannes, afastando-se de tradicionais recursos ilusionistas ao passo em que enfatiza o plano da tela e visa conservar a solidez da experiência da realidade. Podemos ainda dizer que na aproximação das obras de Matisse e de Picasso percebemos como em ambas há o interesse pela composição a partir de elementos básicos e formas simples. Contudo, na obra de Matisse vemos a utilização de uma paleta exuberante, de cores brilhantes relacionadas às sensações do artista enquanto na obra de Picasso a paleta é mais austera e submete-se ao desenho.³⁷⁹

Sob o impacto do Fauvismo, do caráter primitivo de sua expressão em livres ritmos de cores, da expressão através dos meios da pintura, desencorajando o virtuosismo técnico e as formas convencionais de arte, Picasso volta-se a formas escultóricas e a arte primitiva ibérica. Nesta última encontra um idioma formal não-ortodoxo e as formas simples e cruas, que o artista chamaria bárbaras.³⁸⁰ Estas possibilitaram-no trazer conteúdo para sua arte em alusão à Espanha pré-histórica, à sua origem espanhola e à sua condição de um artista que se coloca à margem da tradição européia.³⁸¹

Mais uma vez pode-se afirmar que na *Toaleta* do MASP percebemos a aproximação de Picasso do Classicismo Mediterrâneo, do interesse pela arte clássica e também da arte primitiva ibérica. Na figura da serva, que Schapiro³⁸² identifica como sendo o artista, percebemos o tratamento rústico dado à tinta, seu caminhar solene carregando o espelho como

³⁷⁷ FRASCINA, In: HARRISON, 1998: 106.

³⁷⁸ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 87.

³⁷⁹ BOARDINGHAM, 1997: 71.

³⁸⁰ LEIGHTEN, 1989: 81.

³⁸¹ LEIGHTEN, 1989: 81.

³⁸² SCHAPIRO, 1976. In: SCHAPIRO, 1996: 167-179.

um objeto votivo, cujo paralelo encontramos no baixo relevo ibérico *Damas em Procissão*. A relação entre essa figura e a obra *Mulher com Leque*, bem como à figura de Augusto em *Tu Marcellus eris* de Ingres nos mostra como Picasso inverte a sexualidade da figura da obra de Ingres em *Toalete*, o que nos leva a concordar com Schapiro e à idéia de que a figura da serva traz uma projeção do próprio artista. Nesse sentido, Picasso aproxima-se de Ingres e da arte ibérica para falar de sua própria experiência.

Consideramos ainda a relação entre *Toalete* e *O Harém* através do nu clássico que encontramos em poses e gestos variados na segunda obra e que mais uma vez na obra de Picasso nos trazem a imagem da mulher ligada ao amor profano, como já havíamos observado como um dos temas presentes no período azul nas imagens das mulheres de Saint-Lazare e das prostitutas na obra *Enterro de Carles Casagemas*. Por outro lado, em *O Harém* temos novamente segundo Rosenblum, na imagem do nu masculino, uma projeção do artista.

Leighen observa que no meio anarquista, Picasso convive com idéias de liberdade política e também moral.³⁸³ Frascina concorda com o argumento de Leighen sugerindo que no meio anarquista freqüentado por Picasso o artista convivia com idéias de liberdade sexual.³⁸⁴ *O Harém* traz relações com a vida do artista, refere-se a um bordel contemporâneo e seu convívio com o meio boêmio, sua proximidade com os marginalizados como observou Frascina. Por outro lado, como vimos anteriormente Rosenblum considera nessa obra a presença de fantasias eróticas íntimas de Picasso desencadeadas pela obra *O Banho Turco* de Ingres, em um momento em que passa o verão em Gósol com Fernande Olivier.

Na obra *Toalete*, através da pose do nu feminino observamos sua aproximação com *Vênus Anadyomène* de Ingres e a idéia do corpo feminino como signo da beleza ideal e do amor sensual.³⁸⁵ Contudo, considerando sua relação com a obra *O Harém* percebemos que em *Toalete* temos novamente a identificação da imagem da mulher e a idéia do amor profano, a noção de liberdade sexual presente no meio anarquista com o qual Picasso convive.

³⁸³ LEIGHTEN, 1989: 46.

³⁸⁴ FRASCINA, In: HARRISON, 1998: 107.

³⁸⁵ FRASCINA, In: HARRISON, 1998: 113-117.

A obra *Toalete* está também relacionada à obra *Família do Arlequim*.³⁸⁶ Nesta, um arlequim vestido com uma criança nos braços observa uma figura feminina nua com os braços levantados penteando o cabelo e olhando-se ao espelho. Durante o período rosa Picasso pinta cenas domésticas e íntimas como vemos em *Família do Arlequim* onde o sofrimento da figura pode ser observado no seu distanciamento em relação à mulher que observa e que compartilha de sua vida. Reff observa como essa cena traz “uma tensão intersexual”,³⁸⁷ entre o alto e esbelto arlequim de proporções próximas às femininas, olhando uma colombina com admiração e ressentimento, enquanto esta se distrai contemplando sua beleza ao espelho, na pose de uma vênus clássica.³⁸⁸

À luz da interpretação de Reff da obra *Família do Arlequim* e na sua aproximação com a obra *Toalete* do MASP percebemos a transformação pela qual passa a obra de Picasso na sua volta à arte ibérica. Na *Família do Arlequim* temos a identificação do artista e do marginalizado através da imagem do saltimbanco enquanto uma alma criativa e desenraizada.³⁸⁹ Nesse momento, na França o artista imigrante coloca-se enquanto aquele que traz uma nova visão artística e se opõe a cultura burguesa e à condição de exploração da civilização industrial.³⁹⁰ Na *Toalete*, Picasso está em contato com suas raízes, contrárias à tradição francesa e através da arte ibérica primitiva nos fornece uma imagem do artista na figura da serva.³⁹¹ No seu retiro com Fernande Olivier em Gósol e através das sessões de pose de sua companheira³⁹² Picasso nos fornece uma cena íntima em que o nu contempla sua própria beleza ao espelho. Nesse sentido, Schapiro reconhece nessa obra,

“(…) um automorfismo da luta do artista; pois o espelho é tanto paleta como tela, e o nu iluminado é a beleza idealizada que o artista conquistaria e transporia para a tela; a criada é, portanto, não uma figura secundária e servil, mas o próprio artista – um ser menor, menos belo glamouroso, que ao segurar o espelho para a bela natureza é decidido, firme e solenemente comprometido.”³⁹³

³⁸⁶ REFF, In: GOLDING e PENROSE, 1974: 43.

³⁸⁷ REFF, In: GOLDING e PENROSE, 1974: 37.

³⁸⁸ REFF, In: GOLDING e PENROSE, 1974: 37.

³⁸⁹ WEISS, In: MCCULLY, 1997: 206.

³⁹⁰ LEIGHTEN, 1989: 77.

³⁹¹ SCHAPIRO, 1976. In: SCHAPIRO, 1996: 175.

³⁹² ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 266.

³⁹³ SCHAPIRO, 1976. In: SCHAPIRO, 1996: 175.

Concluimos o estudo desse período e da obra *Toaleta* chamando a atenção para a resposta do artista ao clima intelectual e cultural dos primeiros anos do século. Observamos seu contato com as idéias do Mediterranismo tanto em Paris quanto em Barcelona em 1906 e o impacto do Fauvismo e da obra de Matisse no redirecionamento da arte de Picasso e de sua abordagem do primitivo. Os chamados pelo resgate da herança cultural e artística catalã com os quais Picasso teve contato desde o período barcelonês assumem nova força na obra do artista, após o encontro com o Fauvismo e a percepção de que através das formas da arte ibérica era possível ao artista infundir conteúdo na forma e no fazer artístico em rejeição à arte institucionalizada. Nesse sentido, compreendemos que quando Picasso volta-se para a arte clássica não pretende recuperar formas belas, mas investigar, como sua aproximação da obra de Ingres nos mostrou, a estrutura da obra de arte, e ainda unir sua experiência da realidade e o sentido da permanência.

Um aspecto para o qual McCully chama a nossa atenção e que até esse momento concordamos é o fato do artista estar conectado a idéias do meio cultural com o qual tem contato em Paris e em Barcelona entre 1905 e 1906, sem contudo sujeitar-se a programas dos desses movimentos.³⁹⁴ Picasso, ao contrário de se filiar a um movimento ou outro, reage diante de um clima intelectual presente em seu tempo.³⁹⁵

Essas idéias ficam mais claras através dos trabalhos realizados no seu retorno a Paris onde percebemos o rompimento do artista com a beleza clássica. A crueza e a simplicidade da arte ibérica primitiva foram atrativas ao artista no momento em que buscava redefinir seu estilo. Como sugere McCully, através da obra *Dois Nus*, temos a sensação de que Picasso estivesse reinventado o corpo e o mundo ao explorar noções escultóricas de estrutura e modelado através da pintura.³⁹⁶

O desenvolvimento da obra de Picasso entre o final de 1906 e 1909 será tratado no capítulo seguinte quando procuraremos compreender os interesses do artista presentes na obra *O Atleta*.

³⁹⁴ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 89.

³⁹⁵ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 89.

³⁹⁶ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 89.

CAPÍTULO 3 - O ATLETA

A obra *O Atleta* foi pintada em 1909 em Horta San Juan, na Terra Alta entre a Catalunha e Aragon, onde Picasso esteve durante o verão, em busca de um local isolado onde pudesse trabalhar. Esta foi sua segunda estada em Horta. Picasso já havia estado no local entre meados de junho de 1898 e janeiro do ano seguinte, na companhia de seu amigo Manuel Pallarès, cuja família era proprietária de uma das maiores casas do povoado. É curioso que justamente nesse primeiro período em Horta o jovem Picasso tivesse acabado de deixar a *Academia Real de San Fernando* em Madri, decidindo que não voltaria ao ensino acadêmico. Horta foi também importante ao artista na sua identificação com a Catalunha, já que durante os sete ou oito meses em que esteve no povoado teve contato com a terra, a cultura campesina local e com a língua catalã.³⁹⁷ Nesse sentido, outro aspecto que chama nossa atenção é o fato de que, em 1906, quando Picasso volta à Espanha sua primeira opção de local para permanecer naquele verão havia sido *Horta de San Juan*. Não fica claro por que Picasso instala-se finalmente em Gósol no verão de 1906³⁹⁸; contudo, a preferência inicial por Horta e o retorno à região em 1909 mostram-nos em que medida este era um local de referência para Picasso na Espanha durante determinados períodos de afastamento da cidade, de retiro em um determinado momento de seu trabalho.

Numa primeira observação da obra *O Atleta* podemos perceber que a figura tem o rosto e o torso compostos por planos facetados que nos sugerem uma constante movimentação do busto. O motivo do corpo humano, orgânico, tem, nessa obra, suas formas cristalizadas e é interessante, como observa Camesasca, a expressão de monumentalidade, através da modalidade do busto tradicional³⁹⁹.

O rosto chama-nos a atenção pelo facetamento em cores frias, principalmente na utilização do cinza, em contraposição ao facetamento em cores quentes, terra e ocre que sugerem os recuos e avanços, as concavidades e convexidades. Na composição do nariz da figura,

³⁹⁷ RICHARDSON; 1991: 99-107.

³⁹⁸ RICHARDSON; 1991: 433-453.

³⁹⁹ CAMESASCA, 1987.

podemos perceber que o plano facetado que compõe seu lado esquerdo, supostamente escondido pela pose em três quartos, é trazido para a superfície da tela, sendo um elemento de distorção que nos sugere a superfície pintada, mas ao mesmo tempo é um plano escuro que recua, salienta o volume. Esse mesmo tratamento está presente no torso, onde planos triangulares e angulosos formam os braços, tronco, pescoço e parte das costas do modelo. Esta é trazida para a tela em um plano acima dos ombros. O mesmo acontece com os músculos superiores laterais que formam os braços. Dessa maneira, vários planos são trazidos para a superfície, revelando formas que deveriam, pela pose do modelo, estar escondidas. Estes planos são compostos por pinceladas firmes, objetivas, algumas curtas, outras largas, que evidenciam a solidez.

A figura destaca-se sobre um plano de fundo. Neste, percebemos um efeito dinâmico provocado pelo contraste entre o tratamento de seus dois lados. O lado direito é composto por pinceladas largas no sentido diagonal, que reforçam a pose em três quartos do rosto. O lado esquerdo do plano é composto por pinceladas que mancham a tela em tons de cinza, verde e branco. Pinceladas brancas e cinzas repetem-se na figura, estabelecendo a relação entre figura e ambiente. As pinceladas garantem um ambiente mais manchado e menos direcionado do lado esquerdo do plano, que volta a sugerir o olhar melancólico da figura. São pinceladas nas mesmas cores dos pequenos planos em cores frias em torno dos olhos que provocam aprofundamento e introspecção. Portanto, ao mesmo tempo em que relacionam figura e ambiente, causam o sentimento de melancolia. Ainda a respeito do tratamento do plano de fundo, devemos observar como as largas pinceladas de cor pura criam uma densidade sobre o plano pictórico, diferente da densidade da figura, mas que chama a atenção para a matéria, a tinta, sobre o suporte.

Ao analisarmos o *Retrato de Suzanne Bloch*, observamos a maneira como essas mesmas pinceladas expressivas e direcionadas do plano de fundo que vemos em *O Atleta* remetem-nos à pincelada expressiva de Van Gogh e à maneira como esse artista explora as possibilidades expressivas das pinceladas de cor, buscando uma expressão mais direta e espontânea através do gesto, marcado com tinta sobre a superfície. Mas, a maneira como em *O Atleta* as pinceladas do ambiente são largas, retangulares, em cores frias e quentes construindo uma densidade e relacionando figura e fundo, nos remete também a Cézanne.

O próprio artista, em 1935, em conversa com Christian Zervos, refere-se à importância de Van Gogh e de Cézanne, ao falar de sua compreensão da arte⁴⁰⁰. Para Picasso,

“(…) Treino acadêmico em beleza é uma fraude. Nós fomos enganados, mas tão bem enganados que dificilmente nós podemos ter de volta uma sombra da verdade. (...) Arte não é a aplicação de um cânone de beleza, mas o que o instinto e o cérebro podem conceber além de qualquer cânone.(...). Cézanne nunca teria interessado-me nem um pouco se ele tivesse vivido e pensado como Jacques Emile Blanche, mesmo se a maçã que ele pintou tivesse sido dez vezes mais bonita. O que força nosso interesse é a ansiedade de Cézanne – essa é a lição de Cézanne; os tormentos de Van Gogh – esse é o drama atual do homem. O resto é uma fraude.”⁴⁰¹

O Atleta sugere-nos a obra *O Banhista* de Cézanne. Contudo, antes de abordarmos essa aproximação é interessante voltarmos aos anos anteriores na obra de Picasso.

Tratando do tema do cezannismo no início do cubismo, Rubin sugere que o interesse de Picasso por Cézanne foi inicialmente despertado em 1901 na ocasião da exposição individual de Picasso na Galeria Vollard, mas somente entre 1905 e 1906 podemos perceber na obra de Picasso uma aproximação com a obra de Cézanne. Nesse sentido, o autor trata especificamente da obra *Menino Levando um Cavalo*, observando as linhas sobrepostas na composição da figura, a monumentalidade do menino, suas características faciais simples como uma máscara e seu passo largo. Esses aspectos foram observados por Picasso em *O Banhista* de Cézanne, que em 1901 esteve sob a posse de Vollard.⁴⁰² Aproximando as duas obras vemos ainda outras afinidades nas poses das figuras, na posição do braço à direita com a mão na cintura dando formação a uma forma triangular e do ombro levemente voltado à frente, sugerindo-nos a visão do ângulo de cima do ombro que deveria estar escondido. Nesse sentido, Greenberg chama-nos a atenção para

“(…) os hábitos de visão de Cézanne – seu modo, (...), de encaixar como num telescópio o plano intermediário e o primeiro plano, e de inclinar à

⁴⁰⁰ In: BARR Jr., 1939: 13-20. *Conversation with Picasso*. Texto traduzido do original *Conversations avec Picasso*, publicado em *Cahiers d'Art*, 1935, volume 10, pg. 173-8.

⁴⁰¹ In: BARR Jr., 1939: 18

⁴⁰² RUBIN, 1978: 181.

frente tudo aquilo no objeto que se encontrava acima do nível do olho (...).”⁴⁰³

Entretanto, podemos observar como em *Menino Levando um Cavalo*, ao voltar-se para Cézanne, Picasso concentra-se no classicismo através do desenho, e não da cor como era o caso de Matisse.⁴⁰⁴

Rubin ainda identifica em *Dois Nus*, no retorno de Gósol em 1906, a atenção de Picasso às linhas que compõe os corpos das banhistas femininas de Cézanne. O autor também observa que Picasso esteve atento de uma maneira mais geral às banhistas de Cézanne na composição de *Les Demoiselles d'Avignon*. Contudo, entre o outono de 1907 e o verão de 1908, Rubin verifica a ausência de qualquer outra sugestão a Cézanne na obra de Picasso.⁴⁰⁵

Na obra *Dois Nus* percebemos que no retorno de Picasso a Paris em 1906 o artista volta-se a minar a beleza clássica que observamos nos trabalhos realizados em Gósol. Como observa McCully, e ao contrapormos a obra *Toaleta* e a obra *Dois Nus*, podemos observar, que embora as obras realizadas em Gósol evoquem um passado clássico, elas trazem o início do trabalho mais revolucionário dos anos seguintes, quando o artista explora o vigor das formas primitivas, explorando noções escultóricas de estrutura e modelado através da pintura.⁴⁰⁶ Na obra *Dois Nus*, vemos a radicalização da crueza e simplicidade das formas encontradas na arte ibérica; nesse sentido, Picasso utiliza as formas primitivas de maneira a subverter a imagem tradicional do nu feminino.⁴⁰⁷

Leighen observa como as faces máscaras e os corpos formados por blocos em *Dois Nus* minam o cânone tradicional de beleza do nu feminino de uma nova maneira na obra de Picasso. O artista, desde o período azul, raramente concentrou-se na imagem da mulher, na representação da beleza harmoniosa e da saúde física, distorcendo a forma feminina em propostas expressivas e metafóricas. Nas obras do final de 1906 e de 1907, porém, Picasso representa nus femininos suprimindo qualquer outro conteúdo, atacando a tradicional imagem do

⁴⁰³ GREENBERG, 1951. In: 1996: 68-69.

⁴⁰⁴ ARGAN, 1981 In: ARGAN, 1983: 484. A respeito dessa obra o autor afirma que Picasso interpreta Cézanne divergindo de Matisse e de Braque.

⁴⁰⁵ RUBIN, 1978: 181.

⁴⁰⁶ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 89.

⁴⁰⁷ LEIGHTEN, 1989: 82.

belo nu feminino em seu próprio campo. Assim, a autora considera o desafio representado pelas obras desse período à antiga ordem e a proposta anarquista de recuperação das forças primitivas do ser natural que a civilização havia suprimido.⁴⁰⁸ Outra obra desse período que traz um ataque a tradição clássica é *Nu Sentado*, através da monumentalidade e da sexualidade agressivas dessa figura.⁴⁰⁹

Dois Nus e *Nu Sentado* trazem ainda outras questões que nos interessam. Em ambas as obras as figuras monumentais ocupam espaços rasos. Em *Dois Nus* vemos uma cortina como em *Jovem com Cabra e Menino*, mas, percebemos que na primeira obra, os corpos estão dispostos em um espaço ainda mais raso e comprimido. Essa sensação é intensificada pelo fundo que aparece atrás da cortina, no mesmo ocre, resultando em um espaço do qual não temos uma saída. Observamos ainda como os delicados gestos das figuras do verão em Gósol, dos nus femininos penteando os cabelos com os braços levantados acima ou na lateral da cabeça não são vistos em *Dois Nus*, onde as figuras trazem ainda gestos auto-referentes, que no entanto não demonstram a graciosidade das obras do verão em Gósol. Já em *Nu Sentado*, vemos a completa ausência de gestos com braços e mãos. Nesse sentido, das obras realizadas no verão em Gósol às obras do final do ano de 1906, vemos Picasso se afastar do motivo e do tema clássico da *Vênus Anadyomène*, do nu feminino idealizado penteando-se.⁴¹⁰ Outro aspecto que concorre para esse afastamento diz respeito aos significantes de sexo e gênero, ambíguos e contraditórios em *Dois Nus*. A figura da esquerda recorda a feminilidade dos nus das obras de Gósol, bem como seu gesto de abrir a cortina, que é mais sedutor do que a pose e o gesto da figura da direita. Mas, as agressivas presenças no espaço e as formas musculosas são vistas por Werth como sinais de masculinidade. A esses aspectos une-se a distorção dos corpos, o espaço raso e a ausência de espaço por detrás da cortina, resistindo ao acesso imaginário do observador e ao reconhecimento do erotismo do nu feminino.⁴¹¹ Nesse sentido, a obra *Dois Nus* traz diferentes gêneros e sexualidades e assim como estes não são fixos, também partes dos corpos deslocam-se, como vemos no torso da figura da esquerda ou no ombro recuado da figura da direita. Outras ambigüidades podem ainda ser vistas na contraposição de formas planas e maciças nos corpos. Podemos observar como o pé da figura da direita pertence ao corpo volumoso, mas enfatiza o espaço raso. Dessa forma, a beleza e sensualidade dos nus de Gósol dão lugar, em 1906, a

⁴⁰⁸ LEIGHTEN, 1989: 83.

⁴⁰⁹ LEIGHTEN, 1989: 83.

⁴¹⁰ WERTH, In: MCCULLY, 1997: 279-280.

⁴¹¹ WERTH, In: MCCULLY, 1997: 281-282.

imagens onde encontramos uma representação mais grotesca, incômoda e contraditória,⁴¹² sugerindo-nos uma reinvenção do corpo⁴¹³.

Werth relaciona *Dois Nus* a *Retrato de Gertrude Stein* ao abordar a indeterminação de gênero na obra de Picasso, após o verão de 1906.⁴¹⁴ No *Retrato de Gertrude Stein* observamos uma figura imponente que nos recorda *Retrato de Louis-François Bertin* de Ingres pela sua pose⁴¹⁵ e também pela sua forte e maciça presença no espaço raso.

Assim como na obra de Ingres, em *Retrato de Gertrude Stein* Picasso utiliza poucas cores, o marrom, o vermelho e os amarelos ocres para compor a figura, a cadeira e o fundo. Nas duas obras, vemos o fundo marrom mais claro, raso, contra a figura volumétrica. Na obra de Ingres, o lado direito desse fundo é iluminado por um tom de amarelo mais quente que o marrom, que contribui para projetar o espaço da figura adiante. Também o desenho à esquerda na parede provoca ainda mais essa sensação do espaço raso que torna a figura tão presente.⁴¹⁶ Além do movimento circular do braço da cadeira, a silhueta escura contraposta ao fundo mais claro ondula nas dobras do tecido, que nos dão a sensação da solidez da figura. Ao mesmo tempo, essa silhueta cria um movimento acompanhado da projeção da cabeça, pela iluminação do lado esquerdo da face e dos braços. À direita, a linha do ombro e a projeção da cabeça inclinam a figura, criam uma tensão, dando-nos a sensação de que ela está pronta para levantar-se. E ainda, das mãos apoiadas nas pernas próximas à borda inferior da tela saem as linhas circulares e ondulantes das mangas do casaco, e é esse movimento do desenho que nos sugere, juntamente com o braço arredondado da cadeira, o espaço que a figura volumétrica ocupa.

Na obra de Picasso, vemos novamente a silhueta marrom escura da figura contra o fundo marrom mais claro e contra o espaço da poltrona vermelha. A inclinação do corpo da figura é produzida através do desenho, que permite-nos a visão da parte superior do ombro no lado esquerdo da obra e das linhas curvas da perna e do braço no lado esquerdo, que ondulam no espaço. Também o plano horizontal vermelho, contraposto ao desenho angular do braço à direita, este, voltado para a superfície, reforça a inclinação da figura. Dessa forma, temos a sensação do

⁴¹² WERTH, In: MCCULLY, 1997: 282.

⁴¹³ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 89.

⁴¹⁴ WERTH, In: MCCULLY, 1997: 281-285.

⁴¹⁵ ROSENBLUM, 1990: 102. e DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 42.

⁴¹⁶ ROSENBLUM, 1990: 102.

espaço através do movimento criado pelo desenho da figura. Também é através de sua solidez que temos a sensação do espaço que ela ocupa; por outro lado, a corpórea figura de Gertrude Stein, ao ocupar um espaço raso, traz uma tensão, impõe-se.

Picasso dá início ao trabalho no *Retrato de Gertrude Stein* antes da viagem a Gósol no verão de 1906. Após sessões de pose, não ficou satisfeito com o rosto da figura apagando-o e somente no retorno a Paris refez o rosto, vendo-o como uma máscara e na ausência da modelo.⁴¹⁷

Na face de Gertrude Stein observamos a pureza das linhas e a essencialidade das formas, sugerindo-nos o interesse de Picasso pela arte ibérica. Aproximando o *Retrato de Gertrude Stein* do relevo *Cena de Caça*, percebemos como Picasso constrói através das pinceladas de amarelo, vermelho e marrom uma face sólida, e do desenho dos traços fisionômicos puros dos olhos, das sobrancelhas, do nariz e da boca. Os tons mais luminosos da face em relação a lateral do rosto contribuem ainda mais para planificar e simplificar seu formato oval, e o tratamento escultural que é alcançado com o escurecimento da lateral do rosto e da orelha transmite-nos a sensação não de uma face humana, mas de uma máscara. Para essa sensação, contribui também os olhos bem marcados com linhas escuras e pálpebras claras, com grandes pupilas negras que trazem uma expressão fixa.⁴¹⁸

Werth compreende que no final de 1906 Picasso mascara suas figuras de duas maneiras: esquematizando os traços fisionômicos e/ou produzindo uma complexa e instável imagem do corpo, criando uma tensão em torno da figura através da incoerência, da estilização e de oposições de gênero e sexualidade.⁴¹⁹ A máscara, segundo a autora, provoca o duplo, ao mesmo tempo em que obscurece, simplifica e estiliza os traços e despersonaliza. Dessa maneira, as identidades tornam-se instáveis e são articuladas oposições entre “(...) inner and outer, true and false, self and other, presence and absence, order and disorder, protection and threat”⁴²⁰

No *Retrato de Gertrude Stein*, Werth observa o aspecto escultural da face, sua composição por partes angulosas como se tivessem sido esculpidas, a boca delineada, o nariz

⁴¹⁷ BOIS, 1999: 27.

⁴¹⁸ Ver SWEENEY, 1941 para uma aproximação entre o relevo ibérico e *O Retrato de Gertrude Stein*.

⁴¹⁹ WERTH, In: MCCULLY, 1997: 283.

⁴²⁰ WERTH, In: MCCULLY, 1997: 283. “(...) interior e exterior, verdadeiro e falso, eu e outro, presença e ausência, ordem e desordem, proteção e ameaça.”

proeminente e a precisão do desenho da face que a destaca do plano de fundo. Os olhos de Stein estão dispostos em diferentes alturas, sendo o olho direito maior que o esquerdo. Este último retrai. Outro aspecto que leva a diferenciação dos dois olhos é a utilização do branco no olho direito e do cinza azulado no olho esquerdo, aumentando a assimetria e distância entre eles. Como sugere a autora, a sensação é de que os olhos reais encontram-se atrás da “falsa” máscara; estes são ao mesmo tempo bloqueados e protegidos por ela, tornando-se ilegíveis. Dessa forma, a máscara evita a aparência e a personificação, mas cria oposições que animam o retrato criando uma incômoda presença psicológica.⁴²¹

Retomando a representação do nu feminino entre o outono e o inverno de 1906, e a idéia da máscara discutida por Werth, observamos como *Nu Sentado* traz ainda algumas questões. Nessa obra temos apenas uma figura, sendo esta forte e imponente com suas dimensões, ocupando praticamente toda a tela, e sua face voltada para o observador com os olhos escuros o que a diferencia de *Dois Nus*. Observamos o torso inflado, as formas simples e geométricas, a rude união entre cabeça, pescoço e torso e a face máscara com uma incômoda expressão vazia. Werth ainda chama nossa atenção para a distorção do corpo no deslocamento do ombro à direita e da continuidade deste em um braço plano. Este contrasta com o efeito escultórico dos seios e pernas da figura. Outra distorção do corpo pode ser observada na torção do quadril provocada pela pose com as pernas cruzadas, que Werth compara com a distorção do braço e ombro da figura da direita em *Dois Nus*.⁴²² A autora ainda observa como em *Nu Sentado* os seios caracterizam o gênero, sugerindo o corpo, feminino, sem contudo naturalizá-lo. Nesse sentido, assim como em *Dois Nus*, *Nu Sentado* traz o corpo como uma máscara, obscurecido, distorcido e repleto de contradições.⁴²³

A observação das obras *Dois Nus* e *Nu Sentado*, considerando os nus femininos realizados em Gósol, nos levam a perceber em que medida as simplificações e a crueza da arte primitiva permitiram a Picasso subverter a bela imagem do nu feminino. Werth observa que a beleza e sensualidade dos nus do verão de 1906 dão lugar a imagens em que a idéia do primordial vem acompanhada do incômodo e do contraditório.⁴²⁴ Essa é também a posição de Leighton, ao observar como a violência do primitivo e a possibilidade de subverter imagens

⁴²¹ WERTH, In: MCCULLY, 1997: 284.

⁴²² WERTH, In: MCCULLY, 1997: 284-285.

⁴²³ WERTH, In: MCCULLY, 1997: 285.

⁴²⁴ WERTH, In: MCCULLY, 1997: 282.

tradicionais afrontam nossa sensibilidade, de tal forma que temos a impressão de que a crueza monumental e a agressiva sexualidade da obra *Nu Sentado* nos falam de um nível profundo e de uma inspiração não mediada do artista.⁴²⁵ Por outro lado, nessas obras e na sua aproximação com a arte ibérica, temos a idéia do retorno às origens, ao primitivo, cara ao meio anarquista no qual Picasso se formou, bem como ao seu próprio posicionamento à margem da tradição européia.⁴²⁶ Nessa subversão da beleza clássica, vemos também como a relação entre a representação da figura, e o espaço em que esta está inserida, é transformada, ao observarmos que as figuras monumentais ocupam todo o espaço da obra, tendo também algumas partes planas dos corpos transformadas em fragmentos da superfície.

Nesse sentido é interessante observar como a arte ibérica primitiva permitiu a Picasso introduzir em sua obra uma série de oposições. Tendo em vista as formas simplificadas, geométricas e estilizadas da arte ibérica,⁴²⁷ Picasso transforma a representação do nu feminino em um nu primitivo, bárbaro. Assim, reconhecemos em *Nu Sentado* e *Dois Nus* a referência à história da arte no tema tradicional do nu feminino, mas, ao contrário de apresentarem os gestos elegantes, sensualidade e beleza clássica, essas obras nos trazem imagens que agridem, pelas distorções e pelas incertezas que seus próprios corpos provocam. Nesse sentido, é interessante observar o argumento de Leighton, para quem a arte ibérica possibilitou a Picasso trazer conteúdo para sua arte na alusão a Espanha pré-histórica, através de formas simplificadas que anunciam sua origem e simpatia por uma posição à margem da civilização industrial e da tradição européia.

As obras do final de 1906 são consideradas em relação à realização de *Les Femmes d'Alger (O Jovem Obediente)*. Esse período também é visto como uma resposta de Picasso à arte de Matisse e de Derain, dentro de um espírito de competição com as obras *A Alegria de Viver* de 1906 e *Nu Azul* de 1907 de Matisse e *Banhistas* de 1907 de Derain.⁴²⁸

Comparando as obras de 1906 e *Les Femmes d'Alger (O Jovem Obediente)* percebemos como essa última e especialmente as duas figuras da direita são acrescentadas de um aspecto bárbaro de um

⁴²⁵ LEIGHTEN, 1989: 83.

⁴²⁶ LEIGHTEN, 1989: 81.

⁴²⁷ LEIGHTEN, 1989: 81.

⁴²⁸ LEIGHTEN, 1989: 84.

efeito mais violento sobre o observador que aquelas figuras de 1906 e mesmo que as outras três figuras da obra.⁴²⁹

Em *Dois Nus* podemos perceber como Picasso já se sente insatisfeito com a representação do corpo sob um único e imóvel ponto de vista. Golding observa que em *Dois Nus* podemos considerar as intenções do artista como um estudo duplo da mesma figura em pontos de vista diametralmente opostos.⁴³⁰ Contudo, em outros aspectos a aproximação de *Dois Nus* e *Les Demoiselles d'Avignon* nos leva a compreender um momento de transformação na arte de Picasso.

Nesse sentido é interessante observar a aproximação proposta por Steinberg entre *Dois Nus* e *Les Demoiselles d'Avignon*. O autor observa como na segunda obra as figuras estão em completa exposição e olham diretamente para o espectador de maneira a provocar um contato imediato e brutal. A unidade da obra reside principalmente na maneira como o observador vê-se sendo visto. As cinco figuras não interagem nem comunicam-se, relacionando-se somente através do observador. Este é o responsável pela unidade da ação através de sua resposta subjetiva.⁴³¹ Por outro lado, em *Dois Nus* vemos privacidade, interação e ao contrário do espaço de exposição em *Les Demoiselles d'Avignon*, temos um espaço fechado que o autor compara a uma ante-sala.⁴³²

Em *Dois Nus*, Steinberg observa as duas figuras robustas como se fossem esculpidas. Para o autor, estas figuras sugerem formas intactas, cruas, não adaptadas à movimentação. Seus corpos são de uma virgindade primordial, desenhados somente para conter sua própria substância. Steinberg ainda compara as duas obras observando a presença da cortina em ambas. Assim, sugere que as figuras de *Dois Nus* seriam seres pertencentes ao lado da cortina que antecede a experiência. O outro lado da cortina seria portanto aquele das figuras de *Les Demoiselles d'Avignon*. Nesta, as anatomias dos corpos são articuladas, permitem a manipulação, compondo com *Dois Nus* a metáfora dos dois pólos, da inocência e da experiência.⁴³³ Esses dois pólos podem ainda ser identificados na introversão de *Dois Nus* e na

⁴²⁹ LEIGHTEN, 1989: 86.

⁴³⁰ GOLDING, 1993: 52-53.

⁴³¹ STEINBERG, 1988: 12-15.

⁴³² STEINBERG, 1988: 47.

⁴³³ STEINBERG, 1988: 47-49.

cena extrovertida de *Les Demoiselles d'Avignon*. Nesse sentido, na primeira obra, os gestos e atitudes das figuras sugerem a auto-referência, estando assim relacionados às obras anteriores em que os nus femininos agem sobre o próprio corpo. Já em *Les Demoiselles d'Avignon* os gestos são provocativos, visam provocar um efeito no observador,⁴³⁴ dirigindo-se a ele com violência.

Há ainda um outro aspecto na comparação de Steinberg que nos interessa. Ao considerar a cortina como um elemento comum entre as duas obras separando dois espaços, ou dois diferentes domínios, o autor interpreta a entrada da figura da direita através da cortina em *Les Demoiselles d'Avignon* como um abandono do estado antecedente, da obra de 1906. Essa figura entra em um domínio comum, onde o feminino convive com o domínio externo da pintura que é masculino. A transformação da figura também é considerada, da simplicidade brusca das figuras de *Dois Nus* à intensa articulação da figura que passa pela cortina em *Les Demoiselles d'Avignon*, ainda que algumas características tenham permanecido de uma a outra obra, como o formato quadrado do seio da figura da direita em *Dois Nus*.⁴³⁵

O que pudemos observar através do estudo de Steinberg é a maneira como de 1906 a 1907 e dos estudos para *Les Demoiselles d'Avignon* à obra final, a obra de Picasso ganha em intensidade e violência com os novos tipos fisionômicos que perturbam a cena sugerindo "(...) a primitive life lived in the subsoil of civilization".⁴³⁶ Após o contato de Picasso à arte africana⁴³⁷ há ainda uma maior transformação das duas figuras da direita, um acréscimo em ferocidade, que o autor relaciona ao desejo de Picasso de despersonalizar e barbarizar suas figuras, tendo em vista a temática sexual da obra. Para Steinberg o primitivismo da obra está relacionado ao tema, ao interesse do artista de mostrar a sexualidade enquanto energia sexual, retirando toda sugestão de privacidade, afeto ou beleza e qualquer outro distanciamento imposto pela cultura na representação desse tema. Para isso a arte africana foi importante; as máscaras permitiram eliminar qualquer interferência de personalidade intensificando o caráter selvagem da cena.⁴³⁸

Nesse sentido, é através da imagem da mulher, ou da prostituição, ligada ao primitivo e da sexualidade, livre do véu da cultura, do amor pessoal, e ligada a um estado natural, que

⁴³⁴ STEINBERG, 1988: 49-50.

⁴³⁵ STEINBERG, 1988: 52-53.

⁴³⁶ STEINBERG, 1988: 53. "(...) uma vida primitiva vivida no subsolo da civilização".

⁴³⁷ STEINBERG, 1988: 53. O autor considera a cronologia de Golding, Cubism, ao tratar da entrada da arte africana na obra de Picasso.

⁴³⁸ STEINBERG, 1988: 53.

Picasso rejeita a civilização em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)*. A obra portanto traz a imagem de uma sexualidade impessoal e selvagem, que rejeita a celebração do estado primordial idílico e inocente de *A Alegria de Viver* de Matisse. Na obra de Picasso não temos a Arcádia, mas o bordel e, onde em Matisse vemos a relação entre os seres vivendo harmoniosamente com a natureza, na obra de Picasso a única vegetação está presente na natureza morta, ironicamente em um conjunto de frutas encontradas na cidade.⁴³⁹ Daí, como sugere o autor, ao contrário da visão de seres livre em harmonia com a natureza, em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* temos a selva aprisionada, assustadora e assustada.

Golding observa que ao contrário da pretensão de *A Alegria de Viver* de acalmar e deleitar a visão através do alegre colorido e dos ritmos sensuais, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* é angular, áspera e severa e não tem o propósito de sugerir o prazer à visão. Seu caráter selvagem e perturbador suprimiu da obra de Picasso qualquer resquício do encanto e da graça que encontramos nas obras anteriores.⁴⁴⁰

A polémica de *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* com *A Alegria de Viver* de Matisse nos leva ao interesse dos artistas no início do século pela obra de Cézanne. Dentre os pintores que se aproximaram da obra de Cézanne, Matisse havia sido um dos primeiros a apreciá-la e em 1899 havia comprado a obra *Três Banhistas*.⁴⁴¹

De acordo com Argan, *A Alegria de Viver* apresentava-se como uma interpretação clássica de Cézanne, um manifesto do classicismo moderno em contraposição ao expressionismo, o romantismo moderno.⁴⁴² Em *A Alegria de Viver*, Matisse identifica classicismo e impressionismo, recupera a cor límpida e transparente do impressionismo sem contudo condicioná-la a sensação visual⁴⁴³ e reivindica a tradição clássica da cultura francesa. Entretanto, é interessante o argumento do autor de que enquanto uma oposição *A Alegria de Viver*, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* não traz um interesse pelo debate entre o classicismo mediterrâneo e o romantismo nórdico.⁴⁴⁴

⁴³⁹ STEINBERG, 1988: 54-55.

⁴⁴⁰ GOLDING, 1993: 53.

⁴⁴¹ GOLDING, 1993: 54.

⁴⁴² ARGAN, 1983: 484.

⁴⁴³ ARGAN, 1998: 234.

⁴⁴⁴ ARGAN, 1983: 484.

Argan considera o legado clássico de *As Banhistas* de Cézanne no início do trabalho de Picasso em *Les Femmes d'Alger*, percebendo que inicialmente há o interesse de Picasso pelo tema das banhistas. Mas, o artista contesta violentamente o classicismo através da arte negra superando os dois pólos, clássico e romântico, ao trazer a barbárie para seu trabalho em contraste e recusa à civilização.⁴⁴⁵

Nos primeiros anos de sua obra Picasso recusa o colorido impressionista, neo-impressionista e fauvista em favor do desenho,⁴⁴⁶ e no momento em que se aproxima de Cézanne vemos como sua interpretação do mestre mais antigo relaciona-se a essa recusa.

Picasso aproxima-se de Cézanne como ponto de partida, para elaborar uma composição figurativa monumental, assim como também era monumental *A Alegria de Viver*, sendo essa aproximação é bastante pessoal. Golding observa a relação entre a obra de Picasso e as obras de banhistas de Cézanne pelo fato de *Les Femmes d'Alger* ser uma grande composição com figuras total ou parcialmente nuas; entretanto, é através das implicações sexuais do tema e do motivo da figura que segura a cortina em *Les Femmes d'Alger* que o autor relaciona a obra de Picasso e a obra *Tentação de Santo Antônio* de Cézanne.⁴⁴⁷

Golding ainda observa que, em *Les Femmes d'Alger*, Picasso demonstra o interesse por questões de composição e unidade em uma pintura de grande tamanho, o que demonstra a atenção do artista à obra de Cézanne. Porém, entre as obras de banhistas de Cézanne e a obra de Picasso são principalmente as diferenças e não as afinidades que saltam aos olhos. Inicialmente percebemos como na obra de Picasso temos uma cena que nos indica um interior, e não seres banhando-se ou envolvidos em uma paisagem. Por outro lado, na obra de Picasso temos figuras que nos fitam de maneira crua e direta. Podemos ainda observar o caráter linear, a importância do desenho e a ausência de modelado em algumas áreas da composição.⁴⁴⁸ Como sugere Cooper, Picasso planifica e simplifica agressivamente suas figuras, compondo-as através de linhas bem definidas e comprimindo-as em um espaço raso, além de desconsiderar a consistente radiação de luz das obras de Cézanne.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ ARGAN, 1983: 484-485.

⁴⁴⁶ ARGAN, 1983: 484.

⁴⁴⁷ GOLDING, 1993: 54-55.

⁴⁴⁸ GOLDING, 1993: 55.

⁴⁴⁹ COOPER, 1999: 22.

Nesse sentido, ao aproximarem as obras de banhistas de Cézanne e *Les Demoiselles d'Avignon*, os autores concluem pelas semelhanças das poses das figuras, em particular, da figura agachada na obra de Picasso que Golding considera “derivar seguramente”⁴⁵⁰ da figura agachada em *Três Banhistas* de Cézanne, que na época pertencia a Matisse. E, ao considerarem de caráter geral a aproximação de Picasso com Cézanne, ambos os autores destacam a importância das fontes primitivas para *Les Demoiselles d'Avignon*.

Considerações sobre a arte tribal e a obra de Picasso

A abordagem da relação entre a “arte negra”⁴⁵¹ e a obra de Picasso leva-nos novamente a obra *Les Demoiselles d'Avignon*. Tradicionalmente caracterizada como a primeira pintura cubista tendo em vista suas inovações formais, nos últimos vinte ou trinta anos a obra passou por vários estudos, tomando em análise desenhos e estudos preparatórios que lançaram nova luz ao conteúdo da obra.⁴⁵² Um desses estudos que abordamos rapidamente na comparação entre *Dois Nus* e *Les Demoiselles d'Avignon* foi realizado por Steinberg e considera a abordagem de Picasso do tema da sexualidade. Em sua análise Steinberg sugere a importância da exposição de Picasso à arte africana para a ferocidade das duas figuras da direita e para a final realização da cena do bordel, mais perturbadora, despersonalizando as figuras de uma maneira que, dada à temática sexual da obra e a eliminação da sugestão de privacidade, afeto ou beleza ou outras formas de distanciamento imposto pela cultura na representação desse tema, intensifica-se o caráter selvagem e agressivo da cena. Nesse sentido, Steinberg aborda em *Les Demoiselles d'Avignon* a rejeição de Picasso não somente à cultura europeia e à civilização mas também à celebração do estado primordial idílico e inocente de *A Alegria de Viver* de Matisse.

⁴⁵⁰ GOLDING, 1993: 55.

⁴⁵¹ De acordo com RUBIN, 1994: 258, o termo “arte negra” era aplicado por Picasso e outros artistas de sua geração às artes tribais da África e da Oceania. Os artistas desconheciam os reais contextos dessas artes e seus significados o que permitia a interpretação da arte tribal de acordo com seus interesses pessoais.

⁴⁵² LEIGHTEN, 1989: 84. De acordo com a autora a visão de que *Les Demoiselles d'Avignon* é a primeira pintura cubista tem sido negada por estudiosos que ao explorarem seu conteúdo lançaram dúvidas quanto a sua aproximação das pinturas cubistas consideradas com conteúdo neutro.

RUBIN, 1994: 253. De acordo com o autor *Les Demoiselles d'Avignon* marca o último estágio de transição do trabalho perceptivo ao trabalho conceitual de Picasso, sugerindo um espaço raso, mas ainda não traz o caráter e a estrutura cubista. O espaço raso e fragmentado constitui o primeiro passo em direção ao espaço cubista.

Mas, se através do estudo de Steinberg podemos observar como Picasso adota uma atitude contrária a cultura e a civilização europeia e ao Fauvismo, outros estudos nos permitem ainda outras considerações a esse respeito e uma visão da importância da arte tribal para a arte de Picasso.

Leighten argumenta que o anarquismo de Picasso dos anos formativos está presente na ideia inicial para *Les Femmes d'Alger*, no bordel e na imagem da prostituição relacionados ao interesse do artista pelos marginalizados da sociedade e nas simplificações da arte ibérica nos traços das figuras, relacionando-as à infância da Espanha em rejeição a sociedade industrial. Contudo, o anarquismo está também presente na obra final, na rejeição da qualidade narrativa dos estudos e na incorporação do conteúdo nas formas das figuras. No contexto do bordel as figuras estão aprisionadas, retiradas de seu espaço junto à natureza, no passado ibérico idílico, mas é a presença das duas figuras da direita que ainda acrescenta uma agressividade a cena. Para a realização dessas figuras Leighten reconhece a importância do contato de Picasso com a arte africana.⁴⁵³

A análise de Rubin do primitivismo na obra de Picasso também nos mostra em que medida o interesse do artista pela arte tribal relaciona-se a sua recusa à arte tradicional e à sociedade burguesa.

O autor percebe o artista crítico à sociedade desde os primeiros anos de sua obra, mas considera a volta de Gósol como o início da crítica que eliminaria o caráter narrativo e sentimental e aconteceria através da própria pintura. Ao voltar-se para o primitivismo em 1906, Picasso elimina convenções artísticas, coloca-se contrário à exigência do talento pautado pelo virtuosismo e perícia técnica, comprometendo-se em sua arte com a concepção e inventividade. Uma obra já comentada nesse trabalho e que é abordada pelo autor é *Retrato de Gertrude Stein*, cuja face pintada sem a presença da modelo e como uma máscara fornece a Picasso a noção da transição de sua linguagem do perceptivo ao conceitual.⁴⁵⁴ Bois também observa a importância do *Retrato de Gertrude Stein* na libertação de Picasso das limitações da presença. Picasso pintou o rosto de Gertrude Stein quando a viu como uma máscara. Somente quando as formas

⁴⁵³ LEIGHTEN, 1989: 85-86.

⁴⁵⁴ RUBIN, 1994: 241-247.

simplificadas da arte ibérica impuseram-se sobre o artista, ele terminou o retrato e percebeu o caráter metafórico de sua linguagem que passou a explorar nos anos seguintes.⁴⁵⁵

Na volta de Picasso de Gósol e nas obras que sucedem *Dois Nus*, Rubin observa como as formas tornam-se mais planas e o aspecto escultural de *Dois Nus* é eliminado em função de formas mais angulares, simples e esquemáticas. O artista coloca-se nessa direção especialmente após março de 1907 quando adquire duas cabeças ibéricas de Cerro de Los Santos, em que o autor reconhece formas mais cruas e rudes que aquelas dos relevos de Osuna. Contudo, ainda em *Dois Nus* pode-se observar como Picasso, ao planificar o pé da figura da direita e ao omitir o contorno da perna, sacrifica a relação entre a figura e o chão sobre o qual ela pisa, como se eliminasse a sensação de gravidade. Mas ao proceder dessa maneira Picasso relaciona a figura ao espaço de uma nova maneira, eliminando a tradicional representação do corpo pesado sobre a superfície resistente, e ainda, garante estabilidade a sua figura.⁴⁵⁶ Nesse sentido, Rubin observa que o primitivismo do ano de 1906 foi importante para a relação da arte tribal e a obra de Picasso que vemos em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)*. O autor ainda salienta que nessa obra temos o estágio do iberianismo que segue à obra *Dois Nus*, e que já está presente nas planificações e distorções de partes dos corpos, convivendo com o contato de Picasso com a arte tribal e o impacto dessa arte sobre o artista.⁴⁵⁷

Em seu estudo da obra *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)*, Rubin propõe uma cronologia para o trabalho do artista, sugerindo que os estudos para a composição, de março de 1907, e a pintura do final de maio e início de junho do mesmo ano, trazem a forma ibérica que interessava a Picasso nos últimos meses de 1906, mais planas e com menos modelado.

Um estudo para *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)*, *Cabeça do Estudante de Medicina*, nos permite observar a idéia do autor de que o primitivismo de Picasso carrega seu repúdio à arte tradicional através de sua crítica pictórica. Esse estudo é comparado à *Cabeça Masculina* de Cerro de los Santos que Picasso havia comprado. Rubin concorda com Golding⁴⁵⁸ nas afinidades entre as duas obras, na grande orelha, na assimetria dos olhos e na alusão a um acabamento áspero e grosseiro. Através do tracejado ao lado do nariz da figura ou em forma de trama no lado

⁴⁵⁵ BOIS, 1999: 25-28.

⁴⁵⁶ RUBIN, 1994: 248.

⁴⁵⁷ RUBIN, 1994: 247-248.

⁴⁵⁸ GOLDING, 1993.

direito da obra, podemos ainda observar que Picasso não somente transforma a face humana sob o impulso da arte ibérica primitiva, mas outro elemento de seu primitivismo é eliminar, ou subverter, o tradicional método de sombreamento.⁴⁵⁹ Esse tracejado ou trama estará presente também nas obras realizadas após Picasso se interessar pela escultura africana, assumindo novas formas, mas como sugere o autor já está presente no primitivismo do artista dos anos anteriores.

No final de junho e em julho 1907, Picasso teria realizado algumas mudanças na obra e é entre esses dois períodos que o autor localiza a visita do artista ao Musée d'Ethnographie du Trocadéro.⁴⁶⁰

Rubin observa que durante seu trabalho Picasso buscava transformar sua concepção narrativa em uma imagem onde a forma seria mais diretamente comunicativa o que em *Les Femmes d'Alger (O Jogo)* está presente na forma frontal, espacialmente comprimida e na abstração do tempo e do espaço. Nessa busca, o autor observa que o artista retira da composição as figuras do estudante de medicina e do marinheiro, mas tenta recapturar sua idéia através de diferentes tipos de figuração e do estilo. Dessa forma, a obra é considerada como o estágio final da transição de Picasso de um trabalho pautado pela percepção a um trabalho conceitual.⁴⁶¹

Nesse sentido, Rubin concorda com o estudo realizado por Steinberg, para quem a transformação proposta por Picasso para *Les Femmes d'Alger (O Jogo)* não havia sido motivada pelo interesse em uma abstração proto-cubista. Contudo, Rubin propõe uma outra análise para a obra. Para o autor as figuras expressam mais do que o caráter bárbaro da pura sexualidade analisado por Steinberg, analisando através dos estudos e da obra final o desejo de projeção de Picasso de suas preocupações e seus sentimentos contraditórios, de atração e repulsa, em relação às mulheres o que inclui o medo da morte, o perigo de doenças venéreas na imagem das mulheres do bordel. Na obra final, o medo da morte é transmitido através do horror evocado pelas cabeças distorcidas das duas figuras da direita, cuja violenta deformação faz alusão a mulher destruidora, a *femme fatale*, de uma maneira que vai além da experiência civilizada do observador.⁴⁶²

⁴⁵⁹ RUBIN, 1994: 251.

⁴⁶⁰ RUBIN, 1994: 286. Atual Musée de l'Homme, Paris.

⁴⁶¹ RUBIN, 1994: 252-253.

⁴⁶² RUBIN, 1994: 253-254.

O contato de Picasso com a arte tribal é uma questão bastante debatida pelos estudiosos. A principal questão é se Picasso viu e esteve atento a essa arte antes ou depois de terminar a obra *Les Femmes d'Alger (O.J.)*. Golding e Leighten observam que o artista estava em contato com Matisse, Derain e Vlaminck que por volta de 1906 haviam se interessado pela arte tribal.⁴⁶³

Contudo, a importância da visita ao Trocadéro, em junho de 1907, para a transformação das duas figuras da direita e a entrada da arte tribal na obra de Picasso é defendida por Rubin.⁴⁶⁴ De acordo com o autor, em 1907 o Musée d'Ethnographie du Trocadéro era composto por um grande número de objetos da África e da Oceania.⁴⁶⁵ Máscaras e estátuas eram expostas ao lado de outros objetos tribais, que evocavam suas culturas externas à Europa e sua função ritualística. Entretanto, o primeiro sentimento de Picasso em relação a essa exposição foi de repulsa e os objetos tribais despertaram no artista um sentimento perturbador e de desconforto.⁴⁶⁶ Nesse sentido, o Trocadéro oferecia um impressionante ambiente composto pela arte tribal, chamando a atenção do artista para o caráter mágico dessa arte, em contraposição à visão isolada de algumas peças vistas nos estúdios de outros artistas.⁴⁶⁷

Picasso respondeu de duas maneiras à arte tribal, ao seu caráter mágico e exorcista, sua função e força ritualística e ao caráter que chamou racional ligado a um sentido conceitual que o artista observou nessas obras. Essa dupla compreensão de Picasso não apresenta contradição se observarmos que, o caráter conceitual, ou racional, que despertou sua atenção vem dos modos de representação que Rubin denomina “reduzidos” da arte tribal em oposição a uma representação descritiva. Essas formas são, portanto, portadoras da força da arte tribal e de seu caráter mágico.⁴⁶⁸ Leighten ainda observa que a conceitualização e simplificação da arte africana representou para Picasso a expressão primitiva de pensamento e sentimento; através dessa arte Picasso havia percebido a possibilidade de entrar em contato consigo mesmo, com seus próprios sentimentos.⁴⁶⁹

⁴⁶³ GOLDING, 1993: 59-60 e LEIGHTEN, 1989: 86.

⁴⁶⁴ RUBIN, 1994: 254.

⁴⁶⁵ RUBIN, 1994: 255. A afirmação do autor parte da realização de um levantamento das peças pertencentes ao museu.

⁴⁶⁶ RUBIN, 1994: 255 e LEIGHTEN, 1989: 87.

⁴⁶⁷ RUBIN, 1994: 255.

⁴⁶⁸ RUBIN, 1994: 255.

⁴⁶⁹ LEIGHTEN, 1989: 88.

Rubin identifica dois aspectos formais nas duas figuras da direita em *Les Femmes d'Alger* que as relaciona a visita de Picasso ao Trocadéro. O primeiro deles é o caráter tátil das faces máscaras que o autor relaciona à plasticidade escultural da arte africana. Por outro lado, o horror e temor provocados pelas distorções na obra de Picasso são também afins a essa arte. Já a paleta de Picasso, uma combinação crua de laranja, azul, branco e amarelo é encontrada nos objetos da Oceania, e em uma máscara pertencente ao museu desde 1894, onde as cores cruas estão de acordo com o tratamento expressivo pelo qual Picasso interessa-se. Nesse sentido, podemos observar como a utilização das cores em *Les Femmes d'Alger* evita a harmonia das cores fauvistas e provoca uma dissonância através dos intervalos entre cores.⁴⁷⁰ As distorções da forma e o tratamento das cores em *Les Femmes d'Alger* podem ser observados em contraposição à obra de Matisse, criando uma imagem oposta àquela em que o primitivo correspondia à imagem de um ambiente natural não ameaçador e prazeroso especialmente relacionado à Oceania. Em *Les Femmes d'Alger*, o caráter expressivo das distorções e o tratamento das cores evocam o caráter mágico, o não-civilizado, mas também o mal e o horror.⁴⁷¹

Contudo, Rubin chama atenção para o fato de que as imagens de Picasso não pretendem imitar ou copiar determinados objetos tribais. O que interessava e impressionava o artista era a nova possibilidade de transformação, de metamorfose, que os aspectos da estrutura conceitual dos objetos tribais permitiam.⁴⁷² Nesse sentido, as semelhanças entre a arte de Picasso e a arte africana informam a respeito do conhecimento do artista dos princípios dessa arte, de uma assimilação generalizada do caráter da arte africana, mas não permitem nem dizem respeito a uma associação com uma ou outra obra em particular.⁴⁷³

Um tipo de objeto tribal que estava em exposição na época em que Picasso esteve no Trocadéro é proveniente dos povos Kota e Hongwe. Golding observa que as cabeças das figuras da direita em *Les Femmes d'Alger* evocam analogias com várias criações tribais, mas em particular chama atenção para as figuras-relicário de Kota e Hongwe do Congo, dentre as

⁴⁷⁰ RUBIN, 1994: 257.

⁴⁷¹ RUBIN, 1994: 259.

⁴⁷² RUBIN, 1994: 260.

⁴⁷³ RUBIN, 1994: 260-265. o autor considera fortuitas as comparações estabelecidas em estudos de história da arte entre as faces das duas figuras da direita em *Les Femmes d'Alger* e máscaras africanas, demonstrando a impossibilidade do artista ter estado em contato com as peças citadas nesses estudos.

esculturas africanas consideradas as mais abstratas e imaginativas.⁴⁷⁴ Essas figuras são normalmente compostas por uma cabeça oval, que pode ser mais ou menos angulosa sobre um losango e de maneira simétrica os olhos obedecem à mesma altura, e trazem marcas diagonais abaixo dos olhos. Rubin observa como essas marcas diagonais são assimiladas no trabalho de Picasso a partir de sua transformação o que podemos observar em *Bailarina Negra*, uma obra que certamente nos recorda as figuras-relicário do Congo. As estrias ou marcas que vemos nas figuras africanas são transformadas em uma forma de sombreado na obra de Picasso. Contudo, isso nos recorda o estudo *Cabeça de Estudante de Medicina*, que abordamos anteriormente, em comparação com a escultura ibérica e onde observamos a maneira como o primitivismo de Picasso já vinha subvertendo formas tradicionais de sombreado. Nesse sentido, a primitivização das convenções da pintura por Picasso tem continuidade através de seu contato com a arte tribal, mas sua assimilação não está desconectada do trabalho que o artista vinha desenvolvendo com as simplificações de 1906.⁴⁷⁵

Comparando *Bailarina Negra* com a figura-relicário do Congo sugerida por Golding⁴⁷⁶ e ainda pelas peças reproduzidas no estudo realizado por Rubin⁴⁷⁷ podemos observar em que medida a arte africana sugeriu ao artista um impulso inicial de uma maneira generalizada, o que não nos permite associar *Bailarina Negra* a nenhuma peça em particular. Nesse sentido, Rubin observa como na obra de Picasso a figura não obedece à mesma simetria das peças africanas, uma assimetria que marca todas as obras do artista com o mesmo motivo. Na obra *Nu com Braços Levantados: A Dançarina de Avignon*, podemos observar a transformação da disposição plana da forma do losango sob a cabeça das figuras-relicário em formas que na obra de Picasso nos lembram pernas inclinadas, dobradas nos joelhos, assimiladas a um espaço raso. E, ainda, na *Bailarina Negra*, vemos que o movimento e a energia da obra que vêm não somente de sua postura mas também do tratamento rápido que é dado às formas pelo artista, o contrário do que acontece nas peças tribais, o que nos leva a concordar com Rubin para quem essas peças tem uma importância indireta para a obra de Picasso.⁴⁷⁸ Através dessa análise somos levados a compreender que a visita ao Trocadéro e posteriores contatos do artista com a arte tribal serviram de estímulos a sua imaginação e ao seu instinto para a manipulação das formas.

⁴⁷⁴ GOLDING, 1993: 61.

⁴⁷⁵ RUBIN, 1994: 266.

⁴⁷⁶ GOLDING, 1993: 61.

⁴⁷⁷ RUBIN, 1994: 266-270.

⁴⁷⁸ RUBIN, 1994: 267-268.

obra à obra de Alfred Jarry e suas sátiras anticolonialistas, que denunciavam a crença da superioridade cultural européia através do absurdo.⁴⁸⁴ E, ainda, a alusão à África em um momento de colonialismo brutal e à prostituição e uma parte marginalizada e explorada da sociedade ocidental, levam Leighton a concluir que a obra “(...) represents not only the end of the old artistic order but also of the old moral and political order (...)”.⁴⁸⁵

Em 1907 observamos o artista interessado em temas tradicionais da arte ocidental, e na possibilidade de transformação e subversão destes temas e suas convenções através das distorções da forma, do espaço e das cores.⁴⁸⁶ Um estilo grave e agressivo é desenvolvido pelo artista e nos remete a sua compreensão das possibilidades de transformação e manipulação das formas, para a qual foi significativa a compreensão da estrutura conceitual dos objetos tribais. Através de *Nu Feminino sobre uma Cama* e *Nu com Pano* podemos observar essas questões.

Em *Nu Feminino sobre uma Cama* observamos a atenção de Picasso ao tema da Vênus, como havia sido tratado por vários artistas do passado.⁴⁸⁷ Outra obra que nos remete a esse mesmo tema e que havia sido exposta na primavera de 1907, no Salon des Indépendants, é *Nu Azul* de Matisse.⁴⁸⁸

Leighton chama nossa atenção para a proximidade entre a obra de Picasso e *Vênus Adormecida* de Giorgione, nas poses idênticas das figuras. A única variação da pose entre uma e outra obra está na maneira como na obra de Picasso a figura cruza as pernas, virando exageradamente o corpo na direção do observador. Na obra de Picasso falta também o braço esquerdo da figura, que na obra de Giorgione chama atenção para sua sexualidade. Em *Nu Feminino sobre uma Cama* vemos, no lugar das cortinas e panos que normalmente compõem os ambientes desse tema, a figura rodeada por linhas e tramas. As três linhas da parte de baixo da tela repetem o formato do quadril direito da figura e trazem outras linhas que nos remetem às dobras dos panos e cortinas. Acima do nu vemos também linhas e tramas, que nos remetem as cortinas e panos pregueados e que na obra de Picasso contribuem para restringir a profundidade

⁴⁸⁴ LEIGHTEN, 1989: 88-89.

⁴⁸⁵ LEIGHTEN, 1989: 89. “(...) representa não somente o fim da velha ordem artística mas também da velha ordem moral e política (...)”

⁴⁸⁶ LEIGHTEN, 1989: 92.

⁴⁸⁷ LEIGHTEN, 1989: 93. A autora cita *Vênus Adormecida* de Giorgione, *Vênus de Urbino* de Ticiano, *Odalisca* de Ingres, *Maja Nua* de Goya e a obra mais recente, *Olympia* de Manet.

⁴⁸⁸ LEIGHTEN, 1989: 93.

espacial e relacionar formalmente a figura ao espaço raso a sua volta.⁴⁸⁹ Essa relação é ainda melhor realizada em *Nu com Pano*. Nessa obra vemos distintas formas da figura diferenciarem-se entre si através das linhas negras e das estrias e tramas que cobrem algumas das formas. Esse tratamento da figura reforça a superfície bidimensional da tela que também encontra-se fragmentada em formas angulares.⁴⁹⁰ Em *Nu com Pano*, Picasso cria formas ao redor que repetem as formas da figura, relacionado-a a superfície e ao fundo, tendendo a fundir forma e espaço.⁴⁹¹

Em *Nu Feminino sobre uma Cama* e *Nu com Pano*, Picasso trabalha com o tema da Vênus redefinindo a imagem tradicional, rejeitando o espaço tridimensional e representando as figuras em suas linhas e formas básicas. O artista conserva a temática tradicional da beleza ideal feminina, mas redefine a imagem, considerando a representação de formas sólidas sem violar a bidimensionalidade da superfície.⁴⁹² Nessa redefinição Leighton considera a ação subversiva do artista na torção e transformação dos corpos que ultrapassam os limites do humano, considerando que “(...) traditional motifs are treated in a violent, experimental manner that challenges their survival (...)”⁴⁹³ Nesse sentido, observamos nessas obras a revolta do artista contra modos tradicionais de ver e de pintar, desafiando a sobrevivência de significados nas formas tradicionais de arte. Através da violência de seu primitivismo Picasso traz sua crítica social, opõe a arte da civilização européia colonialista, imagens cuja fragmentação ou “assassinato da anatomia”⁴⁹⁴ deixam evidente os limites desses significados. Dessa forma, Leighton ainda considera que enquanto revolução das normas artísticas o trabalho de Picasso dos anos seguintes está profundamente relacionado a esse momento.

Nesse ponto é interessante abordar a diferenciação sugerida por Argan na aproximação dos *fauves* e de Picasso da arte negra. De acordo com o autor, os *fauves* aproximam-se da arte negra, dado o seu interesse por uma arte “(...) senza ricorso all’allegorismo formale ch’è típico dell’arte occidentale, dell’impulso interno, religioso, nella pura forma o nella

⁴⁸⁹ LEIGHTEN, 1989: 93.

⁴⁹⁰ GOLDING, 1993: 65-66.

⁴⁹¹ LEIGHTEN, 1989: 94.

⁴⁹² GOLDING, 1993: 65.

⁴⁹³ LEIGHTEN, 1989: 94. “(...) motivos tradicionais são tratados de modo violento e experimental que desafia sua sobrevivência (...)”.

⁴⁹⁴ LEIGHTEN, 1989: 95.

pura decorazione; (...)”⁴⁹⁵. Os *fauves* almejam uma arte através da posse livre e plena dos meios pictóricos capazes de expressar os sentimentos do artista, o que o autor chama, “(...) pura soggettività dei fauves (...)”⁴⁹⁶ Picasso também busca uma liberdade em relação ao emprego dos meios pictóricos. Entretanto, ao aproximar-se da arte negra em *Les Demoiselles d'Avignon* o artista dá uma nova interpretação à primeira. Picasso reavalia em sua obra a relação entre as figuras e o espaço através do posicionamento de planos e signos, que tendem a provocar uma continuidade na superfície, ao passo em que chamam a atenção para a tridimensionalidade da forma. Argan argumenta que Picasso interpreta a arte negra como⁴⁹⁷,

“(...) forma concepita e realizzata direttamente nelle tre dimensioni e non risultante, come in tutta l'arte occidentale, dalla giustapposizioni di diversi profili. Poiché i profili sono i confini tra la cosa e lo spazio, l'arte occidentale mira a definire nella forma um principio di relatività tra le cose e lo spazio, mentre l'arte negra realizza una continuità assoluta tra l'una e l'altro.”⁴⁹⁸

Nesse sentido, a experiência de Picasso com a arte negra é determinante para a crise do objeto, para a continuação entre o espaço e o objeto, ou a figura, que se anuncia em *Les Demoiselles d'Avignon*.⁴⁹⁹ É ainda determinante para um rompimento revolucionário com a arte ilusionista do século XIX, baseada na percepção, o que teria continuidade nas obras de 1908.⁵⁰⁰

O contato com Braque a partir de 1907 e as transformações na obra de Picasso nos anos seguintes: 1908 e 1909

O estudo da obra entre os anos de 1908 e 1909 leva-nos novamente ao interesse de Picasso pela arte africana e ainda, ao seu interesse pela arte de Rousseau.

⁴⁹⁵ ARGAN, 1950 In: ARGAN, 1983: 441. “(...) sem o recurso do alegorismo formal que é típico da arte ocidental, do impulso interno, religioso, na pura forma ou na pura decoração; (...)”

⁴⁹⁶ ARGAN, 1950 In: ARGAN, 1983: 441. “(...) pura subjetividade dos fauves (...)”.

⁴⁹⁷ De acordo com Argan, Picasso antecipa a interpretação de Roger Fry da arte negra como forma concebida e realizada nas três dimensões. O artigo *Negro Sculpture* foi publicado pela primeira vez em *Athenaeum*, 16 de abril de 1920. Ver FRY, In: BULLEN (ed.), 1981: 70-73.

⁴⁹⁸ ARGAN, 1950 In: ARGAN, 1983: 441. “(...) forma concebida e realizada diretamente nas três dimensões e não resultante, como em toda a arte ocidental, da justaposição de diversos lados. Uma vez que os lados são os limites entre a coisa e o espaço, a arte ocidental procura definir na forma um princípio de relatividade entre as coisas e o espaço, enquanto a arte negra realiza uma continuidade absoluta entre uma e outro.”

⁴⁹⁹ ARGAN, 1950 In: ARGAN, 1983: 442.

⁵⁰⁰ RUBIN, 1978: 188.

No período em que Picasso volta-se para a arte tribal, o poeta André Salmon era um dos mais próximos amigos do artista, representando um importante papel na sua vida. O interesse de Salmon pela arte tribal antecipa ao de Picasso e após a visita do artista ao Trocadero o poeta seria um importante interlocutor a esse respeito. Em Salmon, Picasso encontrava o amigo interessado na discussão a respeito da “pureza de expressão” da arte tribal. Rubin observa a importância dos artigos de Salmon a respeito do interesse de Picasso pela arte negra e chama atenção para as referências do escritor às qualidades plásticas, além das qualidades mágicas, para as quais Picasso desperta na época, e acrescenta, “ (...) Salmon identifies tribal art as a form of ‘realism’, a reality based on truth to feeling rather than appearances (...)” uma identificação que também era observada pelo próprio Picasso.⁵⁰¹

Nesse sentido, não é estranho que ao retratar o amigo em 1907, Picasso tenha passado da caricatura à criação de uma imagem ou de uma criatura totalmente nova, uma completa criação do artista através da incorporação de seu primitivismo.⁵⁰² No primeiro estado do *Retrato de Salmon*, caricatural, está presente a habilidade do artista em isolar os traços essenciais da estrutura e expressão da face do amigo. Contudo, como observa Rubin, a natureza conceitual da caricatura, a representação baseada em idéias e sentimentos e não na aparência, está muito próxima das lições que Picasso retirava da arte primitiva. Assim, gradualmente Picasso incorpora à caricatura o vocabulário gráfico de seu primitivismo até que o retrato final nos remete a uma escultura tribal.⁵⁰³

O *Retrato de André Salmon* deveria ser o ponto de partida para a realização de uma escultura, cujas idéias interessavam a Picasso. Mas, o fato de ter solucionado a forma através do desenho e da incorporação de seu primitivismo levou-o a desinteressar pela sua realização. Através dessa obra do final de 1907 e início de 1908 podemos observar como Picasso estava interessado pelas qualidades plásticas da arte tribal, pela noção de que a arte tribal era uma forma de realismo dada a “(...) tradução plástica da emoção (...)”,⁵⁰⁴ em desapego à imitação de uma realidade pré-concebida. De acordo com Goldwater, Picasso encontrou na arte tribal, “(...) um

⁵⁰¹ RUBIN, 1994: 282-284. “(...) Salmon identifica a arte tribal como uma forma de ‘realismo’, uma realidade baseada na verdade para o sentimento em vez de aparências (...)”

⁵⁰² RUBIN, 1994: 284-286.

⁵⁰³ RUBIN, 1994: 284-286.

⁵⁰⁴ Salmon citado em RUBIN, 1994: 284.

paralelo a sua tendência nessa época de resumir e simbolizar de memória as características essenciais da forma: a trabalhar mais com a idéia que com a observação detalhada.”⁵⁰⁵

No ano seguinte aprofunda-se o interesse de Picasso pela investigação das formas tridimensionais.⁵⁰⁶ Os torços simétricos e as faces côncavas das figuras nas obras desse ano, a face dividida em uma parte superior convexa e uma parte inferior côncava, como vemos na obra *Nu com Toalha* e no estudo da face, do final de 1907, e em *Cabeça de Mulher* de 1908, nos remete ao interesse de Picasso pela escultura negra, em particular pelas máscaras Fang, e pelo tratamento da figura em traços e formas esquemáticos e essenciais.⁵⁰⁷

Três outras obras desse mesmo ano, *Mulher Camponesa*, *Paisagem* e *Três Mulheres* trazem ainda outras questões com as quais Picasso confronta-se em 1908. *Mulher Camponesa* foi realizada no final do verão de 1908, durante a estada de Picasso em La Rue des Bois, na mesma época em que *Paisagem*.⁵⁰⁸ Em *Mulher Camponesa*, a solidez, simetria e a interpretação de Picasso da figura em um conjunto de planos independentes remete-nos à escultura africana e ao interesse do artista pela investigação das formas tridimensionais. A respeito dessa obra Golding observa a sensação monolítica do corpo e da face e as “(...) formas tridimensionais despojadas de todo o acessório e reinterpretadas com uma exatidão quase geométrica.”⁵⁰⁹ Já essa exatidão geométrica encontrada em *Mulher Camponesa* é associada pelo autor ao interesse de Picasso pela obra de Rousseau.

Rubin observa que “(...) Rousseau’s work not only provided Picasso with prototypes for highly stylized, “geometrized” landscapes, but with a paradigm of plastic order and serenity (...)”⁵¹⁰ em um momento em que o artista buscava uma arte mais contida e estável, afastando-se de efeitos mais violentos de colorido e pinceladas enérgicas do “africanismo” do ano anterior. Em *Paisagem* vemos como há um efeito menos escultórico que em *Mulher Camponesa* e uma tendência da composição de relacionar todo o plano. Nesse sentido, as paisagens realizadas em La Rue des Bois também revelam uma atenção de Picasso a Cézanne, não exatamente às suas

⁵⁰⁵ GOLDWATER, 1966 In: DEXEUS, 1981: 47.

⁵⁰⁶ GOLDING, 1993: 66.

⁵⁰⁷ RUBIN, 1994: 290.

⁵⁰⁸ RUBIN, 1994: 290.

⁵⁰⁹ GOLDING, 1993: 66.

⁵¹⁰ RUBIN, 1994: 291. “(...) O trabalho de Rousseau não somente forneceu a Picasso protótipos para paisagens altamente estilizadas e “geometrizadas”, mas também um paradigma de ordem plástica e serenidade (...)”

pinturas, mas, como observam os autores Rubin e Goldwater, ao interesse de pintar a natureza em termos de cilindro, esfera e cone,⁵¹¹ ao afastamento da aparência natural das coisas, relacionando o objeto e o espaço.⁵¹²

No entanto, cabe observar que na obra de Cézanne objetos e espaço relacionam-se na esfera da sensação luminosa e cromática.⁵¹³ Em *Paisagem*, Rubin observa como Picasso tende a relacionar os planos largos sombreados, que embora planos e não modelados guardam uma energia plástica peculiar ao seu trabalho. Por outro lado, combinado a um interesse pelo afastamento da aparência natural Argan observa que em 1908 Picasso interessa-se pela arte de Rousseau, “(...) l’esempio di una pura, impregiudicata espressività indipendente da ogni preconconcetto schema formale: una pittura senza stimoli esterni, che crea tutto da sé – figure, paesaggi, vicenda (...)”⁵¹⁴ Havia na arte de Rousseau uma “inconsciente ingenuidade”⁵¹⁵ ao ignorar e desconsiderar os fundamentos da pintura francesa contra os quais também lutava Picasso.⁵¹⁶

Nesse sentido, Rubin opina que o interesse pela arte de Rousseau permitiu a Picasso transformar sua arte, eliminar fortes efeitos expressionistas das primeiras obras relacionadas à arte tribal, observar um tratamento mais controlado, estilizado e ordenado e um monocromatismo em verdes, marrons e cinzas, em um momento anterior ao aprofundamento de sua compreensão da arte de Cézanne. A arte de Rousseau oferecia um caminho para que Picasso pudesse afastar-se de fortes efeitos expressivos, e essa é a tendência que chega à obra *Três Mulheres*, considerada pelo autor uma importante obra de transição no trabalho de Picasso.⁵¹⁷

A observação de Rubin de que a obra *Três Mulheres* é um trabalho de transição deve-se a sua compreensão de que o artista teria feito a obra após o contato com o trabalho de

⁵¹¹ GOLDWATER, 1966 In: DEXEUS, 1981: 48. e RUBIN, 1978: 182.

⁵¹² ARGAN, 1950 In: ARGAN, 1983: 440.

⁵¹³ ARGAN, 1950 In: ARGAN, 1983: 440.

⁵¹⁴ ARGAN, 1950 In: ARGAN, 1983: 441. “(...) o exemplo de uma pura, uma expressividade não censurada independente de todo esquema formal preconcebido: uma pintura sem estímulos externos, que cria tudo por si – figuras, paisagens, acontecimento (...)”

⁵¹⁵ GOLDING, 1993: 67.

⁵¹⁶ GOLDING, 1993: 67.

⁵¹⁷ RUBIN, 1994: 291.

Braque realizado em L'Estaque, da primavera e verão de 1908, e através deste compreendido e assimilado a arte de Cézanne.⁵¹⁸

De acordo com o autor, durante boa parte do outono de 1908 Picasso trabalhou nessa tela monumental, um importante trabalho daquele ano. Os estudos para a obra foram localizados pelo autor como tendo sido realizados entre a primavera e o verão de 1908 em um momento em que Picasso estava ainda em Paris, antes da partida para La Rue des Bois. Ao intervalo de tempo entre a realização dos estudos e o trabalho na obra final como a conhecemos atualmente soma-se a diferença de tratamento entre eles. Assim, os estudos para *Três Mulheres* aproximam-se do tratamento dado aos trabalhos do ano anterior em que foi realizada *Les Femmes d'Alger (O Jogo de Cartas)* e *Nu com Pano*, com fortes contrastes de cor, pinceladas enérgicas e o uso de tramas e estrias, o que podemos observar através de um estudo datado da primavera de 1908, enquanto a obra final apresenta uma sutil gradação de tons, uma execução e tratamento mais controlados e suavidade na transição dos planos. Dessa forma, Rubin argumenta que o desenvolvimento de passagens entre os planos e o tratamento do espaço como um baixo-relevo ilusório que essas passagens permitem e que são encontradas na obra final *Três Mulheres* estão em desacordo com a obra de Picasso realizada nos meses anteriores ou, em menor medida, durante suas férias em La Rue des Bois.

Nesse sentido, Rubin sugere⁵¹⁹ que Picasso realizou a primeira versão da obra *Três Mulheres* antes da partida para La Rue des Bois no mesmo estilo dos estudos, e, dessa forma, a obra como a conhecemos atualmente é resultado de uma reformulação.

Na obra *Três Mulheres* vemos como Picasso suaviza as faces máscaras das figuras, embora tratadas em seus traços essenciais, eliminando as estrias e tramas utilizadas nas obras dos anos anteriores e os fortes contrastes de cor, dando lugar na composição a uma superfície mais suave em verde e ocre, cujos valores próximos permitem a transição de um plano a outro. De acordo com Rubin, temos "(...) a composition conceived within a consistent system of *passage*

⁵¹⁸ RUBIN, 1994: 291.

⁵¹⁹ RUBIN, 1978: 186. O autor também fundamenta seu argumento em uma fotografia do início do verão de 1908 do atelier de Picasso onde vemos André Salmon diante da obra *Três Mulheres* em um tratamento que nos recorda as obras de 1907.

(...),⁵²⁰ ou seja, a ligação ou fusão entre planos com valores próximos em um espaço raso, em baixo-relevo.

As obras realizadas em La Rue des Bois, como vimos em *Paisagem*, já nos sugerem a preocupação de Picasso em realizar essa fusão e relacionar todo o plano, embora, de acordo com Rubin, de uma maneira mais rudimentar. Isso, no entanto, já sugere uma atenção de Picasso ao trabalho de Braque. Porém, é em *Três Mulheres* que uma relação mais marcada com a arte africana dos anos anteriores dá lugar ao cezannismo observado na obra de Braque.⁵²¹

A importância que Rubin confere à arte de Braque e ao interesse pela arte de Cézanne para a retomada da obra *Três Mulheres* e o avanço de Picasso em direção ao cubismo leva-nos a algumas considerações sobre esse tema.

Os argumentos do autor de que Picasso não se interessou pela arte tribal e pela arte de Cézanne simultaneamente e de que ambas desempenham diferentes papéis na formação do cubismo podem ser comprovados através das obras que abordamos anteriormente. Retomando-as percebemos como nas obras de Picasso de 1907 e do início de 1908 não se pode falar em cezannismo e em contrapartida vemos uma estruturação orientada à forma escultural. Daix observa que nessas obras Picasso trabalha interrompendo ritmos e não colocando volumes em comunicação.⁵²² Já nas paisagens de La Rue des Bois e principalmente com *Três Mulheres* vemos uma estrutura pictórica como um baixo-relevo. Outros aspectos que devem ser observados é a maneira como o vitalismo, a animação e mesmo as energias bárbaras e efeitos agressivos das primeiras obras dão lugar a obras mais contidas do final de 1908.⁵²³

Nesse ponto é interessante retomar alguns aspectos do interesse pela arte de Cézanne por artistas que conviviam com Picasso nesse período. Rubin analisa o desenvolvimento da obra de Braque entre 1906 e 1908 centrando-se na relação de continuidade entre a arte de Cézanne, tendo em vista o interesse de Braque por esta, e o cubismo. Para o autor as inovações de *Les Femmes d'Alger (O Grande Baía)*, embora significativas para o rompimento do trabalho de Picasso com uma arte perceptiva em direção a uma arte conceitual e sugerindo um espaço raso que está

⁵²⁰ RUBIN, 1978: 187. "(...) uma composição concebida dentro de um consistente sistema de passagens (...)”

⁵²¹ RUBIN, 1978: 187.

⁵²² DAIX, 1979: 64.

⁵²³ RUBIN, 1978: 188.

presente no cubismo, não traz a estrutura cubista e nesse sentido a obra foi erroneamente apontada no passado como primeira obra cubista. O autor ainda discorda da idéia de que o desenvolvimento da obra de Braque em direção ao cubismo deu-se a partir do momento em que este viu *Les Demoiselles d'Avignon*, recusando que as transformações na obra de Braque respondem à visão da obra de Picasso. Para Rubin, "(...) far from finding his way by means of the Demoiselles, Braque progressed – following the fixed star of Cézanne – in a determined, independent, and original manner."⁵²⁴ Entretanto o interesse pela arte de Cézanne nesse período está presente também na obra de outros artistas que conviviam com Picasso, Matisse e Derain.

O interesse pela arte de Cézanne por parte desses artistas entre os anos de 1906 e 1908 não era contudo algo totalmente novo. Uma obra dos anos anteriores ao período em questão, *Nu Masculino*, de 1900, leva-nos ao argumento de Rubin de que a arte de Cézanne era, em um momento anterior, conhecida e admirada por Matisse. Contudo, a partir de 1906 Rubin identifica uma outra fase de aproximação entre Matisse e Derain da obra de Cézanne.⁵²⁵

Comparada às obras dos anos anteriores, fauvistas, de Matisse, *Nu Azul* de 1907 traz um caráter escultural relacionado à sua aproximação com a obra de Cézanne. O mesmo pode ser observado em *Banhistas* de Derain, também de 1907. Rubin opina que nesse momento Derain afasta-se do Fauvismo e compromete-se com a arte de Cézanne de uma nova maneira ao direcionar-se a uma pintura escultural.⁵²⁶ Nesse sentido, o autor relaciona as obras de Matisse e Derain e sua aproximação de Cézanne a uma rejeição ao Fauvismo dos anos anteriores. Nesse momento, como observa Golding, os artistas buscam fundamentos mais sólidos para sua arte.⁵²⁷

Em *Banhistas* de Derain pode ser observada a aproximação do artista da obra de Cézanne e também da escultura africana na face estilizada da figura central. Na mesma época em que realizava e expunha *Banhistas*, Derain incentivava Picasso a visitar o Trocadero, cuja visita provocou uma transformação em *Les Demoiselles d'Avignon*. Também o interesse de Derain pelas obras de banhistas de Cézanne é relacionado por Rubin as relações entre estas e *Les Demoiselles d'Avignon*. Nesse sentido é significativo que em um período em que a obra de

⁵²⁴ RUBIN, 1978: 154. "(...) longe de encontrar seu caminho através de *Demoiselles*, Braque progrediu – seguindo a estrela fixa de Cézanne – de uma maneira determinada, independente e original."

⁵²⁵ RUBIN, 1978: 155-156.

⁵²⁶ RUBIN, 1978: 156.

⁵²⁷ GOLDING, 1993: 70.

Derain era considerada revolucionária com suas “simplificações bárbaras”⁵²⁸ e que o artista volta-se para o caráter construtivo da arte de Cézanne, Picasso responde com as deformações de *Les Femmes d’Alger*, relacionadas a arte tribal, e que sua referência a Cézanne encontra-se nas poses das figuras e não no caráter construtivo, da utilização da cor ou do trabalho com a pincelada, da obra deste último.

Rubin relaciona o interesse de Braque por Cézanne ao Salon des Independants de 1907 e o contato com *Banhistas* de Derain. Após o Salon des Independants Braque trabalha em La Ciotat, para onde vai em maio, e em L’Estaque onde passa o final do verão produzindo obras que acusam a atenção do artista ao cezannismo.⁵²⁹ Em *Paisagem em La Ciotat* essa atenção pode ser observada na maneira como o artista aproxima tonalidades sóbrias, em substituição a modulação da cor de Cézanne, para criar uma leve sensação de relevo, um interesse distante das preocupações fauvistas, de Matisse e de Derain nos anos anteriores. Nessa mesma obra podemos observar como Braque adota o horizonte alto de Cézanne, tendendo a eliminar a profundidade, de maneira que a paisagem é projetada em direção ao espectador. Em *Paisagem em La Ciotat*, observamos também a atenção de Braque à pincelada construtiva e as linhas azuis de Cézanne, embora a obra conserve na sua composição nas folhagens o decorativismo do Fauvismo.⁵³⁰

No momento seguinte, em setembro de 1907 em L’Estaque, a obra de Braque traz mais uma vez suas preocupações com a estrutura. Em *Vista de L’Estaque* percebemos uma maior simplificação e centralização nas formas, através do trabalho com a linha, impedindo a linguagem livremente curvilínea e ainda as tonalidades sóbrias que eliminam as cores brilhantes fauvistas. Já no retorno a Paris, Braque termina *Terraço do Hotel Mistral*, começada em L’Estaque, mas amplamente trabalhada no atelier. Nessa obra, Rubin chama a atenção para o terraço horizontal contraposto à verticalidade das árvores e as linhas muito marcadas dos galhos; outra observação está relacionada novamente à paleta do artista, as tonalidades de verde, ocre e azul que não são atípicas do trabalho de Cézanne, mas que no caso de Braque estão também associadas ao fato do artista ter realizado boa parte desse trabalho no atelier, livre do dado visual. Nesse sentido, Rubin chama atenção para a mudança de Braque da percepção para uma obra

⁵²⁸ Citado em RUBIN, 1978: 157.

⁵²⁹ RUBIN, 1978: 157.

⁵³⁰ RUBIN, 1978: 159.

conceitual, compreendida não somente na simplicidade e esquematização das formas, bem como na utilização de um pequeno número de cores, um monocromatismo protocubista.⁵³¹

A independência de Braque em relação à obra de Picasso no desenvolvimento do protocubismo através de Cézanne é defendida por Rubin, ao salientar o caráter conceitual e não somente perceptivo da obra deste último, um caráter que possibilitou Braque dar um passo adiante do Fauvismo em direção a uma arte intelectual. O autor justifica seu argumento chamando atenção para o fato de que apesar de Cézanne enfatizar a importância da sensação, algumas de suas obras haviam sido concebidas no atelier. O artista utilizava modelos vivos para suas figuras, mas muitas vezes os cenários eram inventados. Também as distorções nas obras de Cézanne são avaliadas por Rubin como não conectadas à percepção, sendo alterações propositais que favoreciam a estrutura da imagem. Nesse sentido, para o autor a conceitualização protocubista não está distante, sendo um aprofundamento da conceitualização de Cézanne.⁵³²

Duas outras obras de Braque são importantes para a compreensão da presença do cezannismo em seu trabalho, *Paisagem com Casas* de novembro 1907 e *Casas e Árvores* de setembro de 1908. *Paisagem com Casas* é uma composição cujo espaço é concebido como um baixo-relevo, sendo que seus elementos tendem a movimentar-se do plano de fundo em direção ao observador, provocando um espaço fechado. Esse efeito é alcançado através da utilização das passagens cezannescas entre os planos. As linhas da composição são, entre um plano e outro, interrompidas, permitindo a comunicação e uma continuidade entre eles. Outro aspecto que pode ser observado é a maneira como Braque elimina detalhes das casas tratando-as de maneira geométrica, assim como encontramos a mesma tendência nas formas das nuvens, relacionando toda a composição. Mais tarde, em 1908, Braque tende a eliminar o céu da composição ou reduzi-lo de maneira a integrá-lo ainda mais ao restante da composição, como vemos em *Casas e Árvores*. Rubin opina que a referência de Braque nessa unificação entre terra e céu é Cézanne, e as composições tardias de Mont Sainte-Victoire, e ainda, que Picasso alcançaria essa unificação somente em 1909, nas paisagens de Horta de San Juan, devendo a Braque essa solução.⁵³³

⁵³¹ RUBIN, 1978: 160-162.

⁵³² RUBIN, 1978: 162-165.

⁵³³ RUBIN, 1978: 165.

Na sua volta de L'Estaque no outono de 1907, Braque dá início, no inverno, possivelmente em dezembro de 1907, ao *Grande Nu*.⁵³⁴ Para Rubin, essa obra representa uma reação de Braque à obra de Picasso, *Les Femmes d'Alger*, e uma forma de submeter os experimentos de Picasso à estrutura de Cézanne. Nesse sentido, o trabalho em o *Grande Nu* durou até o final da primavera de 1908, ou possivelmente o verão do mesmo ano, sendo contemporâneo ao novo embate de Braque com Cézanne nas paisagens cezannescas realizadas em L'Estaque em 1908.⁵³⁵

O estudo de Reff traz outra posição a respeito do afastamento de Braque do Fauvismo e sua relação com a obra de Picasso e de Cézanne.⁵³⁶ O autor observa a transformação da obra de Braque entre 1906 e 1908, chamando a atenção para sua resistência ao abandono ao físico e ao sensual mesmo nas suas obras fauvistas, “(...) one of the things he disliked in fauvism was its emotional and physical violence (...)”.⁵³⁷ Assim, o autor identifica um interesse e mesmo um espírito não fauvista em Braque. Somando-se a isso, em sua aproximação de Picasso e de Cézanne temos elementos importantes para a transformação de sua obra.

Braque conhece Picasso na primavera de 1907, quando o último estava trabalhando em *Les Femmes d'Alger*. Reff opina que o *Grande Nu* traz uma resposta de Braque à nova visão proposta por *Les Femmes d'Alger*. Em o *Grande Nu* temos uma figura compacta como o centro de nossa atenção, compostas por um pequeno número de cores sóbrias.⁵³⁸ Golding observa a dívida de o *Grande Nu* com *Les Femmes d'Alger* nas deformações internas da figura e no tratamento do plano de fundo em planos angulares, elementos novos na obra de Braque que estão presentes na obra de Picasso. Nesse sentido, deve-se observar também os traços essenciais da face máscara da figura.⁵³⁹ Contudo, o *Grande Nu* não traz a violência expressionista de *Les Femmes d'Alger*, sendo a obra de Braque mais reflexiva e racional.⁵⁴⁰

⁵³⁴ REFF, In: RUBIN, 1992: 17.

⁵³⁵ RUBIN, 1978: 167.

⁵³⁶ REFF, In: RUBIN, 1992.

⁵³⁷ REFF, In: RUBIN, 1992: 18. “(...) uma das coisas que ele não gostava no fauvismo era sua violência física e emocional (...)”.

⁵³⁸ REFF, In: RUBIN, 1992: 17-18.

⁵³⁹ COOPER, 1999: 27.

⁵⁴⁰ GOLDING, 1993: 69.

Outra obra de Braque que Reff aproxima do trabalho que Picasso vinha desenvolvendo em 1907 é *Mulher* de 1908. Nessa vemos um grupo de três mulheres em três diferentes visões e poses, indicando a atenção de Braque não somente a *Les Femmes d'Alger*, mas também a *Três Mulheres*.⁵⁴¹ Nesse sentido, em *Mulher* vemos três nus monumentais em um espaço raso, fechado, o que já está presente na obra de Picasso em 1907. Entretanto, cabe chamar a atenção para a observação do autor de que

“(...) Braque would not have responded so strongly to Picasso’s new work had it not fulfilled his need for an orientation away from Matisse and Fauvism, a need that is already evident in works he painted in 1906-07 before meeting Picasso.”⁵⁴²

Assim, Reff considera, e nesse sentido concorda com Rubin, que a atenção de Braque à obra de Picasso pode ser observada em suas pinturas de figuras, e mesmo na atenção a esse tema que até então representa uma pequena parte de seu trabalho, se comparado ao grande número de paisagens. Nestas é no seu interesse pela obra de Cézanne que Braque concentra-se; um interesse que já está presente antes de *Paisagem em La Ciotat* analisada por Rubin, e que encontramos em um momento anterior ao contato de Picasso e Braque, na obra *Porto de L’Estaque* de 1906, na atenção do artista à realidade sólida dada pelo anúncio da pincelada paralela e do método disciplinado de trabalho.⁵⁴³

Entre 1907 e 1908 Braque assimila os elementos construtivos da obra de Cézanne,

“(...) a clear construction in compact volumes, evoking a sense of stability and permanence in nature, but also a palette largely restricted to earth tones and greens, one that is familiar in certain late works of Cézanne (...).”⁵⁴⁴

⁵⁴¹ Ao contrário de Rubin que data o trabalho de Picasso em *Três Mulheres* no ano de 1908, Reff considera uma nova cronologia, situando os primeiros trabalhos de Picasso para a obra em 1907. REFF, In: RUBIN, 1992: 18.

⁵⁴² REFF, In: RUBIN, 1992: 19. “(...) Braque não teria respondido tão fortemente ao novo trabalho de Picasso caso ele não tivesse satisfeito sua necessidade por uma orientação distante de Matisse e do Fauvismo, uma necessidade que já é evidente nos trabalhos que pintou em 1906-07 antes de conhecer Picasso.”

⁵⁴³ REFF, In: RUBIN, 1992: 19. O autor destaca a importância da exposição de Cézanne no Salon d’Automne de 1907 para a obra de Braque, mas chama a atenção para o fato de que Braque já conhecia a obra de Cézanne através de menores exposições nos Salons d’Automne dos três anos anteriores.

⁵⁴⁴ REFF, In: RUBIN, 1992: 21. “(...) uma construção clara em volumes compactos, evocando um senso de estabilidade e permanência na natureza, mas também uma paleta em grande parte limitada a tons de terra e verdes, familiar à certos trabalhos tardios de Cézanne (...).”

Em suas paisagens o artista concentrou-se na maneira como Cézanne estruturava suas obras, integrando superfície e fundo, ao romper com as linhas de composição de alguns planos.⁵⁴⁵ Interessou-o principalmente o problema do espaço entre os elementos da composição, ou o espaço que separa um objeto de outro. Esse espaço deveria ser concreto e tão perceptível quanto os próprios objetos, o que foi possível pelo desenvolvimento do sistema de passagens.⁵⁴⁶

Reff observa que o caráter construtivo e racional da obra de Cézanne pelo qual Braque interessa-se era relacionado na época à tradição clássica francesa que remete-nos a Poussin; uma tradição que vinha sendo reclamada pela arte e pela literatura na primeira década do século. A reação ao Fauvismo busca na arte de Cézanne os seus aspectos clássicos. Nesse sentido, compreender a obra de Braque como somente o desenvolvimento e resolução de uma série de problemas pictóricos elimina o contexto cultural, social e mesmo os interesses pessoais do artista⁵⁴⁷ em que essas transformações estavam sendo propostas.⁵⁴⁸

As propostas para a arte e a literatura da época traziam a transformação de valores e atitudes presentes também no contexto social e político. Nos anos que antecedem a Primeira Guerra Mundial, verifica-se um rápido crescimento do nacionalismo e um renovado interesse pelo neoclassicismo, ambos os movimentos relacionados a um chamado de “retorno à ordem”. O interesse pela arte e literatura clássicas na França relaciona-se a necessidade da nação da recuperação de valores tradicionais, nacionais, expressivos da posição privilegiada da França e de sua cultura na civilização europeia. No início do século as ameaças eram várias; internamente, os conflitos entre as classes aprofundavam-se com a desilusão e crescente organização dos trabalhadores, acompanhada pelas respostas repressivas do governo interessado em preservar a ordem e a propriedade. Por outro lado, havia a ameaça de guerra contra a Alemanha, tendo em vista as ambições colonialistas de ambos os países. Frente ao clima de crise e conflito, Reff observa o retorno de intelectuais franceses ao catolicismo,

⁵⁴⁵ REFF, In: RUBIN, 1992: 21.

⁵⁴⁶ RUBIN, 1978: 169.

⁵⁴⁷ REFF, In: RUBIN, 1992: 36-38. O autor aborda a personalidade conservadora do artista.

RUBIN, 1978: 169. De acordo com o autor Braque, assim como Cézanne, tinha visão política, personalidade e estilo de vida conservadoras. Esse aspecto conservador está presente também na obra de ambos, na ordem pictórica que buscavam.

⁵⁴⁸ REFF, In: RUBIN, 1992: 21.

“(…) to find comfort in the authority, hierarchy, and discipline of the Church”⁵⁴⁹, e ainda, o aumento do patriotismo reforçando a busca pelo cânone clássico da arte e da literatura francesa.⁵⁵⁰

A busca por uma arte ordenada, baseada na razão, na imaginação e na construção fazia frente ao impressionismo e a aspectos deste, presentes no Fauvismo. Este, com suas cores intensas, sua violência física e emocional e sua desatenção a uma estruturação sólida era considerado estranho e externo ao gosto francês.⁵⁵¹ Os interesses da arte e da cultura voltavam-se para os aspectos permanentes da natureza, para uma arte atemporal, desacreditando nos valores de espontaneidade, intuição, liberdade, individualidade e da arte que nasce da sensação direta do artista. Mas, mesmo sendo possível identificar um contexto social, político e cultural no momento em que verifica-se uma reação ao Fauvismo, deve-se ter cuidado para a generalização ou aplicação desse contexto às transformações e desenvolvimento nas obras dos artistas. Nesse sentido, Reff afirma que o Fauvismo foi um movimento com grande variação entre os artistas, assim como não se pode considerar “típica” a reação de um ou outro artista que aproximou-se de movimento.⁵⁵² Cada artista, por diferentes razões, procurou alternativas ao impressionismo e ao Fauvismo e dessa forma aproximaram-se de Cézanne, cuja identificação com a tradição francesa era reclamada e promovida nesse momento.⁵⁵³ A imagem de Cézanne era a do construtor que baseado em um método de trabalho havia transformado o impressionismo em uma arte clássica, sólida e estável capaz de fixar o eterno. É nesse sentido que Braque aproxima-se de Cézanne. Mas seu interesse pela tradição clássica francesa está presente também na atenção à obra de outros artistas.

Reff compara a obra *Viaduto em L'Estaque* de 1907 e *As cinzas de Focion* de Poussin, observando a atenção de Braque à pincelada construtiva e a paleta cezannesca, mas também a uma paisagem mais abstratamente concebida que nos remete a obra de Poussin. Temos na obra de Braque o equilíbrio dos elementos da composição, a disposição das árvores como se emoldurassem a paisagem central e uma construção horizontal e planar do viaduto e das casas sugerindo a transição do trabalho do artista de uma maneira perceptiva a uma outra conceitual de compor que Reff identifica no trabalho de Poussin. Em outras paisagens desse ano e do ano

⁵⁴⁹ REFF, In: RUBIN, 1992: 24. “(…) encontrar conforto na autoridade, hierarquia e disciplina da Igreja.”

⁵⁵⁰ REFF, In: RUBIN, 1992: 24.

⁵⁵¹ REFF, In: RUBIN, 1992: 25.

⁵⁵² REFF, In: RUBIN, 1992: 17.

⁵⁵³ REFF, In: RUBIN, 1992: 25.

seguinte, como vemos em *Viaduto em L'Estaque* do verão de 1908, a presença de Cézanne e Poussin pode novamente ser observada. No colorido vibrante e na execução vigorosa percebemos como Braque interessa-se pelas obras do primeiro e nas formas simples e geométricas, na composição fechada e simétrica nos recorda a ordenação das paisagens do segundo.⁵⁵⁴

A aproximação de Braque e Poussin pode-se dizer não somente na composição clássica, mas também no motivo clássico. Em *Viaduto em L'Estaque* observamos como formas arquitetônicas e naturais em equilíbrio evocam a permanência e a ordem da civilização do mundo mediterrâneo. *Casas e Árvores*, uma obra do final do verão e início do outono de 1908, nos traz novamente a atenção do artista ao equilíbrio e harmonia entre a natureza e a arquitetura, que encontramos na obra de Poussin. Podemos observar a transformação na obra de Braque ao compará-las a uma obra anterior, fauvista, *Porto de L'Estaque* de 1906, onde temos um espaço de dinamismo e atividade da cidade moderna composto por cores mais vivas. Essa transformação, de acordo com Reff, acompanha uma transformação de valores. A cidade moderna, até então celebrada como o espaço do dinamismo da sociedade industrial urbana, dá lugar a espaços afastados dos centros urbanos mais tradicionais e conservadores, implicando na perda de confiança na cidade moderna e na fé do modernismo na experiência pessoal, subjetiva, que sustenta as inovações fauvistas.⁵⁵⁵

Através do estudo de Reff sobre a recusa ao Fauvismo na obra de Braque pode-se perceber que o artista interessa-se pela arte clássica, tanto pelo conteúdo quanto pelas fontes formais, por recusar uma ausência de estrutura do Fauvismo e uma arte pautada pelas sensações e pela subjetividade do artista. O caráter clássico da obra de Braque permite relacioná-la aos movimentos nacionalistas e neoclassicistas da primeira década do século, como observamos na obra de Picasso no capítulo anterior. Entretanto, na obra de Picasso observamos que ao rejeitar o fauvismo e ao responder a esses movimentos é para a arte ibérica primitiva e em seguida para a arte tribal que o artista se volta em um tom de desafio à arte da civilização européia e posicionando-se contrário, como um artista marginal a essa arte e civilização. A arte de Braque, ao contrário da arte de Picasso, assim como sua reação ao Fauvismo, demonstra uma atenção e uma aproximação aos ideais da arte francesa de ordem, razão, equilíbrio e harmonia, sem trazer

⁵⁵⁴ REFF, In: RUBIN, 1992: 27.

⁵⁵⁵ REFF, In: RUBIN, 1992: 27-28.

uma postura de desafio explícita e agressiva como a que observamos na obra de Picasso. São esses aspectos que observamos não somente no interesse de Braque por Cézanne e Poussin em suas paisagens, mas mesmo na aproximação de *Nu em Pé* do final de 1907 e *Les Demoiselles d'Avignon*.

Em *Nu em Pé*, Reff identifica o interesse de Braque pelo desenho de Ingres, em particular pela obra *Perseus e Andrômeda*⁵⁵⁶. O autor também sugere que Braque nessa obra esteve atento a *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Nesse sentido, é interessante observar como Braque centra-se no desenho de ambos em seu interesse pela solidez e estrutura. Como observa Rubin, o enfoque de Picasso em pinturas de figuras deve em grande parte a seu interesse por aspectos escultóricos e de solidez, no plano bidimensional.⁵⁵⁷ Nesse sentido, não é estranho que Braque tenha aproximado-se de Picasso e da obra de Ingres nesse momento e observado o interesse do primeiro pela obra do segundo.⁵⁵⁸ A obra de Braque não traz de maneira declarada o desafio da obra de Picasso, o que observamos também em *Nu com Pano* e *Nu Feminino sobre uma Cama* de 1907, na fragmentação da forma humana.

O fato de Braque ter concentrado-se principalmente na pintura de paisagens e naturezas-mortas e Picasso na figura humana é ainda um aspecto que nos revela a diferença de interesses entre os dois artistas. Rubin opina que Braque aproxima-se do conservadorismo de Cézanne atento à unidade, à ordem pictórica e às qualidades expressivas associadas ao baixo relevo; um conservadorismo que de acordo com Reff está relacionado à tradição francesa. Nesse sentido, Braque interessou-se pela materialização dos espaços que separam os elementos da composição, tornando os espaços perceptíveis e concretos por meios pictóricos da mesma maneira que os objetos, uma noção que retirou de Cézanne. A materialização do espaço pode ser melhor observada e alcançada em naturezas-mortas e paisagens. Principalmente estas últimas fornecem amplas possibilidades para o desenvolvimento do sistema de passagens de Cézanne. Já a figura humana resiste a desintegração e análise, pelo fato de ser um motivo integral e ainda por representar a forma humana e possibilitar uma maior identificação com o observador.⁵⁵⁹ Nesse sentido podemos compreender em que medida a figura humana, e sua fragmentação, é significativa na obra de Picasso, pelo seu sentimento de incômodo, desconforto e agressão, bem

⁵⁵⁶ REFF, In: RUBIN, 1992: 31. A obra de Ingres foi exposta no Salon d'Automne de 1905.

⁵⁵⁷ RUBIN, 1978: 169.

⁵⁵⁸ REFF, In: RUBIN, 1992: 30-31.

⁵⁵⁹ RUBIN, 1978: 169.

como aponta para sua pouca freqüência em Braque, em sua obra controlada e sua atenção, de caráter mais conservador, à tradição francesa.

A respeito da obra *Nu em Pé*, Rubin observa que a realização desta resulta do contato de Braque com a obra de Picasso e do interesse do primeiro pela aplicação das passagens entre os planos em obras com figuras humanas. É em *Mulher*, do início de 1908 que Braque desenvolve de uma maneira mais suave a transição de um plano a outro, relacionando figuras e espaço, através das passagens cezannescas. Entre fevereiro e março de 1908, Braque trabalhou em *Grande Nu*, um trabalho que se estendeu até aproximadamente junho do mesmo ano, e na mesma época em *Mulher*, obras que trazem o desenvolvimento de passagens cezannescas dos trabalhos em paisagens do final de 1907 e da primeira metade de 1908.⁵⁶⁰ Nesses sentido, como observa Reff, as imagens de figuras de Braque respondem às obras de Picasso e Cézanne.⁵⁶¹

O período que compreende o final de 1907 e o outono de 1908 é avaliado por Rubin como significativo para o cezannismo de Braque, a invenção do cubismo e ao final a entrada do cezannismo na obra de Picasso com o trabalho em *Três Mulheres*. À experimentação de Braque nas paisagens, particularmente naquelas realizadas na terceira estada do artista em L'Estaque entre maio e setembro de 1908 une-se o trabalho em *O Grande Nu*, concluído em junho do mesmo ano.⁵⁶²

Em *O Grande Nu*, podemos observar o trabalho do artista em longas pinceladas paralelas e diagonais articulando as superfícies, os vários planos que compõe a figura. Esse tratamento está presente entre as preocupações de Braque com a paisagem em *Estrada em L'Estaque* de junho de 1908. Outros interesses do artista que estão presentes nessas obras são a tendência de contrapor nas composições os planos angulares aos arabescos e linhas curvas, e ainda, a preocupação em tornar paralelos à superfície os planos que compõe a figura em o *Grande Nu* e aqueles que compõe os vários elementos da paisagem em *Estrada em L'Estaque*. Observando *Estrada em L'Estaque* vemos como Braque estabelece a relação entre os planos, não

⁵⁶⁰ RUBIN, 1978: 170-172.

⁵⁶¹ REFF, In: RUBIN, 1992: 18-19.

⁵⁶² RUBIN, 1978: 169-173.

somente através da pincelada, mas também pelo tratamento da luz, livre da luz natural.⁵⁶³ Essa luz autônoma é também aplicada em *O Grande Nu*.

A tendência da obra de Braque nessa terceira estada em L'Estaque é desenvolver o sistema de passagens através da firmeza da pincelada diagonal e dar mais densidade e relevo aos elementos da composição. Braque visa a ordem e a unidade da composição mas também a solidez e o efeito de baixo-relevo através do jogo da luz resultando em formas compactas e firmes. Outro aspecto que contribui para esse efeito é a maneira como Braque fecha a composição no motivo, levando seus elementos a projetarem-se em direção ao observador.

Retomando as paisagens de Braque e observando *Casas e Árvores*, do outono de 1908, vemos as formas naturais e arquitetônicas sólidas e estáveis em uma composição não afetada pela cor ou luz natural local, e onde o tratamento do espaço não acontece através da perspectiva. As formas que compõem os elementos da paisagem relacionam-se através da luz autônoma e da ambigüidade do uso da cor, projetando adiante, alcançando unidade e harmonia, revelando mais uma vez a atenção de Braque ao clássico, porém propondo um novo espaço que ao contrário de recuar, projeta-se em direção ao observador⁵⁶⁴. Nesse sentido, Reff chama atenção para o fato de que não se pode negligenciar o que existe de pessoal, experimental e mesmo anticlássico nas obras do artista, o que estaria presente na criação de um sentido subjetivo de espaço, não clássico através do amplo uso de passagens que vemos em *Casas e Árvores* e *Viaduto em L'Estaque* de 1908.

Rubin argumenta que Braque aproxima-se de um dos trabalhos mais conceitualmente ordenados de Cézanne, *As Grandes Banhistas*.⁵⁶⁵ Mas, em sua obra, Braque vai além de Cézanne na ambigüidade das relações espaciais, na utilização de várias perspectivas e no uso das passagens, aprofundando na conceitualização da paisagem. Dessa forma, Reff identifica uma importante tensão no trabalho de Cézanne, entre a ordem clássica e a experiência ótica significativa para a relação entre experimentalismo e senso de ordem presente no trabalho de Braque. Para o artista, Cézanne era ao mesmo tempo o conservador apegado à tradição e o

⁵⁶³ RUBIN, 1978: 174-175.

⁵⁶⁴ RUBIN, 1978: 178-180.

⁵⁶⁵ RUBIN, 1978: 177.

radical inovador, criador de um novo espaço pictórico, um artista de onde Braque retirava seu aprendizado.⁵⁶⁶

Assim, em *Viaduto em L'Estaque* vemos Braque reordenar a paisagem e alcançar uma simetria e um efeito geométrico que ultrapassam a conceitualização de Cézanne. Nessa obra, a aplicação da luz autônoma, o rompimento das linhas entre os elementos da composição e as pinceladas diagonais relacionam os telhados das casas e o céu, a vegetação e as casas, estas e o viaduto, produzindo uma estrutura indivisível, ordenada e unificada. Além da excessiva centralidade e da simetria, Braque ainda elimina qualquer traço de particularidade de uma paisagem natural.⁵⁶⁷

Dessa forma, Rubin demonstra como o cezannismo da obra de Braque entre 1906 e 1908 desenvolveu-se no sentido de propor um novo tratamento do espaço, da luz autônoma e da relação entre os planos que compõem a obra, fornecendo um modelo estrutural que simula um baixo-relevo, provocando o sentimento de que a composição constrói-se em direção ao observador.⁵⁶⁸ Esse primeiro cubismo antecipa o cubismo de 1910, quando as formas ainda sólidas em efeito de baixo-relevo dão lugar a um estilo em que “(...) fragments of increasingly transparent motifs hovered in an uncertain and immeasurable luminous space, (...)”⁵⁶⁹ Assim, de acordo com Daix, o cezannismo de Braque aproxima-se dos meios através dos quais o espaço pictórico passa a coincidir com a superfície da tela evitando criar a percepção de profundidade.⁵⁷⁰

Retomando a transformação da obra de Picasso a partir do contato com o trabalho de Braque, Rubin observa que em contraste com as obras de 1907 e do início de 1908, em *Três Mulheres* temos uma superfície composta por tons de verde e terra e figuras formadas por planos de cor, cujos valores próximos permitem uma passagem de um a outro. Mesmo a relação entre as figuras e o fundo é observada pelo artista ao aproximar os tons de terra e verde, iluminando determinados planos e escurecendo outros. Assim, ao retrabalhar a obra, Picasso observa o sistema de passagens desenvolvido por Braque nos anos anteriores, a ligação e fusão entre planos

⁵⁶⁶ REFF, In: RUBIN, 1992: 31-35.

⁵⁶⁷ RUBIN, 1978: 176-177.

⁵⁶⁸ RUBIN, 1989: 15.

⁵⁶⁹ RUBIN, 1994: 309. “(...) fragmentos de motivos cada vez mais transparentes pairam em um espaço luminoso incerto e imensurável (...)”

⁵⁷⁰ DAIX, 1979: 63.

de cor em valores próximos em um espaço raso, sugerindo-nos um baixo-relevo.⁵⁷¹ Esse relacionamento entre as figuras e o espaço, ou seja, os ritmos plásticos descontínuos associados por valores próximos ou pela iluminação, intensifica a coincidência entre o espaço pictórico e a superfície da tela, tratando a realidade da forma volumétrica, evitando totalmente a perspectiva tradicional e a profundidade⁵⁷². O caráter conceitual que Picasso retirou da arte tribal, o trabalho com traços essenciais das figuras e ainda o caráter tátil de suas obras do início de 1908 estão presentes em *Três Mulheres*.⁵⁷³ Além disso, a mudança de estilo apresentada pela obra aponta para o interesse de Picasso pelo cezannismo observado nas obras de Braque.⁵⁷⁴ Daix observa que as novas soluções para a obra *Três Mulheres* integram as figuras de maneira mais sutil ao espaço, mediante a iluminação das formas de maneira que os volumes dão a impressão de vibrar no ar.⁵⁷⁵

Entre 1908 e o verão de 1909, quando foi realizada a obra *O Atleta*, aprofunda-se o interesse de Picasso pelo cezannismo.⁵⁷⁶ No final de 1905 e em 1906, com *Menino Levando um Cavalo*, observamos um interesse mais geral de Picasso em Cézanne na monumentalidade, na pose e no desenho do menino que nos recorda *O Banhista* de Cézanne. Como nos sugere Argan, *Menino Levando um Cavalo* traz uma interpretação de Cézanne que se afasta daquela de Matisse e de Braque, reclamando um classicismo através do desenho e não da cor, ao passo em que o artista recusa o impressionismo e o neo-impressionismo.⁵⁷⁷ Em 1909, em *O Atleta*, e apesar de sua relação com a mesma obra, *O Banhista*, que podemos à primeira vista observar na monumentalidade, na restrição da cor aos ocres, verdes e cinzas, observamos também um novo interesse pela obra de Cézanne, um interesse que diz respeito ao desenvolvimento da obra de Braque mas que traz as particularidades da obra de Picasso.

Braque busca em Cézanne o inovador, mas compromete-se especialmente com o pintor construtor e clássico da tradição francesa.⁵⁷⁸ Já Picasso compromete-se com o que havia de inquieto por detrás da estabilidade e da calma; daí seu interesse pela ansiedade de Cézanne⁵⁷⁹

⁵⁷¹ RUBIN, 1978: 187.

⁵⁷² DAIX, 1979: 63-64.

⁵⁷³ RUBIN, 1994: 290-333.

⁵⁷⁴ RUBIN, 1978: 187.

⁵⁷⁵ DAIX, 1979: 64.

⁵⁷⁶ RUBIN, 1978: 188.

⁵⁷⁷ ARGAN, 1981 In: ARGAN, 1983 :484.

⁵⁷⁸ RUBIN, 1978: 188.

⁵⁷⁹ RUBIN, 1978: 188.

contra o treino acadêmico.⁵⁸⁰ Rubin observa que a obra de Cézanne traz a ansiedade do artista através de seu estado não-terminado, uma ansiedade a respeito de sua própria capacidade de realização. É essa ansiedade e o que existe de não terminado na arte de Cézanne que, segundo o autor, interessa a Picasso.⁵⁸¹

Aquilo que Cézanne considerava incompleto e defeituoso em suas obras, “The autonomous planes and unpainted “breathing spaces” (...) the white intervals among the planes (...)”,⁵⁸² seu caráter não terminado foi aceito e incorporado por Picasso, o que foi possível dado o caráter conceitual de sua arte e seu afastamento da exigência de verdade da arte frente à natureza. Picasso interessa-se pelo que em Cézanne estava relacionado com a concepção e com a inventividade.⁵⁸³ Nesse sentido, o que é externo deixa de interferir na obra e entra em questão um outro aspecto na compreensão de uma obra completa, terminada, que é a integridade da composição, o momento em que sua estrutura está completa.⁵⁸⁴ Dessa forma, Daix observa a importância do contato de Picasso com as obras em que Braque aprofunda o cezannismo, afirmando que “Do encontro entre Picasso e Braque surge que o motivo não é já a motivação da elaboração pictórica. Já não estrutura a pintura. É a composição, por seus ritmos contrastados, que revela o que havia de estrutural (...) no motivo.”⁵⁸⁵

Na observação da obra *O Atleta* percebemos a presença do primitivismo de Picasso, sua atenção a arte tribal dos anos anteriores, através da estruturação da figura em seus traços simples, esquematizados e essenciais. Como observa Camesasca,

“(...) após um longo itinerário entre a pesquisa dinâmica e a escultura negra, Picasso chega à composição com elementos essenciais em seus trabalhos. Desse período o monumental *Demoiselles d'Avignon*, (...)”⁵⁸⁶

A atenção aos elementos essenciais que estruturam *Les Demoiselles d'Avignon* e estão presentes nas obras de 1907 e 1908, o caráter conceitual da arte tribal observado por

⁵⁸⁰ In: BARR Jr., 1939: 18

⁵⁸¹ RUBIN, 1978: 189.

⁵⁸² RUBIN, 1978: 189. “Os planos autônomos e não pintados “descansos” (...) os intervalos brancos entre os planos (...)”.

⁵⁸³ RUBIN, 1989: 16.

⁵⁸⁴ RUBIN, 1978: 189-191.

⁵⁸⁵ DAIX, 1979: 63.

⁵⁸⁶ CAMESASCA, 1987.

Picasso, são elementos também presentes em *O Atleta*. O conceitualismo é um elo que de acordo com Rubin relaciona as obras de 1909 e as obra cubistas dos anos seguintes, às obras anteriores de Picasso e à arte tribal.⁵⁸⁷

Rubin observa que em *Les Demoiselles d'Avignon* Picasso finalmente alcança a forma mais diretamente comunicativa, o que está presente na forma frontal, espacialmente comprimida e na abstração do tempo e do espaço. Em *Les Demoiselles d'Avignon* temos nas distorções dos corpos, diferentes tempos das figuras em um espaço raso. A obra é também considerada como o estágio final da transição de Picasso de um trabalho pautado pela percepção a um trabalho conceitual.⁵⁸⁸ Ao observarmos *O Atleta* percebemos afinidades com *Les Demoiselles d'Avignon* no espaço raso, na extrema frontalidade do tronco da figura, na distorção do corpo e da face direcionados para a superfície da tela, na abstração do tempo e do espaço.

O Atleta remete-nos também ao *Retrato de André Salmon* como uma escultura africana, e ao interesse do modelo, um interesse compartilhado com Picasso, pela “pureza de expressão” da arte tribal. No primeiro *Retrato de Salmon*, caricatural, está presente a habilidade do artista em isolar os traços essenciais da estrutura e expressão da face do amigo. Como observa Rubin, essa representação baseada em idéias e sentimentos está muito próxima das lições que Picasso retirava da arte primitiva, levando à criação de uma imagem ou de uma criatura totalmente nova, uma completa criação do artista, no segundo retrato.⁵⁸⁹ Na obra *O Atleta*, Picasso trabalha com traços essenciais na composição e criação de uma figura masculina, resumindo, como observa Goldwater, as características essenciais da forma, trabalhando mais com a idéia que com a observação detalhada, uma lição que retirou da arte tribal.⁵⁹⁰ A estrutura conceitual da arte tribal havia aberto ao artista novas possibilidades de metamorfose, de transformação das figuras e de novas criações.⁵⁹¹

Podemos também relacionar *O Atleta* às obras do ano anterior, 1908. Abordamos do final de 1907 e do início de 1908 *Nu com Toalha* e *Mulher Camponesa*, observando que nessas obras o artista trabalha considerando uma única fonte de luz, interpretando as formas em planos

⁵⁸⁷ RUBIN, 1994: 309.

⁵⁸⁸ RUBIN, 1994: 252-253.

⁵⁸⁹ RUBIN, 1994: 284-286.

⁵⁹⁰ GOLDWATER, 1966 In: DEXEUS, 1981: 47.

⁵⁹¹ RUBIN, 1994: 260.

independentes, dando-nos a sensação de formas tridimensionais como figuras de madeira.⁵⁹² Como observa Daix, a transição de um plano a outro na composição dessas figuras acontece através da interrupção de ritmos.⁵⁹³ De acordo com Golding, *Mulher Camponesa* traz a investigação intensiva de Picasso a respeito das formas tridimensionais no espaço raso, “(...) interpretada racionalmente como um conjunto de simples planos independentes, diferenciados pelo uso de uma consistente fonte de luz. (...) formas tridimensionais despojadas de todo o acessório e reinterpretadas com uma exatidão quase geométrica.”⁵⁹⁴

Golding observa a relação existente entre as obras de Picasso de 1908, como é o caso de *Mulher Camponesa*, e as obras realizadas em Horta de San Juan. De acordo com o autor, as pinturas de 1908, que denomina “negróides”, são escultóricas, e obedecem a uma investigação formal que parte de uma divisão racional do tronco e do rosto em suas partes fundamentais. Já em Horta de San Juan, Picasso funde esses experimentos ao cezannismo. Nesse sentido, Golding descreve o estilo de Picasso no verão de 1909 chamando atenção para alguns aspectos que podem ser observados em *O Atleta*. Há uma definição e divisão básica da cabeça nas obras realizadas em Horta de San Juan, que podemos observar em *O Atleta* e também em *Mulher com Pêras*, do mesmo período, o que para Golding indica que “(...) Picasso parte da mesma análise racional do volume que havia utilizado nas pinturas negróides.”⁵⁹⁵ Existe uma divisão vertical entre os dois lados da face, de *O Atleta* “(...) por um realce ao centro (...)”,⁵⁹⁶ círculos embaixo dos olhos que terminam na parte inferior do rosto, enquanto os demais volumes da mandíbula, do nariz, da boca e do queixo estão claramente diferenciados. Cada uma dessas áreas converte-se em um espaço para inúmeras sutilezas visuais. Essa mesma análise dos volumes se aplica ao resto do corpo.⁵⁹⁷ Se esse caráter de análise racional dos volumes relaciona *O Atleta* às obras de 1908, o autor sugere que nas obras realizadas em Horta de San Juan “(...) as formas foram facetadas ou subdivididas de um modo mais complexo, fazendo com que a visão percorra livremente de um elemento escultural a outro”⁵⁹⁸, o que nos recorda a obra *Três Mulheres*, a utilização de Picasso das passagens cezannescas e da luz autônoma.

⁵⁹² GOLDING, 1993: 66.

⁵⁹³ DAIX, 1979: 64.

⁵⁹⁴ GOLDING, 1993: 66.

⁵⁹⁵ GOLDING, 1993: 81.

⁵⁹⁶ CAMESASCA, 1987.

⁵⁹⁷ GOLDING, 1993: 81.

⁵⁹⁸ GOLDING, 1993: 81.

Entre *Três Mulheres*, obra em que Rubin analisa a transformação do trabalho de Picasso frente ao cezannismo de Braque, e *O Atleta*, vemos, como nos sugere Daix, Picasso jogar com a luz de maneira a associar a figura ao espaço ambiente e colocar os volumes em comunicação.⁵⁹⁹

Alguns aspectos para os quais Rubin chama atenção ao tratar da entrada do cezannismo na obra de Picasso podem também ser observados na obra do MASP. Analisando a obra *Pão e Prato com Frutas sobre uma Mesa*, o autor observa que Picasso interessa-se pela perspectiva alta de Cézanne e por deslocamentos, descontinuidades que eliminam a profundidade. Dessa forma, o artista procura relacionar suas formas sólidas, simples e firmemente modeladas à estrutura cezanniana, jogando com os elementos da composição através da autonomia dos planos que compõem esses elementos.⁶⁰⁰ Nesse sentido, o autor observa como Picasso relaciona suas formas sólidas, volumétricas ao espaço raso. Em *O Atleta*, Camesasca chama atenção para os pequenos deslocamentos cezannescos, para o variar dos pontos de observação e o sentido de elevação.⁶⁰¹ Assim temos a referência frontal e em perfil da cabeça, a visão inferior do nariz, a projeção de parte das costas e das laterais dos braços.

Cézanne havia desenvolvido um novo procedimento de fixar as formas sólidas, utilizando um ponto de vista elevado, de maneira que o observador recebe a maior informação possível a respeito dos objetos de uma composição. Dessa maneira, o artista também evitava escavar a profundidade assegurando a unidade com a superfície do quadro. Seu procedimento fornece ao observador várias visões do objeto, expondo sua natureza, sua realidade, tridimensional e sólida, ao mesmo tempo em que enfatiza a tela bidimensional. Por outro lado, as deformações dos objetos resultavam do desejo do artista de estabelecer uma relação rítmica entre suas partes e o espaço. O procedimento de Cézanne fornece ao observador a sensação de que o artista parte de várias visões do objeto e não de um ponto de vista fixo, sintetizando em uma única imagem as informações recolhidas através de vários pontos de vista. E ainda, a maneira como as linhas entre as formas são interrompidas garante movimentação à imagem e intensifica a idéia de que o artista sintetiza várias visões do motivo. Para Golding, Picasso aproxima-se da obra de Cézanne justamente pelo interesse de pintar um objeto da maneira como o pensava, ou

⁵⁹⁹ DAIX, 1979: 64.

⁶⁰⁰ RUBIN, 1978: 191.

⁶⁰¹ CAMESASCA, 1987.

seja, pelo fato do procedimento de Cézanne permitir ao artista expressar suas idéias a respeito do motivo, sua experiência da realidade.⁶⁰² Nesse sentido, Picasso interessa-se pelo compromisso de Cézanne com a concepção e invenção em exclusão ao talento ou tudo mais que pudesse atrapalhar a idéia do artista.⁶⁰³

O interesse de Picasso pela obra de Cézanne que é salientado pelos autores tratados nos sugere a aproximação das obras *O Atleta* e *O Banhista*. Esta última de acordo com as afirmações de Rubin e suas afinidades com a obra *Menino Levando um Cavalo* era conhecida por Picasso e sua observação nos sugere afinidades também com a obra do MASP. A respeito de *O Banhista*, Schapiro observa a correspondência entre as cores da figura e do ambiente e a posição vertical da primeira em contraposição às horizontais que formam o chão, a água e o céu.⁶⁰⁴ Observamos a estabilidade e unidade que essa obra nos sugere. Outros aspectos que relacionam figura e ambiente estão presentes no lado direito da obra na formação triangular do braço que repete a forma pontuda do rochedo e ainda na pincelada e na substância da tinta que constroem toda a imagem. O autor ainda observa que as horizontais da paisagem repetem as divisões do corpo da figura, a linha dos calcanhares, dos joelhos e do quadril. O espaço da terra corresponde ao das pernas e do caminhar da figura e o espaço do céu ao tronco, braços e cabeça.⁶⁰⁵ A parte de cima do corpo da figura é imobilizada pela sua postura, os dois braços dão formação a triângulos, são angulares e relativamente mais planos que a parte de baixo mais modelada e movimentada.⁶⁰⁶ Entre os dois lados da figura há também diferenças, o lado direito é mais estável, a perna mais firmemente plantada no chão e o braço forma um triângulo equilátero. Já o lado esquerdo traz alguns deslocamentos, a perna parece arrastar pelo chão e o queixo está desalinhado.

O interesse de Cézanne pelos efeitos da luz inunda a atmosfera da obra. Toda a cena é construída por pinceladas facetadas distintas em cores, que iluminam o corpo da figura e repetem-se no espaço.⁶⁰⁷ Esse interesse pela luz e a construção da obra em pinceladas facetadas em Cézanne nos interessa na observação de *O Atleta*. Nesta vemos como Picasso também repete as cores entre a figura e o ambiente. As pinceladas de branco, cinza e verde do ambiente estão

⁶⁰² GOLDING, 1993: 76.

⁶⁰³ RUBIN, 1989: 16.

⁶⁰⁴ SCHAPIRO, 1988: 78.

⁶⁰⁵ SCHAPIRO, 1988: 78.

⁶⁰⁶ SCHAPIRO, 1988: 78.

⁶⁰⁷ The Museum of Modern Art, 1997.

relacionadas às pinceladas que encontramos na figura. Outro aspecto que pode ser observado em *O Atleta* é a maneira como essas pinceladas relacionam os vários planos que compõe a figura. As pinceladas em branco e ocre contrapostas às pinceladas cinzas no busto iluminam suas formas e ressaltam os volumes. A maneira como Cézanne utiliza pinceladas facetadas distintas iluminando o corpo da figura, dando-nos sua realidade sólida e relacionando-a ao espaço é observada por Picasso em *O Atleta* provocando a vibração das formas, associando volumes e ambiente e ainda sugerindo ao observador, assim como vimos nas paisagens de Braque e nos sugere Rubin, que a forma, ao contrário de escavar o espaço profundo, se constrói em nossa direção.⁶⁰⁸

A respeito da obra *O Atleta*, Daix chama atenção para o corte em facetadas do tronco e dos braços da figura.⁶⁰⁹ Essas facetadas sugerem os músculos salientes,⁶¹⁰ sua solidez e monumentalidade. A fragmentação da superfície da tela em facetadas, foi, segundo o autor, desenvolvida por Picasso entre o final de 1908 e na sua estada em Horta de San Juan, através da introdução em sua obra da multiplicidade de passagens, acompanhada pela rotação dos planos que compõem os elementos ou a figura sob as variações da iluminação. A introdução das variações de luz através da contraposição de um reduzido número de cores quentes e frias é um aspecto muito observado pelos autores que tratam esse período imediatamente anterior ao cubismo analítico, o cezannismo ou protocubismo. De acordo com Daix, em Horta de San Juan, Picasso teve a oportunidade de “(...) recuperar a luz mediterrânea, que é a de Cézanne”, produzindo “(...) a fragmentação das superfícies em facetadas que tomam diferentemente a luz, facetadas cujo conjunto recompõe os volumes na sua totalidade.”⁶¹¹ Nesse sentido, através do facetamento o artista promove a transformação pictórica da realidade, não a imita, mas manipula, transforma o motivo, interessa-se pela maneira como as facetadas, em seus ritmos contrastados revelam a estrutura das coisas.⁶¹²

Através da técnica do facetamento abordada por Daix percebemos como *O Atleta* traz ainda a importância do desenho para Picasso. Rubin sugere que ao fornecer o modelo estrutural para o primeiro cubismo através do simulacro do baixo-relevo, o cezannismo de Braque de 1908 carece da densidade e peso das obras de Picasso. O autor salienta uma diferença

⁶⁰⁸ RUBIN, 1989: 15.

⁶⁰⁹ DAIX, 1979: 246.

⁶¹⁰ DAIX, 1979: 246.

⁶¹¹ DAIX, 1979: 66.

⁶¹² DAIX, 1979: 66.

entre Picasso e Braque, na importância do desenho para a obra do primeiro o que não era compartilhado por Braque. A pequena facilidade para o desenho era um aspecto que, de acordo com Rubin, Braque compartilhava com Cézanne. Já a obra de Picasso, nos anos formativos estudados, nos demonstra a grande capacidade de desenho do artista.⁶¹³

Na obra do MASP, podemos observar como Picasso explora através do desenho a representação da figura, do corpo e em que medida compõe uma figura que evoca sentimentos, traz uma emoção e uma presença humana. Rubin observa que Picasso explora a inventividade, a experimentação de seu desenho e não o trata em função da realização ou do talento. O autor ainda chama a atenção para o fato de que o artista utilizou o desenho explorando a representação de figuras carregando-as de emoção humana, evocando uma série de sentimentos.⁶¹⁴

Vimos na comparação entre *Bailarina Negra* de Picasso e as figuras-relicário do Congo em que medida a simplificação e a simetria das formas tribais sugeriram ao artista o sentimento de que essas formas eram carregadas de uma intensa emoção, capaz de afetar o observador.⁶¹⁵ Existe uma tensão interna à arte primitiva, provocada por uma composição extremamente simplificada e geométrica e ritmicamente estática.⁶¹⁶ Essa tensão ou emoção transmitidas pelas formas, e não a imitação das formas da arte tribal, havia interessado a Picasso nos anos anteriores.

Em *O Atleta*, os deslocamentos cezannescos conduzidos aos limites extremos,⁶¹⁷ permitindo a visão simultânea de vários pontos de vista da figura em uma única imagem e o corpo humano fragmentado em facetas, causa um sentimento de incômodo. Em alguma medida esse incômodo se deve ao fato de que, como observa Rubin, o corpo humano provoca um sentimento de maior identificação com o observador.⁶¹⁸ Por outro lado, podemos observar como Picasso trabalha com as cores iluminando ou escurecendo planos, acentuando as linhas que fragmentam a forma e criando o efeito de relevo de maneira que no rosto da figura temos uma sensação de aprofundamento do olhar que nos remete a uma expressividade humana,

⁶¹³ RUBIN, 1989: 15-19.

⁶¹⁴ RUBIN, 1989: 20.

⁶¹⁵ RUBIN, 1994: 268.

⁶¹⁶ GOLDWATER, 1966 In: DEXEUS, 1981: 47.

⁶¹⁷ CAMESASCA, 1987.

⁶¹⁸ RUBIN, 1978: 169.

de tristeza ou melancolia. Nesse sentido, é interessante observar a opinião de Camesasca sobre *O Atleta*. De acordo com o autor na obra do MASP

“(...) a pintura, a forma artística – não mais a natureza – se faz protagonista: linhas, planos, tons, volumes e não mais olhos, orelhas, narinas, queixo. Contudo, malgrado a autonomia alcançada, a adesão humana permanece vigorosa, intensa, talvez porque Picasso soube indagar a si mesmo como poucos.”⁶¹⁹

A presença de sentimentos e emoções humanas na obra de Picasso é um aspecto que distingue seus interesses dos interesses de Braque nesse período cezannista. Rubin observa que a maneira como Picasso explora a transformação do corpo humano em várias posturas e sua evocação de sentimentos através das figuras não encontra correspondência na obra de Braque.⁶²⁰ Nesta, a experimentação permaneceu mais enfocada em paisagens⁶²¹ e o trabalho do artista traz sua “(...) gravity, austerity, and very French discretion (...)”⁶²² que excluiu evocações diretas de sentimentos como vemos em Picasso. Dizendo isso Rubin não pretende excluir da obra de Braque e dos interesses do artista a expressão das emoções humanas, mas salienta a atenção de Braque em relação à linguagem, ao ofício da pintura, ao fazer artístico, o que o distancia dos temas. Já Picasso, segundo as observações do autor, desinteressava-se por tudo aquilo “(...) that stands between him and the most rapid and direct expression of his feelings about people and things.”⁶²³

Nesse sentido, tanto na arte de Braque quanto na arte de Picasso a pintura está relacionada à representação e à figuração. Contudo, a obra de Braque traz uma tendência, também presente na arte de Matisse, de inicial identificação com o motivo; essa identificação inicial carrega a imagem com sentimentos despertados pelo mesmo. Entretanto, o desenvolvimento da imagem acontece em favor das necessidades da configuração pictórica, em direção a abstração, distanciando-se do motivo. De acordo com Rubin, Braque dissolve o signo em marca e, então, em pintura.⁶²⁴

⁶¹⁹ CAMESASCA, 1987.

⁶²⁰ RUBIN, 1989: 20.

⁶²¹ RUBIN, 1978: 170.

⁶²² RUBIN, 1989: 20. “(...) gravidade, austeridade, e grande discrição francesa (...)”.

⁶²³ RUBIN, 1989: 22. “(...) que coloca-se entre ele e a expressão mais rápida e direta de seus sentimentos sobre pessoas e coisas.”

⁶²⁴ RUBIN, 1989: 23.

Esse direcionamento em favor da abstração não é compartilhado entre Braque e Picasso. Este último interessa-se mais pela metamorfose, pela transformação do motivo, pela criação de ambigüidades através dos signos, pelo desenvolvimento de analogias entre as formas.⁶²⁵

Essa ambigüidade da forma está também presente na obra de Braque. Retomando sua abordagem de Cézanne, sua atenção pela abertura entre um objeto e outro na composição, pela relação entre as formas através de passagens e mesmo pelo sacrifício da integridade do motivo em função de uma composição unificada, concebida como um todo, podemos observar em que medida, no período estudado, existem interesses distintos entre Picasso e Braque.⁶²⁶

Braque enfoca o espaço da tela, a conexão entre os elementos da composição e suas relações com o espaço. Para Braque, assim como para Matisse e primeiramente para Cézanne o formato do suporte tem efetiva importância, atua como um aspecto determinante da obra. É o sistema de relações entre os elementos na composição do todo e não as coisas em si mesmas que interessa a Braque. De acordo com Rubin, "(...) he is finally less interested in the thing represented than in the way it relates to the composition as a whole."⁶²⁷ Já Picasso interessa-se pelas coisas e pelo que estas são capazes de estimular. Picasso trabalha tendo em vista a relação entre o motivo e o formato do suporte, mas essa não é sua principal preocupação ou interesse, assim como importa menos a ele a continuidade do espaço em torno do motivo.⁶²⁸

Ao interesse que Braque tem pelo todo e pela estabilidade,⁶²⁹ pelos valores clássicos e sua permanência na tradição francesa,⁶³⁰ e ainda à relação entre classicismo e nacionalismo francês do período pré-primeira guerra analisado por Reff⁶³¹ presente na obra do artista, contrapõe-se a resistência de Picasso à ordem total,⁶³² através de uma série de sentimentos e efeitos pictóricos que como observa Reff, dificilmente podem ser conciliados com a tradição.⁶³³

⁶²⁵ RUBIN, 1989: 23-25.

⁶²⁶ GOLDING, 1993: 85.

⁶²⁷ RUBIN, 1989: 26. "(...) ele está finalmente menos interessado na coisa representada do que na maneira com que ela relaciona-se à composição como um todo."

⁶²⁸ RUBIN, 1989: 26

⁶²⁹ RUBIN, 1989: 26

⁶³⁰ REFF, In: RUBIN, 1992: 37.

⁶³¹ REFF, In: RUBIN, 1992.

⁶³² RUBIN, 1989: 26.

⁶³³ REFF, In: RUBIN, 1992: 37.

Nesse sentido, Rubin opina que o principal interesse de Picasso é com a definição morfológica e conceitual de seus temas. Assim, ao fragmentar a forma, Picasso resiste, através de superfícies mais rígidas e esculturais a atenuar, ao ponto de dissolver, a distinção entre a figura e o espaço.⁶³⁴ Não se trata aqui de recusar o papel revolucionário e inovador da arte de Braque que observamos anteriormente, mas perceber que a obra de Picasso não se volta, ou como nos sugere Reff, rejeita o sentimento nacionalista francês presente no classicismo, retendo uma visão anarquista.⁶³⁵

Na obra do MASP percebemos como esses interesses estão presentes. A figura relaciona-se totalmente ao espaço, suas formas fragmentadas voltam-se ao plano e, no espaço, tomam várias direções. Temos através do tratamento das facetas a sugestão de músculos salientes.⁶³⁶ As facetas que compõe a figura são distintas; têm seu desenho salientado pelo cinza, ocre, branco ou preto de maneira a nos sugerir volumes. Nesse sentido, Camesasca observa a monumentalidade de um busto tradicional através da qual, polemicamente, *O Atleta* é expresso.⁶³⁷ As pinceladas cinzas, brancas e pretas que se repetem na figura e no espaço contribuem ainda mais para a expressão de sentimentos que observamos na obra, ou seja, para a adesão humana observada por Camesasca. Essas pinceladas que no lado direito da obra são diagonais e repetem o movimento da cabeça da figura, no lado esquerdo, mancham a tela em cinza e preto, próximo ao desenho lateral esquerdo da cabeça sugerindo e intensificando no ambiente o mesmo clima melancólico dado pelo aprofundamento do olhar da figura. A presença desse sentimento, observado como “(...) um certo *pathos* expressionista (...)” no catálogo do MASP⁶³⁸, indica-nos em que medida os interesses de Picasso presentes em *O Atleta* contrariam o nacionalismo francês e a tradição clássica que Reff analisa na obra de Braque e que está presente na literatura e na arte francesa do período que antecede a primeira guerra mundial.⁶³⁹

Esses aspectos, portanto, nos levam ao argumento de Leighton a respeito do anarquismo de Picasso, à idéia de arte como provocação do desejo de transformação e mudança da sociedade que está presente em seus anos formativos. A autora considera o impulso do artista a um somatório de destruições, não somente da forma e do espaço, mas também de materiais e

⁶³⁴ RUBIN, 1989: 26.

⁶³⁵ REFF, In: RUBIN, 1992: 36.

⁶³⁶ DAIX, 1979: 246.

⁶³⁷ CAMESASCA, 1987.

⁶³⁸ MARQUES, 1998: 207.

⁶³⁹ REFF, In: RUBIN, 1992.

temas tradicionais no sentido de sua dedicação à idéia de uma arte revolucionária,⁶⁴⁰ e ainda, percebe que há uma preocupação de Picasso com temas específicos. Esses temas presentes nos anos anteriores encontram uma continuidade na obra do artista, mas passam por uma revalorização através da radicalização do estilo. A autora opina que o experimentalismo de Picasso nos temas tradicionais do nu, do retrato e da paisagem, serve ao ultraje e à subversão.⁶⁴¹ Nesse sentido, Leighten considera a relação entre as obras do artista de 1907 e as obras dos anos seguintes.

Percebemos anteriormente através da análise de Leighten a força destrutiva de *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* e do trabalho do artista entre 1907 e 1908, na maneira como Picasso ataca fórmulas artísticas do passado e ideais tradicionais. Nesses anos, Picasso volta-se para a arte tribal em alusão a África, ao que era externo, marginal à Europa e percebido como uma ameaça à arte e cultura da civilização européia, subvertendo temas tradicionais da história da arte através de um estilo que a autora considera crescentemente violento. Nessa atitude, Picasso cuidadosamente preserva e mantém reconhecíveis os temas enquanto distorce os tratamentos tradicionais da cor, da forma e do espaço. Nesse sentido, observamos a ação do artista em *Nu Feminino sobre uma Cama* e *Nu com Pano*. Picasso redefine a imagem tradicional do nu feminino, da beleza feminina, transformando a relação entre figura e espaço, tratando o motivo de maneira violenta e experimental, desafiando sua sobrevivência e ainda mostrando quão obsoletas estavam as fórmulas artísticas tendo em vista a realidade do mundo moderno. Nesse sentido, Leighten aponta na obra de Picasso a revolta do artista contra os tradicionais meios de ver e pintar.⁶⁴²

Entre 1907 e 1909, vemos o estilo mais agressivo de *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* e também de *Nu com Pano* dar lugar a um estilo menos ameaçador. Leighten observa que a obra *Três Mulheres* traz novamente a pose tradicional da Vênus, mas as fortes linhas e tramas que marcam as figuras dos anos anteriores são eliminadas da obra. As figuras permanecem passivas, despersonalizadas e simplificadas mas não trazem um tom de ameaça explícito. Por outro lado, as figuras relacionam-se ao ambiente, nascendo deste ambiente, na crítica do artista à superfície pictórica. Steinberg observa que a obra *Três Mulheres*,

⁶⁴⁰ LEIGHTEN, 1989: 96-101.

⁶⁴¹ LEIGHTEN, 1989: 106.

⁶⁴² LEIGHTEN, 1989: 91-95.

“(...) depends less on rationalizing organic form in terms of constituent planes than on parceling an available acreage into lots whose shifting tone values induce the sense of planes tipped at angles conformable to the human physique. We are given to see that the breeding ground whence the image takes rise is not so much a remembered world of forms pre-existent (though this world too is at work), but rather the slate of the original field.”⁶⁴³

Nesse sentido, a obra aparece como “(...) a kind of creation myth, a psychogram of “the shaping of human life,” its iconography neither arcane nor excessively private.”⁶⁴⁴ E, ainda, traz um erotismo que a aproxima-se de *Les Demoiselles d'Avignon*. Dessa forma, o autor sugere que ambas as obras trazem um erotismo que se distancia das formas de amor socializadas, sendo manifestações anárquicas, que no caso de *Les Demoiselles d'Avignon* direcionam-se à decadência e em *Três Mulheres* ao primordial, à criação do feminino à direita e do masculino à esquerda como uma maturação da figura central.⁶⁴⁵

O anarquismo do artista está também presente nas obras do final de 1908 e em temas trabalhados por Picasso nos anos anteriores a *Les Demoiselles d'Avignon*. Entre as obras citadas por Leighten podemos observar em *A Driade* a maneira como o artista estabelece uma relação entre a figura e o espaço, uma paisagem, sugerindo uma nova atenção de Picasso ao tema presente nos seus anos formativos da integração entre o nu e a natureza, em conformidade com idéias e imagens do anarquismo espanhol da humanidade em harmonia com a natureza.⁶⁴⁶

Do final de 1908 à primeira metade de 1909, Leighten sugere que Picasso concentra-se na investigação de problemas formais. Mas as obras realizadas em Horta de San Juan demonstram que a análise formal não é a única preocupação de Picasso e que suas obras trazem suas idéias anarquistas. Nesse sentido, Leighten analisa a obra *Fábrica em Horta de Ebro*,

⁶⁴³ STEINBERG, 1978: 128. “(...) depende menos de racionalizar a forma orgânica em termos de planos constitutivos, que de parcelar uma extensão disponível de lotes, cujos alternantes valores de tonalidades provoquem o sentido de planos inclinados em ângulos que se ajustam ao físico humano. Nos mostra que o fundo procriador de onde sai a imagem não é tanto um mundo recordado de formas pré-existentes (embora esse mundo também atue aqui) senão a crítica do campo original.”

⁶⁴⁴ STEINBERG, 1978: 120. “(...) um tipo de mito da criação, um psicograma da “configuração da vida humana”, não sendo sua iconografia nem arcana nem excessivamente privada.”

⁶⁴⁵ STEINBERG, 1978: 120-121.

⁶⁴⁶ LEIGHTEN, 1989: 108.

observando que Picasso compõe uma paisagem com três palmeiras e a chaminé de uma fábrica inexistentes em Horta de San Juan.⁶⁴⁷

Iniciamos esse capítulo abordando a importância da primeira estada de Picasso em Horta de San Juan em 1898. No povoado Picasso teve contato com a terra, a cultura campesina local e com a língua e a cultura catalã. O período em que esteve em Horta de San Juan foi também o momento em que Picasso havia acabado de abandonar o aprendizado acadêmico, rejeitando tanto as regras estabelecidas para a arte quanto a sociedade burguesa. Como observa Rubin, a rejeição de Picasso ao ensino acadêmico está relacionada à sua rejeição ao mundo burguês.⁶⁴⁸

De acordo com Leighten, pouco havia modificado na vila nesses anos. A agricultura continuava a ser a principal atividade da população e a referência do local era a da comunidade rural, da vida afastada da decadência da cidade, de uma população vivendo em harmonia com a natureza. Nesse sentido, a introdução de uma chaminé na paisagem aponta para problemas ou idéias com as quais o artista confrontava-se no verão de 1909, problemas que para a autora não dizem respeito somente à estruturação da imagem.⁶⁴⁹

Leighten observa como a introdução dos elementos verticais como a chaminé evita a recessão do céu, provocando sua relação com o restante da paisagem na superfície da tela. Entretanto, a autora sugere que a chaminé traz uma referência a uma fábrica e associações com a exploração e degradação humana. Este era um motivo e uma preocupação presentes no meio anarquista com o qual Picasso havia convivido no período em que morava em Barcelona, como observamos na obra *L'Amunciata* de Nonell. A referência a Barcelona está ainda presente na inclusão da chaminé juntamente com as palmeiras. Nesse sentido, a autora observa que ao passar por Barcelona em maio, no caminho à Horta de San Juan, Picasso havia incluído palmeiras em um desenho, *Casas em Barcelona*, um motivo ao qual retorna na obra realizada durante a estada em Horta de San Juan.⁶⁵⁰

⁶⁴⁷ LEIGHTEN, 1989: 108.

⁶⁴⁸ RUBIN, 1994: 241-242.

⁶⁴⁹ LEIGHTEN, 1989: 108.

⁶⁵⁰ LEIGHTEN, 1989: 108-109.

Leighen verifica que durante o período em que Picasso esteve em Horta de San Juan, a cidade de Barcelona era palco de conflitos políticos. Nessa época, o governo espanhol estava envolvido em uma guerra no Marrocos, compreendida pela população como uma investida imperialista de interesse dos espanhóis, donos das minas de ferro na região próxima a Melilla. Em julho de 1909 o governo de Madri convocou os reservistas catalães em substituição aos homens mortos em combate, o que foi compreendido como um ato de vingança contra a região separatista e seu discurso pacifista após as guerras contra Cuba e Filipinas, no final do século XIX, quando os soldados foram abandonados pelo governo central à fome e à morte. Por outro lado, como a dispensa do serviço militar espanhol podia ser comprada, restava à população mais pobre sujeitar-se às guerras do governo e da classe alta espanhola. Tendo em vista essas circunstâncias, Barcelona foi tomada pela revolta.⁶⁵¹

As manifestações revoltosas da população, na semana que ficou conhecida como *Semana Trágica*, foram severamente reprimidas por Madri; muitas pessoas foram mortas durante os conflitos, houve também prisões e execuções de anarquistas. Os acontecimentos foram acompanhados por jornais europeus com manifestações de repúdio e denúncia à situação de opressão e perseguição na Espanha. Leighen verifica através das cartas que Picasso escreve durante o período que esteve em Horta de San Juan a Gertrude Stein a atenção do artista a esses acontecimentos.⁶⁵²

Nesse sentido, *Fábrica em Horta de Ebro*, com suas referências à Barcelona e a anômala interrupção da paisagem rural, sugerem um artista atento aos acontecimentos da época e sua contínua simpatia política pela causa anarquista relacionada à Espanha e a Catalunha.⁶⁵³

Fundamentado-nos na análise de Leighen, na compreensão da autora da maneira como Picasso volta a temas trabalhados em sua obra em períodos anteriores revalorizando-os através da radicalização do estilo, observamos na obra do MASP a presença do interesse do artista pelo tema do nu masculino. Embora *O Atleta* seja um busto e não uma figura de corpo inteiro, a obra nos apresenta um nu e nesse sentido encontramos nos anos anteriores a afinidade do motivo com *Menino Levando um Cavalo*, *Dois Jovens Nus* e *Os Adolescentes*.

⁶⁵¹ LEIGHTEN, 1989: 109.

⁶⁵² LEIGHTEN, 1989: 110-111.

⁶⁵³ LEIGHTEN, 1989: 111.

Em *Menino Levando um Cavalo* vimos como está presente o interesse do artista pela realidade sólida e volumétrica da figura, sua forma escultórica alcançada através do desenho e sua relação com o espaço raso. Nesse momento, Picasso interessa-se pelo classicismo através do meio simples do desenho, divergindo do classicismo cromático de Matisse e de Braque, através de uma interpretação particular de Cézanne.⁶⁵⁴ Picasso relaciona a realidade sólida da figura ao espaço e ainda nos sugere a crença anarquista nos primórdios da humanidade, na vida harmoniosa em que o homem vive em contato e em harmonia com a natureza. Em *Menino Levando um Cavalo* temos uma visão anarquista da Arcádia, do antigo, da vida harmoniosa e simples fora da sociedade industrial.⁶⁵⁵ Nesse sentido, McCully também observa como a obra traz um interesse pela arte antiga na postura do menino que nos recorda um *kouros* antigo, remetendo-nos à fontes da arte antiga pela sua qualidade escultural, pela solidez da forma, dada pelo meio simples do desenho.⁶⁵⁶

Nessa obra observamos também o motivo do nu masculino que reaparece nas obras do verão em Gosol.⁶⁵⁷ Nos trabalhos realizados em Gósol percebemos como Picasso associa a cultura ibérica a essa visão anarquista da Arcádia.⁶⁵⁸ Em *Dois Jovens Nus* verificamos o interesse do artista pelo Mediterrâneo catalão, pelo interesse da Catalunha em reconhecer uma herança mediterrânea da região, a identidade catalã⁶⁵⁹ e sua posição de berço da cultura ibérica. Palau I Fabre observa como em *Dois Jovens Nus* temos ocres mais claros, que nos dão a sensação de figuras feitas de mármore. Já o desenho, a linha uniforme que compõe os corpos, nos sugere solidez e relaciona figuras e espaço. Por outro lado, a obra *Os Adolescentes* traz nos escuros ocres a qualidade terrosa da realidade da região⁶⁶⁰ e o desenho, ao criar a deformação, nos mostra que Picasso observa que na realidade a Catalunha não é um prolongamento da Grécia Clássica.⁶⁶¹ Nesse sentido, *Os Adolescentes* nos remete a realidade de uma região rústica, rural, remota, afastada da civilização industrial, e, que ao contrário de clássica, é primitiva. Como

⁶⁵⁴ ARGAN, 1981 In: ARGAN, 1983: 484. e RUBIN, 1978: 181.

⁶⁵⁵ LEIGHTEN, 1989: 81.

⁶⁵⁶ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 78.

⁶⁵⁷ MCCULLY, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 57-60.

⁶⁵⁸ LEIGHTEN, 1989: 81.

⁶⁵⁹ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 78.

⁶⁶⁰ CORTENOVA, 1990: 32.

⁶⁶¹ PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 82.

observa Palau I Fabre, temos em *Os Adolescentes* e nos ocres de Gósol a expressão da visão do artista da realidade do povoado; uma realidade rústica.⁶⁶²

Considerando a relação entre *O Atleta* e os nus masculinos dos anos anteriores, observamos como Picasso relaciona a figura e o espaço, conservando a realidade sólida da figura, seus volumes e propondo a continuidade da crítica ao espaço em profundidade.

Picasso reavalia o tema tradicional do nu, fragmenta a forma, elimina a profundidade e conserva a solidez. Em *O Atleta*, observamos que do espaço raso nasce a forma. Nesse sentido vemos a importância da arte negra para a obra de Picasso; essa arte vista como primitiva, considerada marginal à arte burguesa, relaciona-se ao anarquismo do artista, seu posicionamento contrário às regras, levando-o a despertar para as novas possibilidades de transformação, de metamorfose e de concepção que nascem do seu contato com a arte tribal.

Assim, a obra do MASP traz a posição contrária do artista à arte da sociedade burguesa, na reavaliação da relação entre a figura e o espaço, através do posicionamento de planos e signos que tendem a provocar uma continuidade na superfície, ao passo em que chamam a atenção para a realidade volumétrica da forma.⁶⁶³ Nesse sentido, em *O Atleta* percebemos como Picasso subverte um tema tradicional, distancia-se da tradicional forma de ver e produzir arte, o que Leighten analisa como subversão das normas e formas artísticas, um ultraje à tradição e ainda uma busca pela realidade.⁶⁶⁴

Nessa reavaliação do tema tradicional que observamos em *O Atleta*, foi também importante a observação de Picasso do cezannismo de Braque. Picasso passou a trabalhar com ritmos plásticos descontínuos, associados por valores próximos ou pela iluminação, intensificando a coincidência entre o espaço pictórico e a superfície da tela, tratando a realidade da forma volumétrica evitando totalmente a perspectiva tradicional e a profundidade⁶⁶⁵. Em *O Atleta* observamos como mediante a iluminação das formas os volumes dão a impressão de vibrar no ar.⁶⁶⁶ Nesse sentido, Daix percebe como os planos facetados de *O Atleta* nos sugerem

⁶⁶² PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 81.

⁶⁶³ ARGAN, 1950 In: ARGAN, 1983: 441.

⁶⁶⁴ LEIGHTEN, 1989: 77-111.

⁶⁶⁵ DAIX, 1979: 63-64.

⁶⁶⁶ DAIX, 1979: 64.

músculos salientes e solidez.⁶⁶⁷ Esse facetamento promove a transformação pictórica realidade, não imita o mundo visível, mas manipula, transforma o motivo e torna presente a realidade.

Em *O Atleta* percebemos que a realidade está presente na adesão humana que a obra nos traz, na maneira como a figura fragmentada em facetas, causa um sentimento de incômodo ao observador e ainda no aprofundamento do olhar da figura que nos remete a uma expressividade humana, ao sentimento de melancolia. Nesse sentido, observamos na obra do MASP não somente o tema tradicional do nu masculino em um busto monumental, mas um homem em pensamentos, um artista que diante da realidade indagou a si, e, através de sua obra, provoca o mesmo no observador.

Podemos portanto retomar o argumento de Leighten, para quem os temas na obra de Picasso não são meros veículos para a experimentação formal, mas indicam uma preocupação com uma determinada idéia. De acordo com a autora, o caráter revolucionário da arte de Picasso está no estilo que o artista desenvolve, na forma. O desenvolvimento e a utilização do estilo já trazem um conteúdo próprio, uma proposta de destruição, de rompimento com normas estabelecidas para a arte e com tradicionais meios de ver. O simples tratamento da forma é um ato político de ultraje a temas e estilos tradicionais, rompendo com a antiga ordem e com a arte, a sociedade e a cultura burguesas. Nesse ato de destruição anarquista há contudo um aspecto construtivo, a proposta de uma outra ordem e de uma arte capaz de atuar na consciência das pessoas, de provocar pensamentos, minando o estabelecido.⁶⁶⁸

Picasso aplicou esse “conteúdo” do estilo, ou seja, seu caráter revolucionário e provocador em figuras que são mais que um pretexto para a análise da forma. Leighten observa que Picasso tem uma preocupação contínua com determinados temas, reavaliando-os em um contexto de um estilo cada vez mais radical,⁶⁶⁹ o que percebemos na recorrência do tema do nu masculino na obra do artista em que incluímos *O Atleta*.

Nesse sentido, consideramos a relação entre *O Atleta* e o tratamento do tema do nu masculino nos anos anteriores da obra do artista, observando as relações que são estabelecidas

⁶⁶⁷ DAIX, 1979: 246.

⁶⁶⁸ LEIGHTEN, 1989: 112-113.

⁶⁶⁹ LEIGHTEN, 1989: 96-106.

entre esse motivo e a crença anarquista nos primórdios da humanidade, na vida harmoniosa em que o homem vive em contato com a natureza. As obras que trazem o tema do nu masculino nos anos formativos de Picasso trazem a visão anarquista da Arcádia, da vida harmoniosa e simples do homem fora da sociedade industrial. Essa relação entre homem vivendo em harmonia com a natureza é em Gósol relacionada à vida rural da Catalunha, trazendo a posição anarquista do artista, sua rejeição ao governo central espanhol, sua afinidade e simpatia pela Catalunha rural, rústica, remota onde estavam as raízes de uma cultura que vinha sendo oprimida por Madri.

Consideramos a obra *O Atleta* em relação a essas idéias, desenvolvidas através do motivo do nu masculino. A catalogação da obra como tendo sido realizada em Horta de San Juan em 1909 é outro aspecto que chama nossa atenção. Nesse período em que Leighten analisa através da obra *Fábrica em Horta de Ebro*, a simpatia de Picasso pela causa anarquista da Catalunha, em um momento de grande conflito em Barcelona, de perseguição aos catalães e repressão, morte e execução de anarquistas por parte do governo central, é interessante que Picasso volte ao motivo do nu masculino. Nesse sentido, percebemos que em *O Atleta* temos novamente à idéia anarquista de uma humanidade primordial, do homem relacionado a um passado ou às raízes culturais em que a vida humana acontecia em harmonia com o campo e com a natureza, livre de formas opressoras de poder.

O sentimento presente na figura perturba, denuncia tristeza, o expressionismo elimina a idéia de harmonia e nos traz, como vimos em *Os Adolescentes* a realidade da Catalunha. O sentimento, a emoção que a figura transmite parece denunciar uma preocupação íntima do artista que estando a par dos acontecimentos expressa, como observa Leighten, sua simpatia política pela a causa anarquista relacionada à Espanha e à Catalunha⁶⁷⁰ o que ao final denuncia uma preocupação com os rumos que vinham sendo tomados pela humanidade.

⁶⁷⁰ LEIGHTEN, 1989: 111.

CONCLUSÃO

Através do estudo dos anos formativos de Picasso presentes nas obras do MASP, observamos em que medida o trabalho do artista desenvolve-se, trazendo a proposta de transformação, ou melhor, como nos sugere Leighten, de subversão das normas e regras estabelecidas para a arte.⁶⁷¹

Após o abandono do ensino acadêmico, verificamos nos anos de Picasso na Barcelona industrializada e moderna seu interesse pela experimentação formal e por temas da vida urbana relacionados aos excluídos da sociedade industrial. Nesse sentido, foi importante a aproximação do artista de jovens artistas modernistas e do meio artístico e cultural do café Els Quatre Gats. Observamos, nesse período, o contato de Picasso com Isidre Nonell, Santiago Rusiñol, Ramon Casas e Miguel Utrillo.

Logo nos primeiros anos de seu trabalho afastado do ensino acadêmico, Picasso interessou-se pelas ilustrações de Steinlen e de Toulouse-Lautrec, pelo estilo gráfico e temas urbanos dos personagens da vida noturna e da boemia da cidade moderna. O jovem artista voltou-se também para temas que denunciam a pobreza, a miséria e a exclusão social da sociedade industrial, mostrando em que medida as formas de poder dessa sociedade eram responsáveis por condições sociais intoleráveis.

Nesse sentido, Leighten observa a aproximação de Picasso com o anarquismo, sua compreensão do artista consciente de sua ação e participação na história. Picasso é um artista que recebe a ação e reage diante da vida contemporânea, se contrapõe à sociedade e à arte estabelecida através da experimentação formal e o interesse pela vida, não fazendo de sua arte um jogo desinteressado de formas, mas atacando a tradição artística contrapondo-se a formas e tradições da própria sociedade burguesa.⁶⁷²

A vivência no café Els Quatre Gats levou Picasso ao contato com artistas e escritores vanguardistas de Barcelona entre 1897 e 1903 e com uma produção artística e cultural voltada

⁶⁷¹ LEIGHTEN, 1989: 112.

⁶⁷² LEIGHTEN, 1989: 5-10.

para a realidade social.⁶⁷³ Por outro lado, no meio artístico e cultural de Barcelona, Picasso teve contato com o resgate da arte e da cultura do passado catalão, considerados externos, à margem da arte institucionalizada da Academia.

Como observa Rubin, para o público burguês do século XIX, quaisquer formas artísticas fora dos parâmetros da Academia de Belas Artes ou dos estilos dos salões oficiais, fossem elas européias ou não, eram pejorativamente chamadas e consideradas primitivas.⁶⁷⁴ Entretanto, na arte de Picasso observamos como a relação com o primitivo é um instrumento de crítica e de subversão da tradição artística e da própria sociedade.

Nos anos de Picasso em Barcelona, a atenção do meio artístico voltava-se para as artes catalãs românica e gótica,⁶⁷⁵ para a pintura votiva, para artes populares e folclóricas⁶⁷⁶. O interesse por essas formas artísticas externas à arte acadêmica pode ser percebido na arte de Picasso, no seu experimentalismo e na simplificação dos meios da pintura. Também o interesse desse meio pela arte de El Greco, pela verticalidade, pelas distorções expressivas foi importante ao jovem artista. Nesse sentido, observamos como Picasso recusa a perspectiva e sistema de proporções dos corpos, estruturando suas imagens do período azul a partir das distorções e verticalidades dos corpos das figuras carregando-as de espiritualidade.

Técnicas e temas acadêmicos foram recusados por Picasso. Nos anos formativos do artista, o trabalho em ilustrações para jornais e para menus e cartazes mostram como Picasso compreendia a proximidade entre seu trabalho e a vida diária. O trabalho em jornais e o interesse pela população marginalizada, pelas difíceis condições de trabalho da civilização industrial e, ainda, a maneira como o artista simplifica os meios da pintura, trabalha com a linha e o monocromatismo na expressão das condições dessa população levou-nos a perceber a importância da obra de Daumier em seus anos formativos. Ambos, Daumier e Picasso, colocaram sua arte a serviço da vida, chamaram a atenção para as difíceis condições enfrentadas pelos marginalizados da civilização industrial e para o heroísmo da população trabalhadora.

⁶⁷³ LEIGHTEN, 1989: 17.

⁶⁷⁴ RUBIN, 1994: 6.

⁶⁷⁵ BLUNT e POOL, 1962: 12.

⁶⁷⁶ KAPLAN, 1992: 52-56.

Os temas tratados através do monocromatismo e da dramatização do desenho demonstram a recusa ao impressionismo, ao colorido e à luminosidade que celebram a vida moderna. A obra de Picasso nos apresenta a realidade da modernidade mais ameaçadora, decadente e obscura.⁶⁷⁷ Assim como em Toulouse-Lautrec e em Steinlen, sua obra não celebra com colorido e luz os encantos da vida moderna, trazendo-nos um submundo que está afastado das imagens dos impressionistas.⁶⁷⁸

O *Retrato de Suzanne Bloch* realizado após o artista transferir-se para Paris em 1904, último ano do período azul, nos traz o interesse pelo rompimento com as normas para a arte e para a vida da sociedade industrial. O experimentalismo de Picasso dos anos anteriores, o monocromatismo, o trabalho com o desenho em retratos gráficos, o interesse pela obra de Van Gogh e pelo gesto expressivo que externa o íntimo estão presentes na obra do MASP. Em *Retrato de Suzanne Bloch* está presente a busca do artista, durante o período azul, por meios expressivos através da distorção, da linha e do monocromatismo que transcende o retrato convencional.

A obra ainda nos traz a recusa do artista ao mundo contemporâneo como observamos na criação de imagens atemporais em cenas que tratam o tema da mulher, ligado ao sofrimento e à reclusão, durante o período azul. Essa rejeição ao mundo contemporâneo tem continuidade nas obras dos anos seguintes.

Leighen observa que o experimentalismo de Picasso está relacionado ao simbolismo e à posição política de subversão das normas e estilos artísticos ligados à posição anárquica desse movimento. O tratamento da forma constitui um ato político dos modernistas anarquistas de ultraje a temas e estilos artísticos tradicionais.⁶⁷⁹

Na obra de Picasso observamos uma intensa relação entre invenção formal e preocupações temáticas. Nas obras entre 1905 e 1906, o artista investiga problemas formais relacionando a figura ao espaço. Picasso procura expressar a solidez no espaço raso ao mesmo tempo em que nos traz a idéia anarquista de uma humanidade vivendo em harmonia com a

⁶⁷⁷ BOARDINGHAM, 1997: 32.

⁶⁷⁸ ROSENTHAL, In: MCCULLY, 1997: 289-290.

⁶⁷⁹ LEIGHTEN, 1989: 112.

natureza, em um espaço livre de formas opressivas de poder, onde observamos sua recusa à sociedade burguesa através de cenas atemporais.

Nesse sentido, Picasso volta-se para a arte de Puvis de Chavannes, concentrando-se em um desenho que tende a eliminar o espaço profundo. A obra *Toalete* traz este interesse, observado por Argan, pelo classicismo através do desenho de Puvis de Chavannes.⁶⁸⁰ Temos na obra do MASP a expressividade do desenho simples, uma estruturação equilibrada, harmoniosa que nos transmite a idéia de uma vida simples, idílica, na infância da civilização, uma idéia cara aos anarquistas⁶⁸¹ e que está presente nas obras de Puvis de Chavannes.

Na obra *Toalete* está presente o interesse de Picasso pelo desenho simples, sem excessos, pela contraposição dos planos horizontais e das figuras verticais e pelo equilíbrio de movimentos das figuras. O artista evita escavar a profundidade e a tridimensionalidade ilusórias, e rompe com a evidência do suporte plano, sugerindo-nos um baixo relevo antigo e ao mesmo tempo os primórdios da civilização.

Nesse sentido, cabe lembrar o interesse da Catalunha no período em que Picasso esteve em Gósol em recuperar sua herança mediterrânea.⁶⁸² Uma herança que não está relacionada somente ao clássico, mas também a formas mais antigas de arte.

Para Picasso a aproximação com as formas simplificadas da arte ibérica, em alusão à Espanha antiga, anuncia sua própria origem e condição de um artista que se coloca à margem da sociedade industrial e em oposição à tradição européia.⁶⁸³ E, ainda, traz a realidade de uma vida rústica, remota, primitiva, onde a humanidade pertence à mesma realidade remota feita de argila e rocha.⁶⁸⁴ Lembramos novamente o trabalho mais rústico do pincel na figura que carrega o espelho em *Toalete*, deixando evidente sua composição através da própria materialidade da tinta sobre a tela. Dessa forma, na reavaliação da técnica e dos materiais artísticos Picasso relaciona tema e estilo, uma época remota a um tratamento rústico. Essa figura que com sua pose solene e

⁶⁸⁰ ARGAN, 1981. In: ARGAN, 1983: 484.

⁶⁸¹ LEIGHTEN, 1989: 42-43.

⁶⁸² PALAU I FABRE, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 81.

⁶⁸³ LEIGHTEN, 1989: 81.

⁶⁸⁴ CORTENOVA, 1990: 32.

rígida, carrega o espelho como se fosse um objeto votivo em um rígido perfil, contrapõe-se à maior expansão do nu.

A obra *Toailete* levou-nos também a perceber o contato de Picasso com a obra de Ingres, o interesse do artista pelo desenho clássico, pelo trabalho com a linha e pela liberdade de invenção formal, pela serenidade de suas figuras, seu erotismo e pelo modo arbitrário através do qual Ingres representava a anatomia.⁶⁸⁵ Nesse momento em que os artistas em Paris e na Catalunha discutiam a importância do retorno à sua herança mediterrânea, Picasso associava essa volta à herança artística a um caráter de transformação, inovação e liberdade formal. Como observa Leighton, na sua volta a herança mediterrânea da Catalunha, o artista não busca simplesmente formas belas, e seu interesse pelo desenho clássico de Ingres mostra em que medida Picasso está atento a inventividade formal do classicismo do mestre mais antigo.

Picasso observa como Ingres elimina o uso da perspectiva e da luz e sombra, compondo através dos ritmos visuais do desenho dos corpos nus e de cores puras.⁶⁸⁶ Para o artista interessa o desafio de Ingres às regras da perspectiva,⁶⁸⁷ sua centralização no desenho das figuras, a maneira como através da linha as figuras ganham solidez e volume. De acordo com Richardson, Picasso conserva a concepção escultórica das figuras de Ingres,⁶⁸⁸ e como observou Schapiro, ao contrário de sofrer as pressões do espaço, a figura passa a comandar o espaço.⁶⁸⁹ Assim, na obra *Toailete*, Picasso aproxima-se de uma herança cultural trazendo solidez e a expressão do permanente para sua arte.

Na obra do MASP está também presente a recusa do artista ao Fauvismo. Através do desenho, da centralização nas figuras e da cor austera vemos como Picasso contrapõe-se ao vívido colorido fauvista.

Já em 1905, a mudança de direção de sua técnica deve-se as simplificações brutais observadas nas obras dos *fauves*⁶⁹⁰ expostas no Salon d'Automne. Estas atraíram a atenção para formas de expressão que encorajavam o abandono pela busca pelo virtuosismo e habilidade

⁶⁸⁵ RICHARDSON, 1991: 422.

⁶⁸⁶ DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 41.

⁶⁸⁷ ROSENBLUM, In: MCCULLY, 1997: 263.

⁶⁸⁸ RICHARDSON, 1991: 422.

⁶⁸⁹ SCHAPIRO, 1976 In: SCHAPIRO, 1996: 170.

⁶⁹⁰ DAIX, In: OCAÑA e VON TAVEL, 1992: 41.

técnica na arte contrapondo-se a arte acadêmica. Diante das obras dos *fauves*, Picasso volta-se para o idioma formal e o caráter “bárbaro” da arte ibérica primitiva, afastando-se do sentido tradicional de beleza na arte e eliminando a destreza manual e refinamento técnico tradicionais.⁶⁹¹

Tanto na arte de Picasso quanto na arte dos *fauves* observamos a oposição à arte acadêmica e o empenho na transformação da arte no início do século XX. Sob o impacto do Fauvismo, Picasso voltou-se para as distorções e formas essenciais e expressivas da arte primitiva ibérica.⁶⁹² Contudo, a sensação de luminosidade, o vívido colorido construtivo e portador de sensações, o efeito expansivo e dispersivo das obras de Matisse pareceu-nos não interessar a Picasso.

Em Gósol está presente o interesse do artista pela busca de uma nova maneira de tratar formas volumétricas, objetos tridimensionais, em uma superfície plana eliminando os tradicionais recursos ilusionistas.⁶⁹³ Aproxima-se de Matisse na reconsideração das metas e métodos da arte do século XX e na busca de uma linguagem pictórica apropriada à sensibilidade do mundo moderno.⁶⁹⁴ Como observa Fry, Matisse e Picasso romperam com a idéia de que a pintura tinha como meta a imitação descritiva de formas naturais, sem romper com a realidade; não procuram imitar, mas criar formas e não pretendiam imitar a vida, mas encontrar seu equivalente.⁶⁹⁵ Porém, desenvolvem linguagens diferentes; Picasso interessa-se pelo desenho e pela forma. Figuras e objetos são centrais em sua arte.

A partir de 1907, com a aproximação de Picasso da arte tribal, sua rejeição a arte tradicional e à sociedade burguesa tem um novo impulso. Em Gósol temos o início da crítica que elimina o caráter narrativo e sentimental dos anos anteriores. Ao voltar-se para o primitivismo em 1906, Picasso elimina convenções artísticas, coloca-se contrário à exigência do talento pautado pelo virtuosismo e perícia técnica comprometendo-se em sua arte com a concepção e inventividade. Nesse momento, o artista simplifica a forma, busca os traços essenciais, mascara

⁶⁹¹ SWEENEY, 1941: 193.

⁶⁹² SWEENEY, 1941: 194.

⁶⁹³ MCCULLY, In: TINTEROW, 1992: 87.

⁶⁹⁴ FRY, 1912. In: FRY, 1981: 166.

⁶⁹⁵ FRY, 1912. In: FRY, 1981: 167.

suas figuras através da síntese dos traços transitando do perceptivo e ao conceitual.⁶⁹⁶ O contato de Picasso com a arte tribal representou uma continuidade nessa direção.

Picasso interessou-se pela maneira como as formas simplificadas da arte africana portavam uma força perturbadora que possibilitaram-no entrar em contato com seus próprios sentimentos.⁶⁹⁷ O artista observou o caráter tátil das faces máscaras e a plasticidade escultural da arte africana, mas também o horror e temor provocados pelas formas e distorções da figura. A arte tribal não trouxe formas que seriam emprestadas, mas possibilidades de transformação e de metamorfose, estimulando sua imaginação e seu instinto para a manipulação das formas.

Nesse caminho à simplificação e conceitualização, observamos o anarquismo do artista e seu interesse em formas carregadas de uma intensa emoção capazes de atingir o observador.⁶⁹⁸ As distorções e simplificações das formas, a alusão ao primitivo e à África anunciam a crítica da arte tradicional e uma oposição declarada à Europa civilizada. Nesse sentido, Argan observa que, em *Les Demoiselles d'Avignon*, Picasso contrapõe, ao classicismo, a violência da arte negra, a violência da deformação.⁶⁹⁹ O artista fragmenta a forma, busca relacionar a figura e o espaço à sua volta, salientando a superfície bidimensional da tela, relacionando superfície e fundo, dando um tratamento às suas figuras que transforma, torce os corpos ultrapassando os limites do humano.

Nas obras de 1907, a maneira como o artista redefine imagens tradicionais permite ao observador reconhecer o tema tradicional. Mas, o artista transforma-o violentamente, em desafio à sobrevivência de seus significados, empenhando-se contra modos tradicionais de ver e pintar. Picasso redefine a relação entre a figura e o espaço através da fragmentação, de planos e signos. Opõe-se a arte da civilização européia através do seu primitivismo, de sua capacidade de manipulação das formas e da violência da arte tribal, criticando os valores de uma sociedade colonialista, através de imagens cuja fragmentação ou “assassinato da anatomia”⁷⁰⁰ deixam evidentes os limites dos significados e valores. Como observa Argan, “(...) nel giovane Picasso

⁶⁹⁶ RUBIN, 1994: 241-247.

⁶⁹⁷ LEIGHTEN, 1989: 88.

⁶⁹⁸ RUBIN, 1994: 268.

⁶⁹⁹ ARGAN, 1981 In: ARGAN, 1983: 484.

⁷⁰⁰ LEIGHTEN, 1989: 95.

l'arte negra (...) è um modo di agredire la civiltà occidentale col suo opposto diametrale, la barbarie.”⁷⁰¹

É também em 1907 que Picasso conhece Braque. A partir desse momento, deu-se início a um diálogo que culminaria no desenvolvimento do cubismo. No início da aproximação entre os dois artistas a atenção de Braque à obra de Cézanne levou Picasso, no ano seguinte, à atenção à obra do mestre mais antigo.

Entre 1906 e 1908, Braque utiliza a pincelada construtiva e o horizonte alto de Cézanne em suas paisagens,⁷⁰² empenhando-se em criar a realidade sólida,⁷⁰³ a sensação de relevo e eliminar a profundidade espacial, de maneira a projetar a paisagem para a superfície. Nesse período, Braque afastava-se do decorativismo fauvista, buscando uma maior simplificação e centralização nas formas, a contraposição de horizontais e verticais na estruturação da composição, impedindo a linguagem livremente curvilínea, utilizando tonalidades sóbrias que eliminam as cores brilhantes fauvistas. Nesses anos, o artista volta-se de uma obra realizada a partir da percepção para uma obra conceitual e aproxima-se de um monocromatismo protocubista.⁷⁰⁴ Suas paisagens trazem alterações propositais em favor da estrutura da imagem, aprofundando na conceitualização de Cézanne,⁷⁰⁵ em busca do sentido de estabilidade e permanência da natureza.⁷⁰⁶

Através da utilização do sistema de passagens cezannescas entre os planos, da interrupção das linhas da composição entre um plano e outro, da utilização da luz e aproximação de tons, permitindo que estes se comuniquem, Braque cria a sensação do baixo-relevo. Em suas obras os elementos da composição movimentam-se do plano de fundo em direção ao observador em um espaço fechado.

⁷⁰¹ ARGAN, 1981 In: ARGAN, 1983: 485. “(...) no jovem Picasso a arte negra (...) é um modo de agredir a civilização ocidental com seu oposto diametral, a barbárie.”

⁷⁰² RUBIN, 1978: 159.

⁷⁰³ REFF, In: RUBIN, 1992: 19.

⁷⁰⁴ RUBIN, 1978: 160-162.

⁷⁰⁵ RUBIN, 1978: 162-165.

⁷⁰⁶ REFF, In: RUBIN, 1992: 21.

A obra de Braque realizada entre 1906 e 1908 demonstra uma crescente, embora no início já presente, resistência ao abandono ao físico e ao sensual. Braque evita a violência física e emocional fauvista,⁷⁰⁷ sua exuberância de cores.

Nessa época, verificam-se na França propostas para a arte e a literatura relacionadas, ao nacionalismo e ao neoclassicismo, ambos movimentos voltados para os chamados de “retorno à ordem” e a necessidade da nação da recuperação de valores tradicionais, nacionais, expressivos da posição privilegiada da França e de sua cultura na civilização Européia. O caráter construtivo e racional da obra de Cézanne pelo qual Braque interessa-se estaria relacionado à tradição clássica francesa; uma tradição que vinha sendo reclamada na primeira década do século. Nesse sentido, a obra de Braque aproxima-se dos ideais franceses e do clima artístico cultural da época na sua reação ao Fauvismo. Braque busca na arte de Cézanne os seus aspectos clássicos.

Braque interessa-se por uma arte ordenada, baseada na razão, na imaginação e na construção fazendo frente ao impressionismo e ao Fauvismo. Este, com suas cores intensas, sua violência física e emocional e sua desatenção a uma estruturação sólida era considerado estranho e externo ao gosto francês.⁷⁰⁸ Braque concentra-se em uma arte atemporal e em suas paisagens busca o permanente. Ao aproximar-se da obra de Cézanne busca o construtor que baseado em um método de trabalho havia transformado o impressionismo em uma arte clássica, sólida e estável capaz de fixar o eterno.

Em sua aproximação com Picasso, observamos como Braque interessa-se por imagens de figuras. Braque observa as deformações internas da figura em Picasso, o tratamento do plano de fundo em planos angulares e os traços essenciais da face máscara.⁷⁰⁹ Mas, a violência das obras de Picasso de 1907 não está presente em Braque. Sua obra é mais reflexiva e racional.⁷¹⁰

Ao rejeitar o exuberante colorido fauvista, Picasso volta-se para o desenho clássico de Puvis de Chavannes e de Ingres. O artista interessa-se também pela arte ibérica primitiva e, em seguida, pela arte tribal, em um tom de desafio à arte da civilização européia e posicionando-

⁷⁰⁷ REFF, In: RUBIN, 1992: 18.

⁷⁰⁸ REFF, In: RUBIN, 1992: 25.

⁷⁰⁹ COOPER, 1999: 27.

⁷¹⁰ GOLDING, 1993: 69.

se contrário, crítico, como um artista marginal a essa arte e civilização. Já a arte de Braque e sua reação ao Fauvismo demonstram uma atenção e uma aproximação aos ideais da arte francesa. Braque não traz uma postura de desafio explícita e agressiva como a que observamos na obra de Picasso.

Diante das obras de figuras de Picasso, Braque observa como o artista havia interessado-se pelo desenho clássico de Ingres, pela solidez e estrutura. Como sugere Rubin, o enfoque de Picasso em pinturas de figuras deve em grande parte a seu interesse por aspectos escultóricos e de solidez, no plano bidimensional.⁷¹¹

As diferenças entre os dois artistas ficaram ainda mais claras nos temas em que, nesse período cezannista, um e outro concentram-se. Braque volta-se para a pintura de paisagens e naturezas-mortas e Picasso para a figura humana.

Aproximando-se do que Reff observa como o conservadorismo de Cézanne relacionado à tradição francesa, Braque interessa-se pela materialização dos espaços que separam os objetos, atento à unidade, à ordem pictórica e às qualidades expressivas associadas ao baixo relevo, tornando os espaços concretos como os demais elementos da composição. Esse efeito pode ser melhor alcançado em composições com vários elementos distintos, como é o caso das naturezas-mortas e paisagens, alcançando composições controladas. Já a figura humana que tanto interessa a Picasso nos anos formativos resiste a desintegração e análise pelo fato de ser um motivo integral e ainda por representar a forma humana e possibilitar uma maior identificação com o observador.⁷¹² A figura é importante na obra de Picasso pelo próprio interesse que o artista conserva pela forma. Entretanto, sua fragmentação é significativa, pelo sentimento de incômodo, desconforto e agressão que provoca.

Nas paisagens de Braque de 1908, obras que de acordo com Rubin foram importantes para a transformação da obra de Picasso e sua atenção a Cézanne, as formas naturais e arquitetônicas são sólidas e estáveis, as composições não são afetadas pela cor ou luz local, a utilização da perspectiva no tratamento do espaço é eliminada. Nessas obras as formas que compõe os elementos da paisagem relacionam-se através da luz autônoma e da ambigüidade do

⁷¹¹ RUBIN, 1978: 169.

⁷¹² RUBIN, 1978: 169.

uso da cor. Braque alcança unidade e harmonia clássicas na composição através de um novo espaço que ao contrário de recuar, projeta-se em direção ao observador⁷¹³. Assim, o artista reordena suas paisagens buscando uma simetria e um efeito geométrico que ultrapassam a conceitualização de Cézanne, trabalha com a luz autônoma, o rompimento das linhas entre os elementos da composição e as pinceladas produzindo uma estrutura indivisível, ordenada e unificada. Nesse sentido, mesmo diante da relação com a tradição clássica francesa, deve-se observar o caráter experimental, pessoal, inovador e anticlássico da obra de Braque no novo tratamento do espaço e dos elementos da composição. Braque vai além de Cézanne na ambigüidade das relações espaciais, na utilização de várias perspectivas e no uso das passagens, aprofundando na conceitualização da paisagem. Para Braque, Cézanne não é somente o conservador apegado à tradição, mas também o inovador, criador de um novo espaço pictórico, de onde Braque retira seu aprendizado⁷¹⁴ e a quem ultrapassa em conceitualização.

Ao entrar em contato com o trabalho de Braque, Picasso observa o sistema de passagens desenvolvido nos anos anteriores. O artista interessa-se pelos ritmos plásticos descontínuos associados por valores próximos ou pela iluminação, que intensifica a coincidência entre o espaço pictórico e a superfície da tela, tratando a realidade da forma volumétrica, evitando a perspectiva tradicional e a profundidade⁷¹⁵.

Nos anos seguintes o caráter conceitual que Picasso retirou da arte tribal, o trabalho com traços essenciais das figuras e ainda o caráter tátil une-se ao interesse de Picasso pelo cezannismo em sua crítica a arte tradicional, levando a uma transformação em sua obra no sentido da integração sutil entre as figuras e o espaço, mediante a iluminação das formas de maneira que os volumes dão a impressão de vibrar no ar.⁷¹⁶

Picasso aproxima-se da obra de Cézanne pelo interesse em pintar um objeto da maneira como o pensava, ou seja, pelo fato do procedimento de Cézanne permitir ao artista expressar suas idéias a respeito do motivo, sua experiência da realidade.⁷¹⁷ Nesse sentido,

⁷¹³ RUBIN, 1978: 178-180.

⁷¹⁴ REFF, In: RUBIN, 1992: 31-35.

⁷¹⁵ DAIX, 1979: 63-64.

⁷¹⁶ DAIX, 1979: 64.

⁷¹⁷ GOLDING, 1993: 76.

Picasso interessa-se pelo compromisso de Cézanne com a concepção e invenção em exclusão ao talento ou tudo aquilo que pudesse atrapalhar a idéia do artista.⁷¹⁸

Na obra *O Atleta*, realizada em 1909 em Horta de San Juan, Picasso trabalha com traços essenciais na composição e criação de uma figura masculina, resumindo, as características essenciais da forma, trabalhando com a idéia e não com a observação detalhada. Contudo, como sugere Daix ao tratar das obras realizadas em 1909 em Horta de San Juan, Picasso joga com a luz de maneira a associar a figura ao espaço ambiente e colocar os volumes em comunicação.⁷¹⁹

Picasso interessa-se pela perspectiva alta de Cézanne e por deslocamentos, descontinuidades que eliminam a profundidade, pelo seu procedimento de fixar as formas sólidas, utilizando um ponto de vista elevado de maneira que o observador recebe a maior informação possível a respeito dos objetos de uma composição. A profundidade é eliminada e a superfície do quadro, alcançada, mas a realidade do objeto ou da figura, a síntese promovida pelo artista das várias visões do motivo é levada ao observador.

Na obra *O Atleta* está também presente o interesse de Picasso pelos efeitos da luz autônoma, da luz que inunda a atmosfera da obra *O Banhista* em pinceladas facetadas, relacionando figura e espaço. Na obra do MASP está presente o corte em facetadas do tronco e dos braços da figura.⁷²⁰ A fragmentação da superfície da tela em facetadas é promovida pela introdução na obra da multiplicidade de passagens, acompanhada pela rotação dos planos que compõe a figura sob as variações da iluminação, através da contraposição de um reduzido número de cores quentes e frias. No seu conjunto, os planos facetados que tomam diferentemente a luz recompõem os volumes na sua totalidade, trazendo a idéia de solidez e monumentalidade da figura.

Em *O Atleta* vemos ainda a importância do desenho para Picasso na representação da figura, do corpo. O artista utiliza o desenho carregando a figura de emoção humana, evocando sentimentos. Os deslocamentos cezannescos, permitindo a visão simultânea de vários pontos de vista da figura em uma única imagem e o corpo humano fragmentado em facetadas, causa um

⁷¹⁸ RUBIN, 1989: 16.

⁷¹⁹ DAIX, 1979: 64.

⁷²⁰ DAIX, 1979: 246.

sentimento de incômodo. E ainda, ao trabalhar com as cores iluminando ou escurecendo planos, acentuando as linhas que fragmentam a forma e criando o efeito de aprofundamento do olhar a figura nos traz uma expressividade humana.

Assim, através de sua obra verifica-se um artista voltado para a rápida e direta expressão de seus sentimentos sobre as coisas e as pessoas,⁷²¹ interessado pelo que estas são capazes de estimular; e o que estimulam no observador. Picasso metamorfoseia, transforma o motivo, cria ambigüidades através dos signos,⁷²² e ao fragmentar a forma resiste, através de superfícies mais rígidas e esculturais, a atenuar ou dissolver a distinção entre a figura e o espaço.⁷²³ O artista interessa-se pela figura, pela forma e através da criação de uma série de sentimentos através de efeitos pictóricos, sentimentos estes difíceis de serem conciliados com a tradição clássica francesa,⁷²⁴ resiste à ordem total.⁷²⁵

Nos anos estudados está presente essa resistência, o anarquismo do artista e a idéia de arte como provocação do desejo de transformação e mudança da sociedade. Nas obras do MASP os temas tradicionais do retrato, da toailete e do busto masculino passam através da experimentação do artista por uma transformação. Para que essa transformação fosse possível Picasso aborda a tradição; sua crítica pressupõe sua absorção de toda a tradição pictórica ocidental.⁷²⁶ Contudo, em sua ação, Picasso destrói a forma e o espaço, os materiais e temas tradicionais dedicando-se à idéia de uma arte revolucionária.⁷²⁷

Os temas tradicionais através da radicalização do estilo trazem as críticas do artista à arte e à sociedade burguesa. Sua inventividade formal propõe novas relações entre as figuras e o espaço e ao mesmo tempo incorpora conteúdos nas obras; conteúdos presentes no próprio tratamento formal e na maneira como esse tratamento subverte a tradição.

⁷²¹ RUBIN, 1989: 22.

⁷²² RUBIN, 1989: 23-25.

⁷²³ RUBIN, 1989: 26.

⁷²⁴ REFF, In: RUBIN, 1992: 37.

⁷²⁵ RUBIN, 1989: 26.

⁷²⁶ RUBIN, 1994: 263.

⁷²⁷ LEIGHTEN, 1989: 96-101.

BIBLIOGRAFIA

Livros

APOLLINAIRE, Guillaume. *Los Pintores Cubistas: Meditaciones Estéticas*. Traducción de Raúl Gustavo Aguirre. 2.ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957. 94p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 5.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 709p.

_____. Clasicismo e anticlassicismo di Picasso. 1981. In: _____. *Da Hogarth a Picasso: L'arte Moderna in Europa*. Milano: Feltrinelli, 1983. p. 479- 488. 604p.

_____. Il Cubismo. 1950. In: _____. *Da Hogarth a Picasso: L'arte Moderna in Europa*. Milano: Feltrinelli, 1983. p. 433-445. 604p.

BARDI, P. M. *A Cultura Nacional e a Presença do MASP*. FIAT do Brasil: São Paulo, 1982. 122p.

BELLIDO, Antonio Garcia. Colonizaciones Púnica y Grieca. In: *ARS Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispânico*. Madrid: Editorial Plus-Ultra. V.1. p.137-195.

_____. El Arte Ibérico. In: *ARS Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispânico*. Madrid: Editorial Plus-Ultra. V.1. p.199-259.

BLAKE, Nigel e FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA [et alii]. *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no Século XIX*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p. 50-140. 297p. (Práticas e Debates, 1)

BLUNT, Anthony e POOL, Phoebe. *Picasso: The formative years, a study of his sources*. New York: New York Graphic Society, 1962. 32p.

- BOARDINGHAM, Robert. *The Young Picasso*. New York: Universe Publishing, 1997. 80p.
- BOIS, Yve-Alain. *Matisse e Picasso*. Tradução de Maria Alice A de Sampaio Doria. São Paulo: Melhoramentos, 1999. 270p.
- BOWNESS, Alan. *Gauguin*. Notes by Lesley Stevenson. 3rd ed. New York: Phaidon Press Limited, 1993. 127p.
- BRONSTEIN, Leo. *Domenicos Theotocopoulos El Greco*. New York: Harry N. Abrams, 1950. 127p.
- CASSOU, Jean. *Picasso*. Paris: Braun, 1937. 14p. 60il. (Les Maitres)
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 675p.
- COOPER, Douglas. *The Cubist Epoch*. 5th ed. London: Phaidon Press, 1999. 320p.
- DEXEUS, Victòria Combalia (Ed.). *Estudios sobre Picasso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981. 287p.
- EINSTEIN, Carl. Notes sur le Cubisme. In: _____. *Ethnologie de l'art moderne*. Marseille: André Dimanche Editeur, 1993. p.26-33.
- ENCICLOPÈDIA dos Museus. *Museu de Arte de São Paulo*. Melhoramentos: São Paulo, 1973.
- ESTELLER, Eduard e PONS, Joan. *Tesoros Medievales Del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Espanha: Lunwerg Editores, 1997. 443p.
- FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Tradução de Maria Luiza X. Borges. Rio de Janeiro: FUNARTE Jorge Zahar, 1997. 280p.

FLAM, Jack (Ed.). *Matisse: A Retrospective*. New York: Park Lane, 1990. 392p.

FRASCINA, Francis. Realismo e Ideologia: Uma introdução à semiótica e ao cubismo. In: HARRISON, Charles [et alii]. *Primitivismo, Cubismo e Abstração*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p.87-183. 270p. (Práticas e Debates, 2).

FRY, Edward. *Cubism*. Translations from french and german by Jonathan Griffin. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1978. 200p.

FRY, Roger. Negro Sculpture. In: _____. *Vision and Design*. London: Oxford University Press, 1981. p. 70-73. 243p.

_____. The French Post-Impressionists. In: _____. *Vision and Design*. London: Oxford University Press, 1981. p. 166-170. 243p.

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRASCINA, Francis...[et alii]. *Modernidade e Modernismo: A Pintura francesa no Século XIX*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p.219-290. 302p. (Arte Moderna: Práticas e Debates, 1)

GIBELLI, Nicolas (org.). *Grandes Museus do Mundo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: Iracema, 1973.

GOLDING, John. *El Cubismo: Una historia y un análisis 1907-1914*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial, 1993. 199p.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 15 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993. 543p.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996. 280p.

JAFFE, Hans Ludwig C. *Pablo Picasso*. Traducción por Juan Eduardo Cirlot. Barcelona: Labor, 1967. 160p.

JUNG, C.G. Picasso. In: _____. *O Espírito na Arte e na Ciência*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1991. p.119-124. 141p.

KAPLAN, Temma. *Red city, blue period: social movements in Picasso's Barcelona*. Berkeley: University of California, 1992. 266p.

LEIGHTEN, Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 198p.

LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art*. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1995. 216p. (World of Art)

MAILLARD, Robert e ELGAR, Frank. *Picasso*. Tradução de Maria Oliveira e Silva. Lisboa: Editorial Verbo, 1974. 272p. (Grandes Artistas)

MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation. 1870-1910*. Translated by Michael Taylor. New York: Skira, Rizzoli, 1990. 219p.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Organização e notas de Dominique Fourcade. Tradução de Maria Teresa Tendeiro. Ulisseia, 1972. 367p. (Biblioteca Ulisseia do Conhecimento Actual, 17).

MICHELI, Mário de. *As Vanguardas Artísticas*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 251p.

MILICUA, José...[et alii]. *El Greco: Su revalorización por el Modernismo catalán*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996. 247p.

MULLINS, Edwin. *Braque*. Tradução de Ana Maria Coelho de Sousa. Lisboa: Verbo, 1973. 214p. (Grandes Artistas)

NASH, J. M. *O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo*. Tradução de Manuel de Seabra. Barcelona: Editorial Labor, 1976. 127p.

OCAÑA, Maria Teresa. *Picasso and Els Quatre Gats: The Early Years in Turn-of-the-Century Barcelona*. New York: Bulfinch Press Book, 1996. 323p.

PALAU I FABRE, Josep. *Picasso – Edição do Centenário 1881-1981*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981. 22p. 150 il.

_____. *Picasso por Picasso*. Barcelona: Editorial Juventud, 1970. 167p.

PENROSE, Roland. *Los Ojos de Picasso*. Traducido del inglés por Concha de Marco. México-Buenos Aires: Editorial Hermes, 1967. 26p. 32il.

PERRY, Gill. O Primitivismo e o Moderno. In: HARRISON, Charles [et alii]. *Primitivismo, Cubismo e Abstração*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p.3-86. 270p. (Práticas e Debates, 2).

RAYNAL, Maurice. *Picasso*. Translated by James Emmons. Geneva: Editions d'Art Albert Skira, 1953. 136p. (The Taste of Our Time).

RICHARDSON, John. *Manet*. Notes by Kathleen Adler. New York: Phaidon Press Limited, 1993. 127p.

_____. *Picasso: Una Biografía 1881-1906*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo, Esther Gómez Parro y Rafael Jackson Martín. v.1. Madrid: Alianza Editorial, 1995; 547p.

_____. *Picasso: Una Biografía 1907-1917*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo, Rafael Jackson Martín y Fernando Villaverde Landa. v.2. Madrid: Alianza Editorial, 1997; 502p.

ROBERTS, Keith. *Degas*. Notes by Helen Langdon. 10th ed. New York: Phaidon Press Limited, 2001. 127p.

ROSENBLUM, Robert. *Cubism and twentieth-century art*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1982. 346p.

_____. *Jean-August-Dominique Ingres*. New York: Harry N. Abrams, 1990. 128p.

RUBIN, William. Modernist Primitivism: An Introduction. In: _____. *Primitivism in 20th century: affinity of the tribal and the modern*. 5 ed. V 1. New York: The Museum of Modern Art, 1994. p.1-81. 344p.

_____. Picasso. In: _____. *Primitivism in 20th century: affinity of the tribal and the modern*. 5 ed. V 1. New York: The Museum of Modern Art, 1994. p.241-343. 344p.

SANCHÉZ, Alfonso E. Pérez. Picasso y la pintura "antigua". In: *De pintura y pintores: La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Forma, 1993. p.159-173. 195p.

SCHAPIRO, Meyer. A Mulher com Leque de Picasso: Sobre Transformação e Autotransformação. 1976. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. In: _____. *A Arte Moderna Séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 1996. p.167-179. 345p.

_____. *Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, 1988. 128p.

VENTURI, Lionello. *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall*. Tradução de Nataniel Costa. Lisboa: Editorial Estudos Cor, 1968. 252p. (Idéias e formas, 5)

WARNCKE, Carsten-Peter. *Picasso*. English translation by Michael Hulse. Bonn: Taschen, 1998. 240p.

WATKINS, Nicholas. *Matisse*. New York: Phaidon Press Limited, 1998. 127p.

Catálogos

- AGUILAR, Nelson Alfredo. *Pintura Francesa da origem à atualidade na coleção do MASP*. São Paulo, 1991. 120p.
- BARDI, P.M. *A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso*. Banco Safra: São Paulo, 1982.
- BARR, Alfred H. (editor). *Picasso forty years of his art*. New York: Museum of Modern Art, 1939; 207 p.
- CAMESASCA, Ettore. *Da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso*. 1987.
- CORTENOVA, Giorgio. *Picasso in Italia*. Milano: Mazzota, 1990. 216p.
- COWLING, Elizabeth e MUNDY, Jennifer. *On classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*. Londres: Tate Gallery, 1990. 412p.
- DAIX, Pierre e ROSSELET, Joan. *Picasso: The Cubist Years 1907-1916 – A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*. London: Thames and Hudson, 1979. 375p.
- EXPOSIÇÃO de Arte Francesa*. São Paulo e Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1940.
- MARQUES, Luiz (coord. geral). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte Francesa e Escola de Paris*. São Paulo: MASP, 1998. 303p.
- McCULLY, Marilyn. *Picasso: The Early Years 1892-1906*. Washington: National Gallery of Art; New Haven and London: Yale University Press, 1997. 374p.
- MORAVIA, A e LECALDANO, P. *L'opera completa di Picasso blu e rosa*. Milano: Rizzoli, 1968. 119p. (Classici dell'arte, 22)

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *Cubistas e Futuristas*. São Paulo: MAC-USP, 1965. 16p.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em Brasília. Palácio do Itamarati, Brasília, 1973.

MUSEU de Arte de São Paulo: Catálogo de Pinturas, Esculturas e Tapeçarias. São Paulo, 1963.

OCANÃ, M. Teresa e TAVEL, Hans Christoph Von. *Picasso 1905- 1906: De la epoca rosa a los ocre de Gosol*. Barcelona: Electa, 1992. 411p.

PARIS 1900 Na Coleção do Petit Palais. Tradução Ivo Barroso, Cécile Taquoi, Raquel Valença. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2002.324p.

REFF, Theodore. Temas de amor y muerte de las obras juveniles de Picasso. Trad. Justo G. Beramendi y Maria Victoria Matanida. In: PENROSE, Roland e GOLDING, John. *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. p. 11-47. 284p.

_____. The Reaction Against Fauvism: The Case of Braque. In: RUBIN, William. *Picasso and Braque: A Symposium*. New York: The Museum of Modern Art, Harry N, Abrams, 1992. p. 17-43. 359p.

ROSENBLUM, Robert. Les Demoiselles d'Avignon et le théâtre érotique de Picasso. Traduit de l'américain par Gilles Courtois. In: *Picasso Érotique*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001. p. 94-99. 365p.

RUBIN, William. Cézannisme and the Beginnings of Cubism. In: _____. *Cézanne: The Late Work*. London: Thames and Hudson, 1978. p.151-201. 416p.

_____. *Pablo Picasso: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1980. 464p.

_____. *Picasso and Braque: An Introduction*. In: _____. *Picasso and Braque Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. p. 15-62. 460p.

_____. *Picasso and Portraiture: Representation and Transformations*. London: Thames and Hudson, 1996. 495p.

RUSSOLI, Franco e MINERVINO, Fiorella. *L'opera Completa di Degas*. Milano: Rizzoli, 1970. 152p. (Classici Dell'arte, 45)

_____. *L'opera Completa de Picasso Cubista*. Milano: Rizzoli, 1972. 135p. (Classici Dell'arte, 64)

SECKEL, Helene. *Max Jacob et Picasso*. Quimper, Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1994. 365p.

THE PAINTING of France since the French Revolution. San Francisco: Young Memorial Museum, 1940.

TINTEROW, Gary. *Picasso Clasico*. Málaga: Palácio Episcopal, 1992. 374p.

TRÉSORS de Musée de São Paulo: De Manet a Picasso. Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1988.

ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso*. Paris: Cahiers D'art, 1932. v.1 (1895-1906).

ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso*. Paris: Cahiers D'art, 1942. v.2 (1906-1912)

Artigos de periódicos e seriados

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. 1960. Tradução de Rodrigo Naves. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 18, p.49-56, set. 1987.

GONZÁLEZ, J. J. Martín. El concepto de retablo en El Greco. *Studies in the History of Art*, Washington, v. 13, p. 115- 119.

MARTIN, Jean-Hubert. O intercessor entre os deuses e os mortais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 out. 1996. Caderno Mais, p. 5-9.

O MUSEU de Arte de São Paulo: uma pinacoteca internacional no Brasil. *Cultura*, Brasília, ano 4, n. 13, abr/jun. 1974.

STEINBERG, Leo. Resisting Cézanne: Picasso's Three Women. *Art in America*, New York, v. 66, n. 6, p. 115- 133, nov/dec. 1978.

_____. The Philosophical Brothel. *October*, Cambridge, Massachusetts, n. 44, p. 7-74, spring 1988.

SWEENEY, James Johnson. Picasso and Iberian Sculpture. *The Art Bulletin*, The College Art Association of America, v. 23, n. 3, p. 190- 199, sep.1941.

LISTA DE IMAGENS

Obras de Pablo Picasso

1 *Retrato de Suzanne Bloch*. Paris, 1904. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil.

2 *Bailarinas Flamengas*. Madrid, 1898. Carvão sobre papel, 29 x 21 cm. Coleção Particular.

3 *Paródia de um ex-voto*. Barcelona, 1899-1900. Óleo sobre tela, 56,6 x 40,8 cm. Museu Picasso, Barcelona.

4 *Menu para Els Quatre Gats*. Barcelona, 1899-1900. 21,8 x 32,8 cm. Museu Picasso, Barcelona.

5 *Retrato de Joan Vidal i Ventosa*. 1899-1900. Carvão, aquarela e café sobre papel, 47,6 x 27,6 cm. Museu Picasso, Barcelona.

6 *O Louco*. Barcelona, 1904. Aquarela sobre papel, 85 x 35 cm. Museu Picasso, Barcelona.

7 *O Carregador*. 1897-1899. Lápis conte sobre papel, 32 x 22,2 cm. Museu Picasso, Barcelona.

8 *Moulin de la Galette*. Paris, 1900. Óleo sobre tela, 88,2 x 115,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

9 *O Enterro de Carles Casagemas*. Paris, 1901. Óleo sobre tela, 146 x 86 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

10 *Retrato de Carles Casagemas Morto*. 1901. Óleo sobre madeira, 27 x 35 cm. Musée Picasso, Paris.

- 11 *Carles Casagemas em seu caixão*. Paris, 1901. Óleo sobre cartão, 72,5 x 57,8 cm. Coleção Particular, Suíça.
- 12 *Cabeça de Carles Casagemas Morto*. Paris, 1901. Óleo sobre cartão, 52 x 34 cm. Coleção Particular.
- 13 *O Morto*. Paris, 1901. Óleo sobre tela, 100 x 90,2 cm. Coleção Particular.
- 14 *As Duas Irmãs*. Barcelona, 1902. Óleo sobre painel, 152 x 100 cm. Museu Estatal Ermitage, São Petersburgo.
- 15 *Desenho para As Duas Irmãs*. Barcelona, 1902. Lápis sobre papel, 45 x 32 cm. Musée Picasso, Paris.
- 16 *Miseráveis à Beira Mar*. Barcelona, 1903. Óleo sobre tela, 61,6 x 50,5 cm. Museum of Art Smith College, Northampton.
- 17 *O Velho Violonista*. Barcelona, 1903. Óleo sobre painel, 122,9 x 82,6 cm. The Art Institute of Chicago, Helen Birch Bartlett Memorial Collection.
- 18 *Mulher de Saint-Lazare sob Luz da Lua*. Paris, 1901. Óleo sobre tela, 100 x 69,2 cm. The Detroit Institute of Arts, EUA.
- 19 *Mulher Sentada com Criança*. Paris, 1901. Óleo sobre tela, 112,3 x 97,5 cm. Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums.
- 20 *Mulher com Criança a Beira do Mar*. Barcelona, 1902. Óleo sobre tela, 82 x 60 cm. Coleção Particular, Japão.
- 21 *Auto-retrato*. Paris, 1901. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm. Musée Picasso, Paris.
- 22 *Retrato de Suzanne Bloch*. Paris, 1904. Aquarela e tinta sobre papel cartão, 14,5 x 13,5 cm. Ascona, Coleção Neubury-Coray.

23 *Mulher com Lenço*, Germaine Pichot. Barcelona, 1902. Óleo sobre tela, 46 x 40,8 cm. Coleção Particular.

24 *Mulheres na Fonte da Prisão*. Paris, 1901. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. Coleção Particular.

25 *Mulher em Xale Vermelho*. Paris, 1904. Aquarela e tinta sobre papel, 17,1 x 11,1 cm. Coleção Particular.

26 *Retrato de Jaime Sabartès*. Barcelona, 1904. Óleo sobre tela, 49,5 x 38 cm. Coleção Particular.

27 *Picasso, Max Jacob e um Gato*. Paris, 1904. Desenho em carta de Max Jacob à Suzanne Bloch.

28 *Desenho para um cartaz de carnaval*. Barcelona, 1899. Óleo, giz preto sobre papel, 48,2 x 32 cm. Musée Picasso, Paris.

29 *Um Modernista*. 1899-1900. Lápis conté sobre papel, 22 x 15,9 cm. Museu Picasso, Barcelona.

30 *Toaleta*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela sobre papelão, 53 x 31 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

31 *O Quarto Azul*. Paris, 1901. Óleo sobre tela, 50,4 x 61,5 cm. Coleção Phillips, Washington D.C.

32 *Toaleta*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela, 151 x 99 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nova Iorque.

33 *Estudo para Toaleta*. Gósol, 1906. Aquarela e lápis sobre papel, 25,5 x 16,5 cm. Walter P. Chrysler Jr., New York.

34 *Estudo de nu para Toaleta*. Gósol, 1906. Desenho a bico de pena, 25 x 17 cm. Propriedade atual desconhecida.

35 *Estudo para Toaleta*. Gósol, 1906. Desenho a carvão, 24 x 15 cm. Propriedade atual desconhecida.

36 *Estudo para Toaleta*. Gósol, 1906. Carvão sobre papel cartão bege, 62 x 40,5 cm. Hillmann Corporation, New York.

37 *Acrobata e Jovem Arlequim*. Paris, 1905. Guache sobre papel cartão, 105 x 75 cm. Coleção Particular, Bélgica.

38 *Dois Acrobatas com um Cachorro*. Paris, 1905. Guache sobre cartão, 105,4 x 74,9 cm. The Museum of Modern Art, New York.

39 *Família de Saltimbancos*. Paris, 1905. Óleo sobre tela, 212,8 x 229,6 cm. National Gallery of Art, Washington.

40 *Estudo para Família de Saltimbancos*. Paris, 1905. Guache e carvão sobre cartão, 51,2 x 61,2 cm. Museu Pushkin, Moscou.

41 *Dois Irmãos*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela, 142 x 97 cm. Kunstmuseum, Basilea.

42 *Cavalos no Banho*. Paris, 1906. Guache sobre papelão, 38,1 x 57,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

43 *Menino levando um Cavalo*. Paris, 1906. Óleo sobre tela, 221 x 130 cm. The Museum of Modern Art, New York.

44 *Três Meninas Holandesas*. Schrool, 1905. Óleo sobre papelão, 77 x 67 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

- 45 *A Bela Holandesa*. Schoorlдам, 1905. Guache, óleo e giz azul sobre cartão, 77 x 66,3 cm. Queensland Art Gallery, Brisbane.
- 46 *Auto-retrato com Paleta*. Paris, 1906. Óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Philadelphia Museum of Art.
- 47 *Retrato de Gertrude Stein*. Paris, 1906. Óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA.
- 48 *Dois Jovens Nus*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela, 151,5 x 93,7 cm. National Gallery of Art, Washington.
- 49 *Os Adolescentes*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela, 157 x 117 cm. Musée de l'Orangerie, Paris.
- 50 *Mulher com Pães*. Gósol e Paris, 1906. Óleo sobre tela, 100 x 69,8 cm. Philadelphia Museum of Art.
- 51 *Casas em Gósol*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela, 54 x 38,5 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.
- 52 *O Harém*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela, 154,3 x 109,5 cm. The Cleveland Museum of Art.
- 53 *Velha e Dois Nus*. Barcelona, 1903. Tinta e aquarela sobre papel cartão, 55 x 37 cm.
- 54 *Celestina*. Barcelona, 1904. Óleo sobre tela, 70 x 56 cm. Musée Picasso, Paris.
- 55 *Mulher com Leque*. Paris, 1905. Óleo sobre tela, 100,3 x 81 cm. National Gallery of Art, Washington.
- 56 *Jovem com Cabra e Menino*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Barnes Foundation, Merion, PA.
- 57 *Nu com Jarra*. 1906. Óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm. The Art Institute of Chicago.

58 *Família do Arlequim*. Paris, 1905. Guache, caneta e colagem sobre cartão, 60,6 x 45,2 cm. Coleção particular, Mônaco.

59 *Dois Nus*. Paris, 1906. Óleo sobre tela, 151,3 x 93 cm. The Museum of Modern Art, New York.

60 *O Atleta*. Horta de San Juan, 1909. Óleo sobre tela, 93 x 72 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

61 *Nu Sentado*. Paris, 1906. Óleo sobre tela (montando em painel), 151 x 100 cm. National Gallery, Prague.

62 *Les Demoiselles d'Avignon*. Paris, 1907. Óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

63 *Cabeça do Estudante de Medicina*. 1907. Guache e aquarela, 60,3 x 47 cm. The Museum of Modern Art, New York.

64 *Bailarina Negra*. Paris, 1907. Óleo sobre tela, 63 x 43 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Castagnola.

65 *Nu com Braços Levantados: A Dançarina de Avignon*. 1907. Óleo sobre tela, 150,3 x 100,3 cm. Coleção Particular.

66 *Nu Feminino sobre uma Cama*. 1907. Óleo sobre painel, 36,5 x 38 cm. Atual localização desconhecida.

67 *Nu com Pano*. Paris, 1907. Óleo sobre tela, 152 x 101. Museu Estatal Ermitage, São Petersburgo.

68 *Retrato de André Salmon*. 1907. Carvão sobre papel, 60 x 40 cm. Coleção Particular, França.

69 *Retrato de André Salmon*. 1907-08. Tinta e carvão sobre papel, 63 x 48 cm. Coleção Jacqueline Picasso, Mougins.

70 *Nu com Toalha*. Paris, inverno de 1907. Óleo sobre tela. 115,9 x 89 cm. Coleção Particular, Paris.

71 *Cabeça de Mulher*. 1908. Óleo sobre tela, 73,3 x 60,3 cm. Coleção Particular.

72 *Mulher Camponesa*. La Rue des Bois, 1908. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. Museu Estatal Ermitage, São Petersburgo.

73 *Paisagem*. La Rue des Bois, 1908. Óleo sobre tela, 73,4 x 60,3 cm. Coleção André Meyer, New York.

74 *Três Mulheres*. 1908. Óleo sobre tela, 200 x 185 cm. Museu Estatal Ermitage, São Petersburgo.

75 *Mulher com Pêras*. Horta de San Juan, 1909. Óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Coleção de Florene M. Schoenborn.

76 *Pão e Prato com Frutas sobre uma Mesa*. 1909. Óleo sobre tela, 164 x 132,5 cm. Kunstmuseum, Basel.

77 *A Driade*. 1908. Óleo sobre tela, 185 x 108 cm. Museu Estatal Ermitage, São Petersburgo.

78 *Casas em Barcelona*. Barcelona, 1909. Caneta e tinta sobre papel, 17,1 x 13,3 cm. Musée Picasso, Paris.

79 *Fábrica em Horta de Ebro*. Horta de San Juan, 1909. Óleo sobre tela, 53 x 60 cm. Museu Estatal Ermitage, São Petersburgo.

Obras de outros artistas

80 Pintura Votiva dedicada a Nossa Senhora de Bonanova: Incêndio na Fábrica de Pianos. Coleção Particular.

81 *A Anunciação e a Visitação*. Cenas superiores à esquerda do *Frontal de altar de Avia*. Procedente da Igreja Paroquial de Santa Maria d'Avià (Berguedà), 1170 – 1190. Têmpera sobre tábuas, 105 X 176 cm.

82 *La Dama de Elche*. Pedra, 56 cm de altura. Museu do Prado.

83 *Damas em Procissão*. Baixo-relevo ibérico, pedra, 65 cm de altura. Procedente de Osuna. Museu Arqueológico Nacional, Madri.

84 *Cena de Caça*. Baixo-relevo ibérico, pedra. Procedente de Osuna. Museu Arqueológico Nacional, Madri.

85 *Cabeça Masculina*. Escultura ibérica, pedra. Musée des Antiquités Nationales, St-Germain-en-Laye.

86 *Figura-relicário em bronze*. Século XIX. Procedente do Congo Francês. British Museum, Londres.

87 *Máscaras Fang*. Gabon. Madeira pintada, 50 cm de altura. Vérité Collection, Paris.

88 André Derain. *Banhistas*. 1907. Óleo sobre tela, 132,1 x 195. The Museum of Modern Art, New York.

89 Aristide Maillol. *A Mediterrânea*. 1905. Bronze, 110 x 120 x 69 cm. Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Paris.

- 90 Doménikos Theotokópoulos “El Greco”. *A Sagrada Família com Santa Ana e São João*. 1595. Óleo sobre tela, 107 x 69 cm. Museo del Prado, Madri.
- 91 Doménikos Theotokópoulos “El Greco”. *A Visitação*. Procedente da Igreja de São Vicente em Toledo, 1607-1614. Óleo sobre tela, 97 x 71 cm. Biblioteca de Investigação e Coleção Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- 92 Doménikos Theotokópoulos “El Greco”. *Enterro do Conde de Orgaz*. 1586-1588. Óleo sobre tela, 460 x 360 cm. Igreja de Santo Tomé, Toledo, Espanha.
- 93 Doménikos Theotokópoulos “El Greco”. *As lágrimas de São Pedro*. 1595-1614. Óleo sobre tela, 100 x 88 cm. Museu Cau Ferrat, Sitges, Espanha.
- 94 Doménikos Theotokópoulos “El Greco”. *Maria Madalena Penitente com a Cruz*. 1585-1590. Óleo sobre tela, 106 x 95 cm. Museu Cau Ferrat, Sitges, Espanha.
- 95 Edouard Vuillard. *Pierrot*. 1891. Tinta e aquarela sobre papel, 26,3 x 20,8 cm. Coleção particular.
- 96 Georges Braque. *Grande Nu*. 1907-08. Óleo sobre tela, 140 x 100 cm. Galeria Alex Maguy, Paris.
- 97 Georges Braque. *Mulher*. 1908. Tinta sobre papel. Coleção Gelett Burgess.
- 98 Georges Braque. *Nu em Pé*. 1907. Água-forte, 27,5 x 19,5 cm. Coleção Particular.
- 99 Georges Braque. *Porto de L’Estaque*. 1906. Óleo sobre tela, 60,5 x 73 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.
- 100 Georges Braque. *Paisagem em La Ciotat*. 1907. Óleo sobre tela, 71,7 x 59,4 cm. The Museum of Modern Art, New York.

101 Georges Braque. *Vista de L'Estaque*. Setembro de 1907. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm. Coleção Particular, Suíça.

102 Georges Braque. *Terraço do Hotel Mistral*. Setembro e outubro de 1907. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm. Coleção Particular, New York.

103 Georges Braque. *Viaduto em L'Estaque*. Outubro de 1907. Óleo sobre tela, 65,1 x 80,6 cm. The Minneapolis Institute of Arts.

104 Georges Braque. *Paisagem com Casas*. Outubro e novembro de 1907. Óleo sobre tela, 54 x 46 cm. Coleção Particular, França.

105 Georges Braque. *Estrada em L'Estaque*. 1908. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.

106 Georges Braque. *Viaduto em L'Estaque*. Verão de 1908. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm. The Rupert Corporation, Monte Carlo.

107 Georges Braque. *Casas e Árvores*. 1908. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Kunstmuseum Bern. Hermann and Margrid Rupf Foundation.

108 Giorgione. *Vênus Adormecida*. 1510. Óleo sobre tela, 108,6 x 175,3 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

109 Gustave Courbet. *O Enterro em Ornans*. 1849-50. Óleo sobre tela, 314 x 663 cm. Musée d'Orsay, Paris.

110 Henri Matisse. *Nu Masculino*. 1900. Óleo sobre tela, 99,4 x 72,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

111 Henri Matisse. *Luxe, Calme et Volupté*. 1904-1905. Óleo sobre tela, 86 x 116 cm. Musée National d'art Moderne. Centre Georges Pompidou, Paris.

- 112 Henri Matisse. *Mulher com Chapéu*. 1905. Óleo sobre tela, 86 x 116 cm. Coleção Mr. and Mrs. Walter A Haas, São Francisco.
- 113 Henri Matisse. *A Alegria de Viver*. 1906. Óleo sobre tela, 174 x 238 cm. Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.
- 114 Henri Matisse. *Nu Azul*. 1907. Óleo sobre tela, 92,1 x 140,4 cm. The Baltimore Museum of Art. Baltimore, Maryland.
- 115 Henri Toulouse-Lautrec. *À Saint-Lazare*. 1886. Ilustração realizada para a capa da revista *Le Mirliton* de agosto de 1887 e reimpressa como capa da revista *La Plume* em 1891.
- 116 Henri Toulouse-Lautrec. *A Bailarina Loïe Fuller Vista dos Bastidores*. 1893. Guache sobre cartão, 63 x 47 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.
- 117 Honoré Daumier. *O Vagão de Terceira Classe*. 1862. Óleo sobre tela, 67 x 93 cm. Ottawa, National Gallery of Canadá.
- 118 Isidre Nonell. *L'Anunciata*. 1892. Publicado in *La Vanguardia* em 1º de janeiro de 1897. Lápis conté e carvão sobre papel. Museu de Arte Moderna, Barcelona.
- 119 Isidre Nonell. Desenho da série *Crétins de Bohé*, *Mulher com pequena criança nos braços*. 1896. Coleção Ricardo Vinés, Paris.
- 120 Isidre Nonell. Desenho da série *Cretins de Bohé*. 1896. Lápis conté sobre papel, 46 x 31 cm. Coleção Particular.
- 121 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Perseus e Andrômeda*. 1819. Óleo sobre tela, 19,7 x 16,2 cm. The Detroit Institute of Arts.
- 122 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Tu Marcellus eris*. 1819. Óleo sobre tela, 138 x 142 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.

- 123 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Retrato de Louis-François Bertin*. 1832. Óleo sobre tela, 116 x 95 cm. Museu do Louvre, Paris, França.
- 124 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Vênus Anadyomène*. 1808-1848. Óleo sobre tela, 162,88 x 92,07 cm. Musée Conde, Chantilly.
- 125 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *A Idade de Ouro*. Óleo sobre papel sobre painel, 46,35 x 61,59 cm. The Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.
- 126 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *O Banho Turco*. 1862. Óleo sobre tela sobre madeira. 108 cm de diâmetro. Museu do Louvre, Paris.
- 127 Jehan Rictus e Victor Privas. *Antigo e Moderno*. 1896. Lápis sobre papel, 23 x 18 cm. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, The State University of New Jersey.
- 128 Nicolas Poussin. *As cinzas de Focion*. 1648. Óleo sobre tela, 116 x 176 cm. The Board of Trustees of the National Museums and Galleries on Merseyside.
- 129 Paul Cézanne. *O Banhista*. 1885-1887. Óleo sobre tela, 127 x 96,8 cm. The Museum of Modern Art, New York.
- 130 Paul Cézanne. *Tentação de Santo Antônio*. 1875-1877. Óleo sobre tela, 47 x 56 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 131 Paul Cézanne. *Três Banhistas*. 1879-82. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Petit Palais, Paris.
- 132 Paul Cézanne. *As Grandes Banhistas*. 1905-1906. Óleo sobre tela, 208 x 249 cm. Museum of Art, Philadelphia.
- 133 Paul Gauguin. *Quatro Mulheres Bretãs*. 1886. Óleo sobre tela, 72 x 91 cm. Munich Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

- 134 Paul Gauguin. *Ta Matete, O Mercado*. 1892. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Basileia, Kunstmuseum.
- 135 Pierre Bonnard. *Ubu Colonial*. 1901. Litografia do Almanach illustré du Pere Ubu. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum.
- 136 Pierre-Auguste Renoir. *Baile no Moulin de la Galette*. 1876. Óleo sobre tela, 131 x 175 cm. Musée d'Orsay, Paris, França.
- 137 Puvis de Chavannes. *Três Jovens Próximas ao Mar*. 1879. Óleo sobre tela, 205 x 154 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 138 Puvis de Chavannes. *Visão Antiga*. 1888-1889. Óleo sobre tela, 105 x 133 cm. Carnegie Institute, Museum of Art Pittsburgh, Pennsylvania.
- 139 Ramon Casas e Miquel Utrillo. *Sombras*. Barcelona, 1897. Cromolitografia, 65 x 85 cm. Coleção Montsalvatge, Barcelona.
- 140 Ramon Casas. *Retrato de Joan Baptista Pares*. 1899. Carvão e pastel sobre papel, 62 x 28,5 cm. Museu d'Art Modern, Barcelona.
- 141 Santiago Rusiñol. *Interior de um café, Montmartre*. 1891. Óleo sobre tela, 80 x 116 cm. Museu de Montserrat, Barcelona.
- 142 Santiago Rusiñol. *A Morfina*. Paris, 1894. Óleo sobre tela, 87,3 x 115 cm. Museu Cau Ferrat, Sitges, Espanha.
- 143 Santiago Rusiñol. *Mansedumbre*. 1897. Óleo sobre tela, 200 x 88 cm. Museu Cau Ferrat, Sitges.
- 144 Vincent Van Gogh. *Auto-Retrato com Chapéu Cinza*. 1887. Óleo sobre tela, 44 x 37,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.

IMAGENS**Obras de Pablo Picasso**

Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3

Unveia-Café Restaurant
QUATRE GATS
Café Catalana



Pere Roman

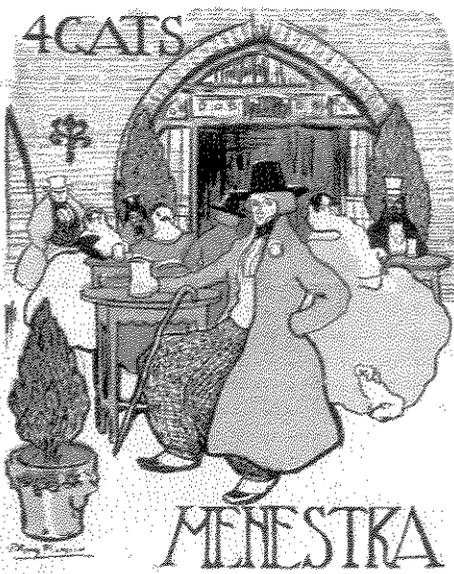


Imagem 4

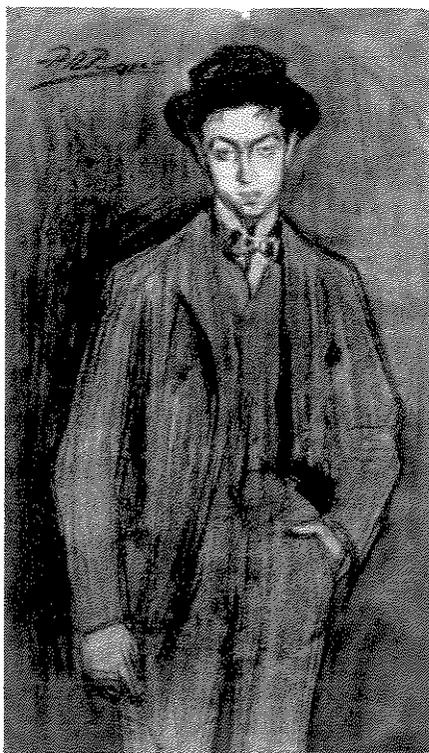


Imagem 5

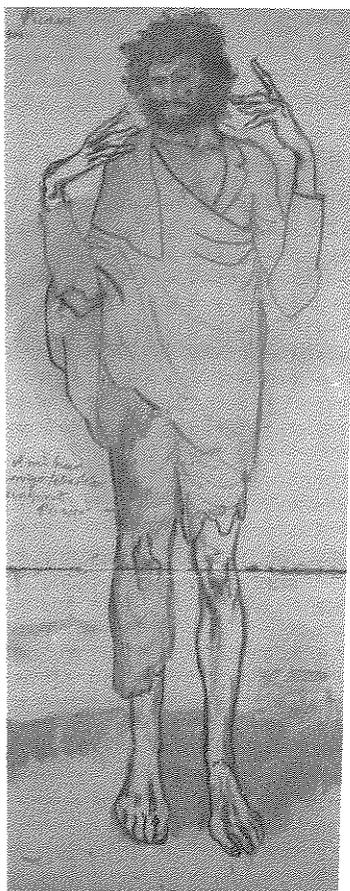


Imagem 6



Imagem 7

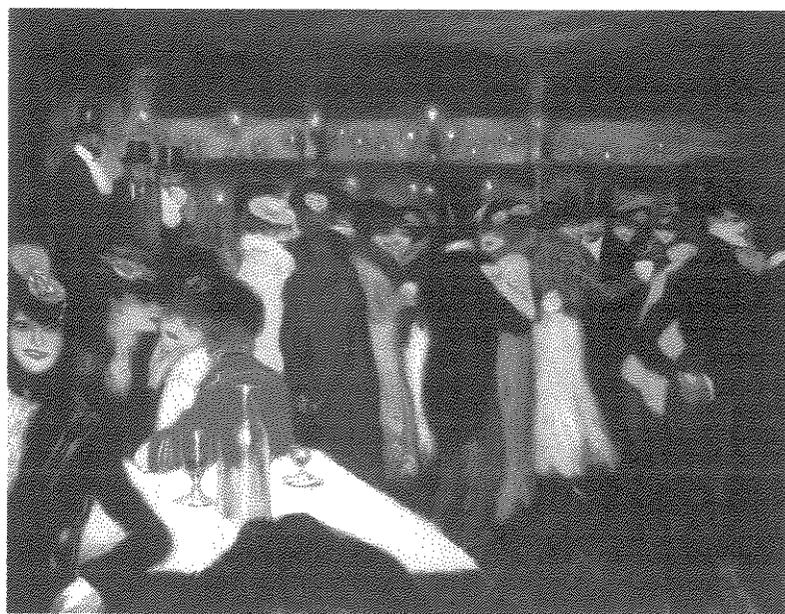


Imagem 8

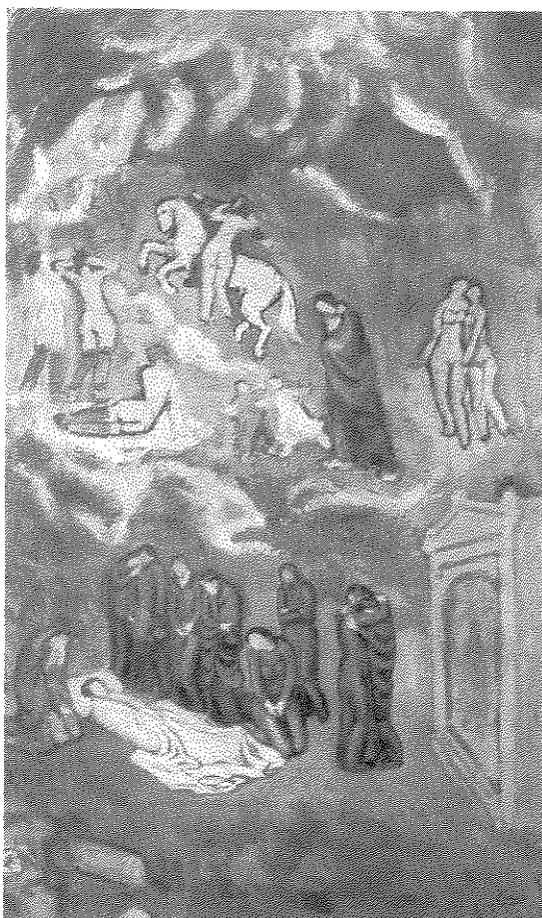


Imagem 9



Imagem 10

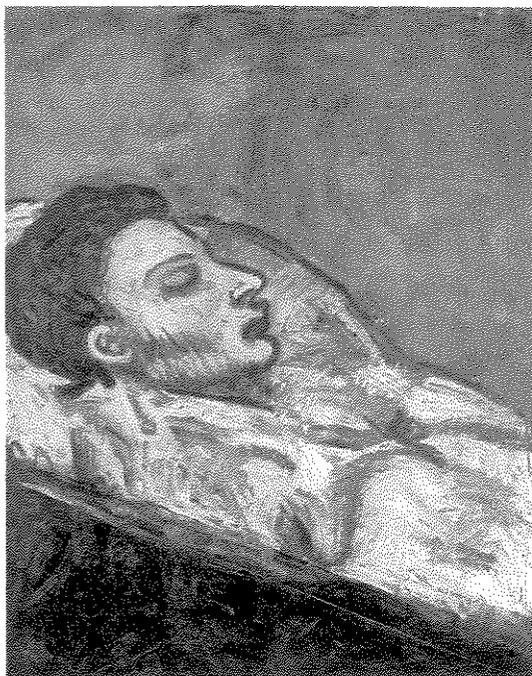


Imagem 11



Imagem 12

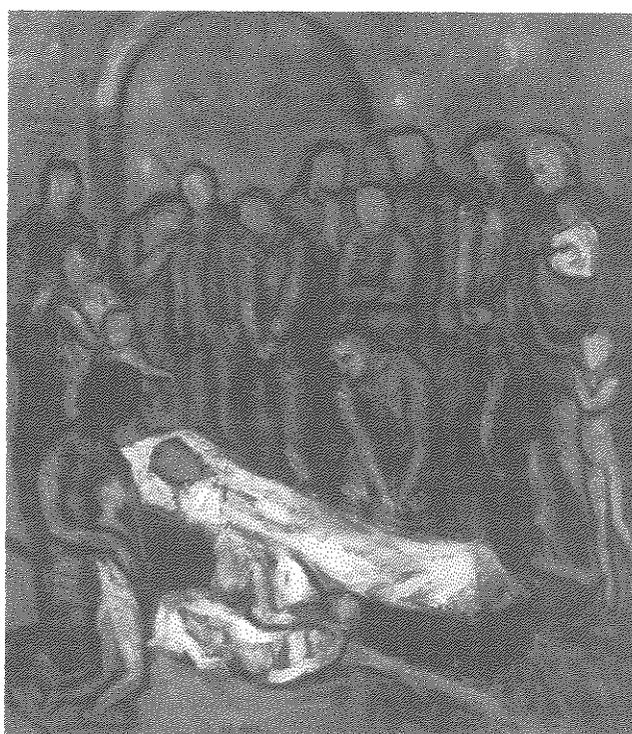


Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15

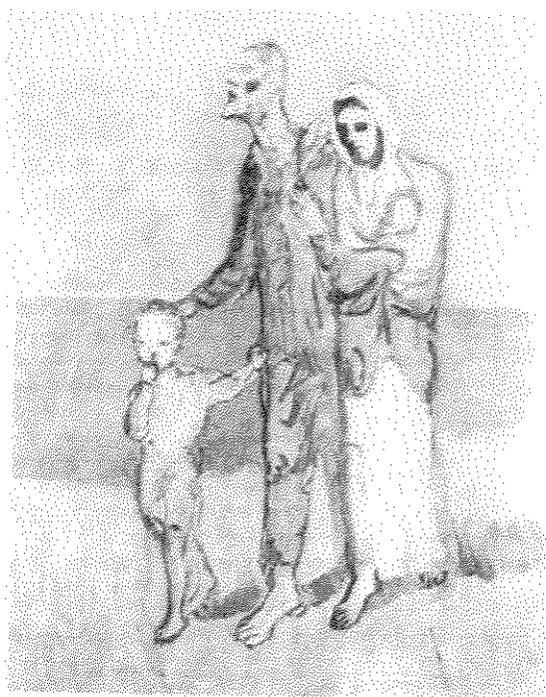


Imagem 16

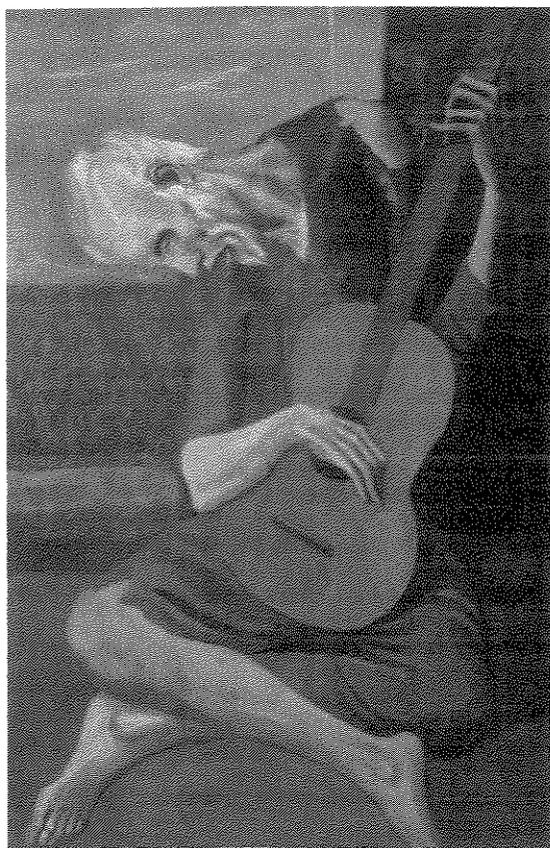


Imagem 17

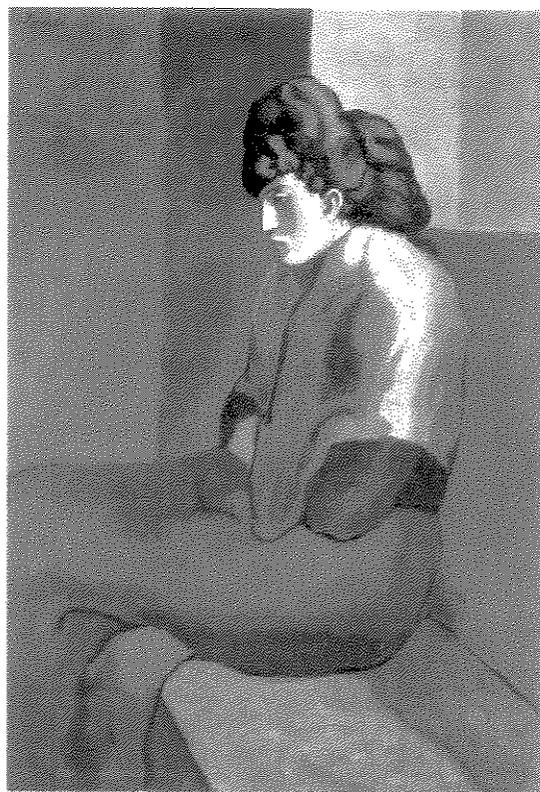


Imagem 18



Imagem 19

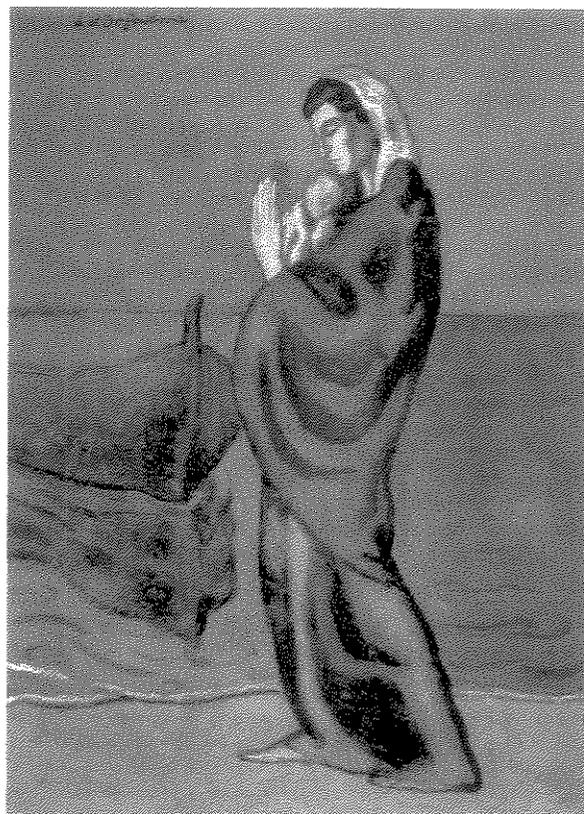


Imagem 20



Imagem 21



Imagem 22



Imagem 23



Imagem 24



Imagem 25



Imagem 26



Imagem 27



Imagem 28

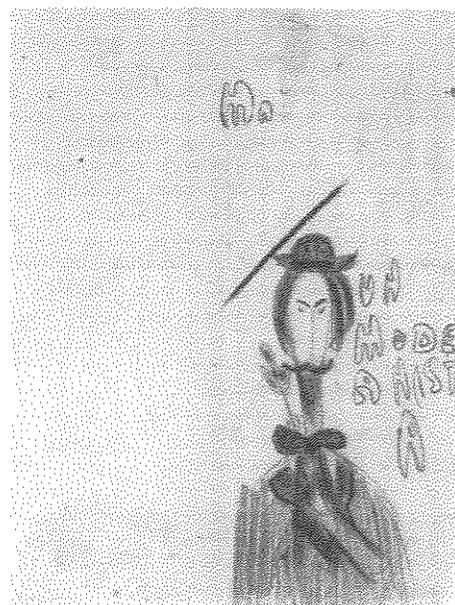


Imagem 29

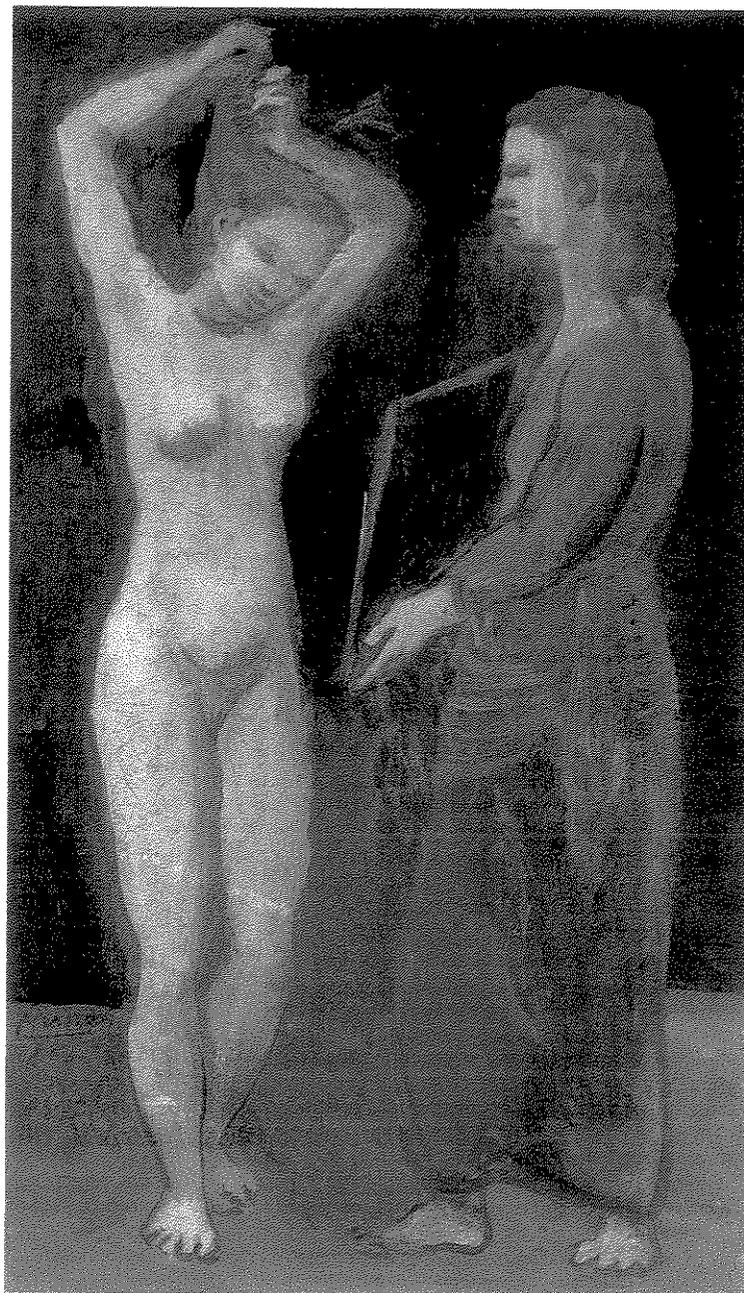


Imagem 30



Imagem 31

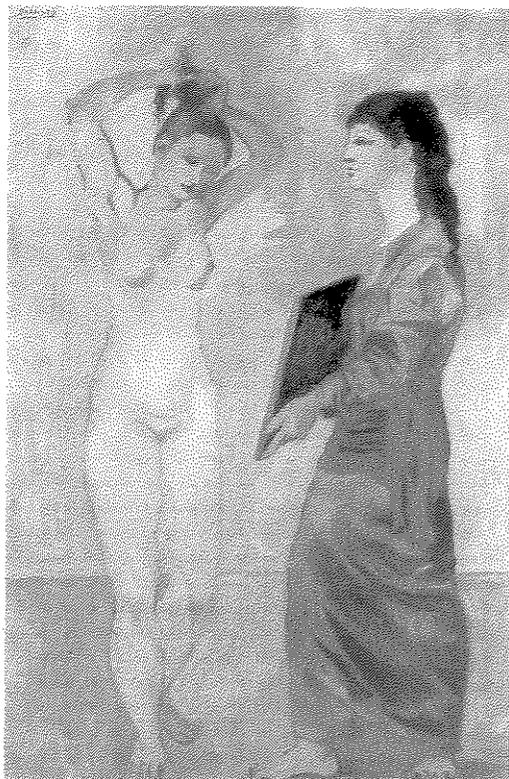


Imagem 32

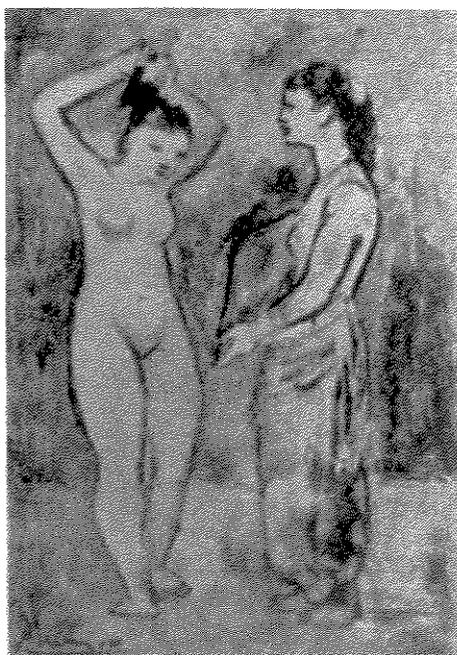


Imagem 33

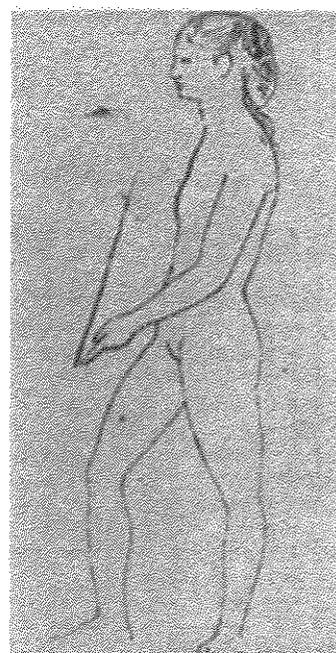


Imagem 34

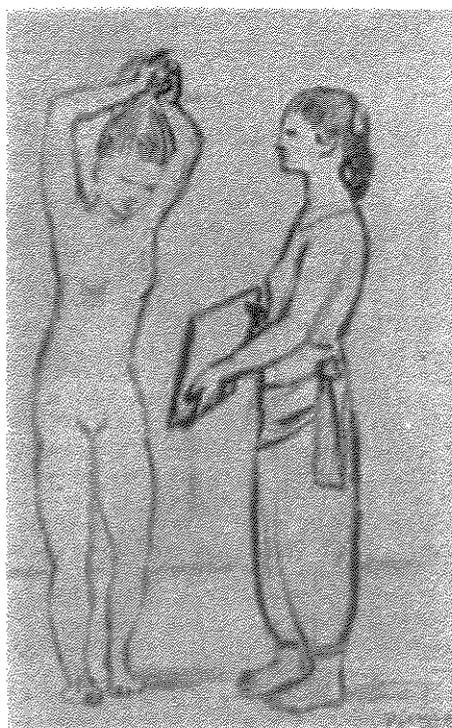


Imagem 35



Imagem 36

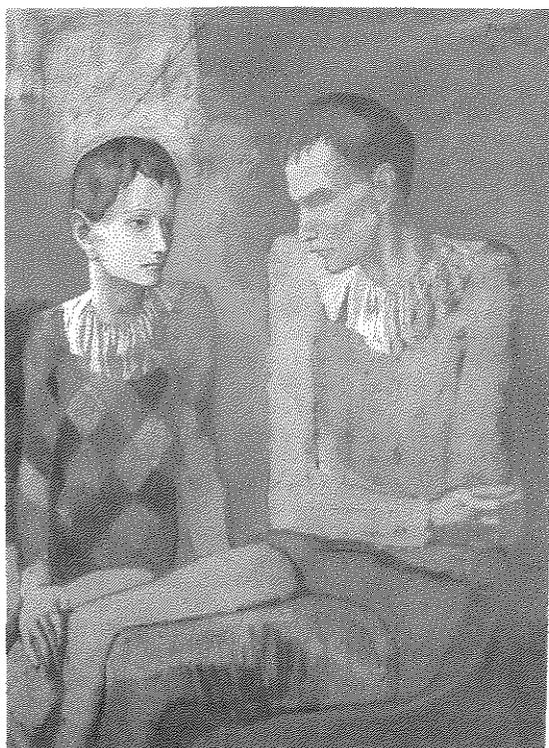


Imagem 37



Imagem 38



Imagem 39

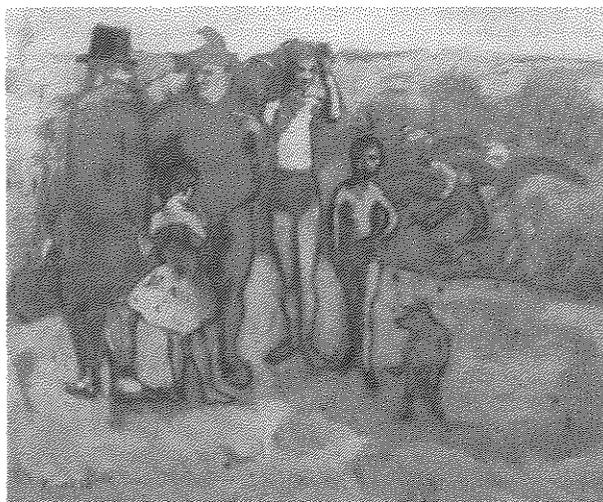


Imagem 40

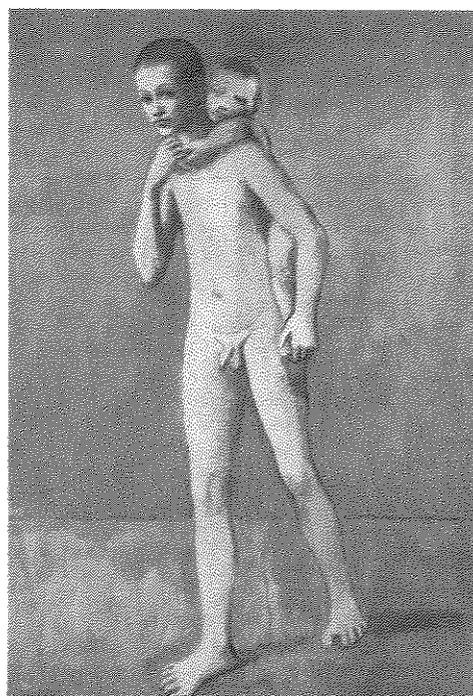


Imagem 41

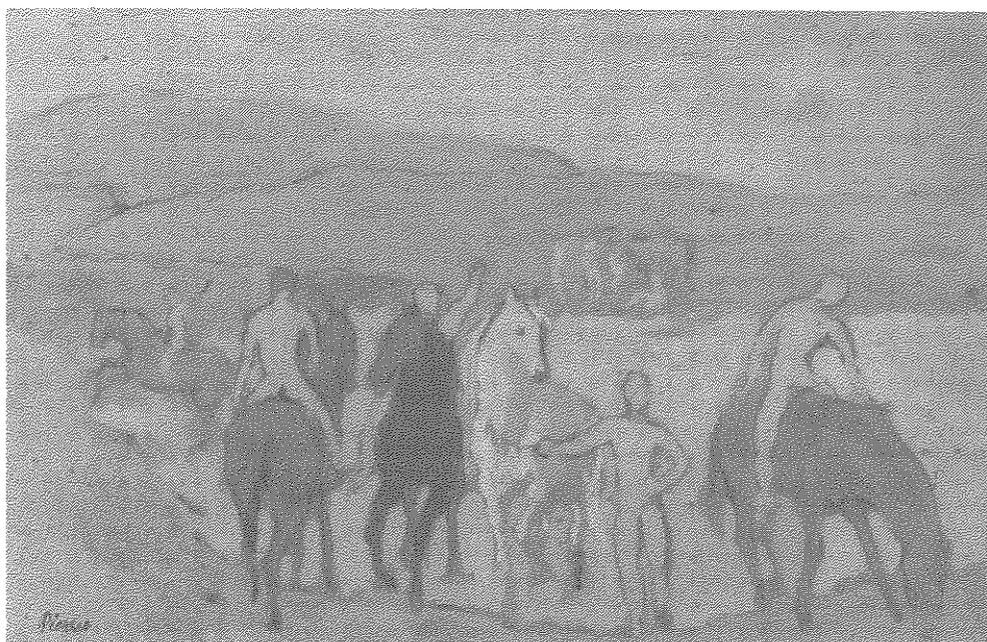


Imagem 42

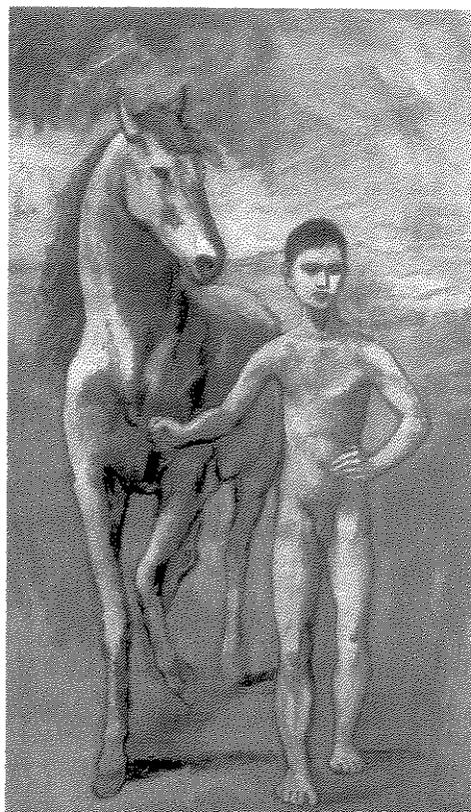


Imagem 43



Imagem 44



Imagem 45

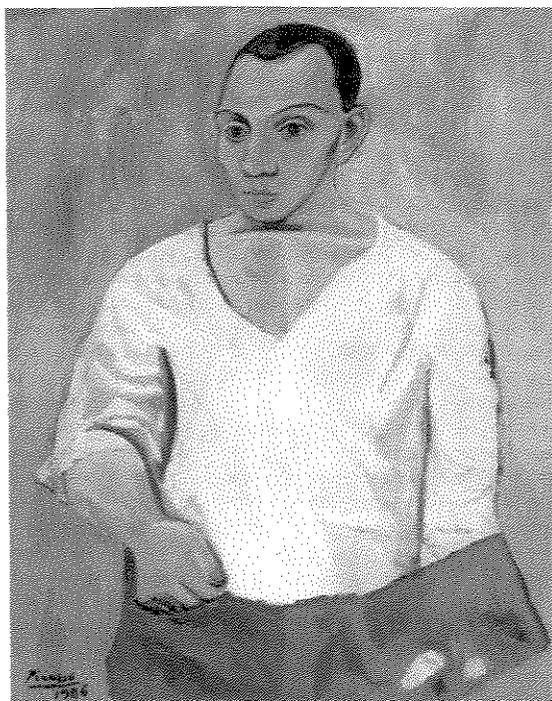


Imagem 46



Imagem 47

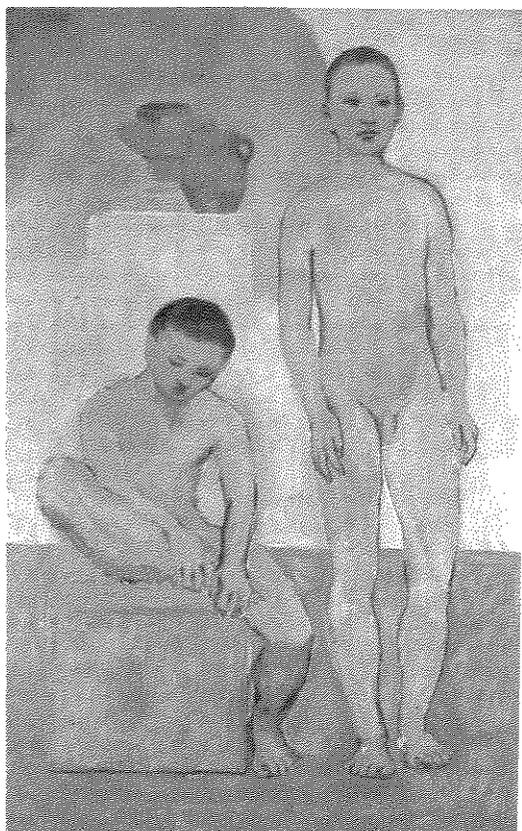


Imagem 48

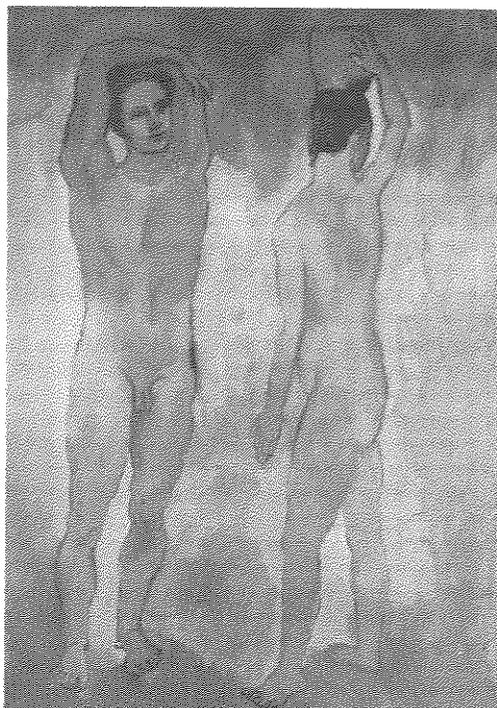


Imagem 49

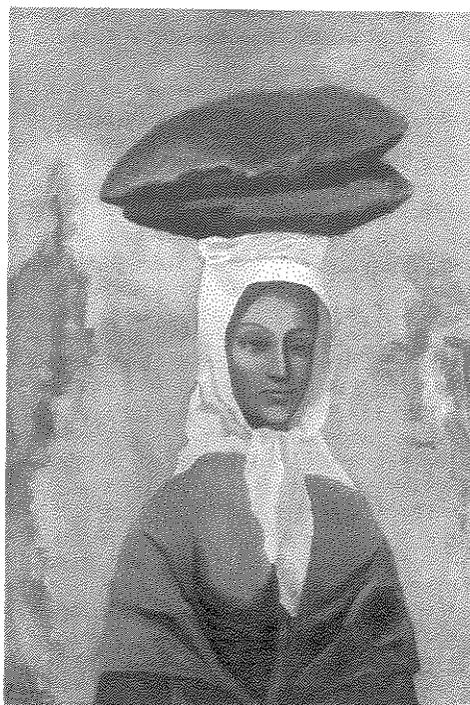


Imagem 50

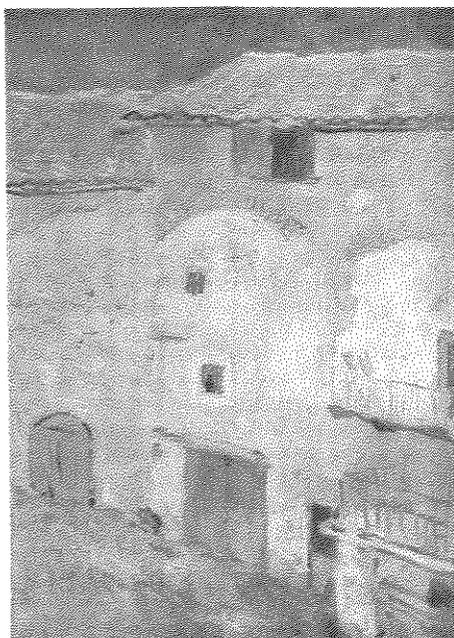


Imagem 51

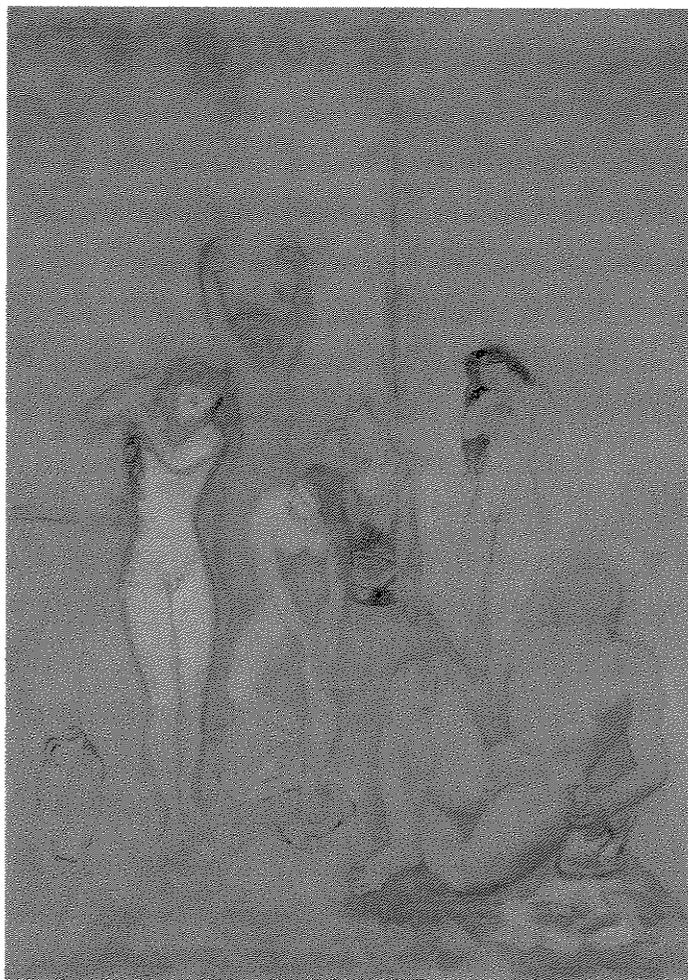


Imagem 52



Imagem 53

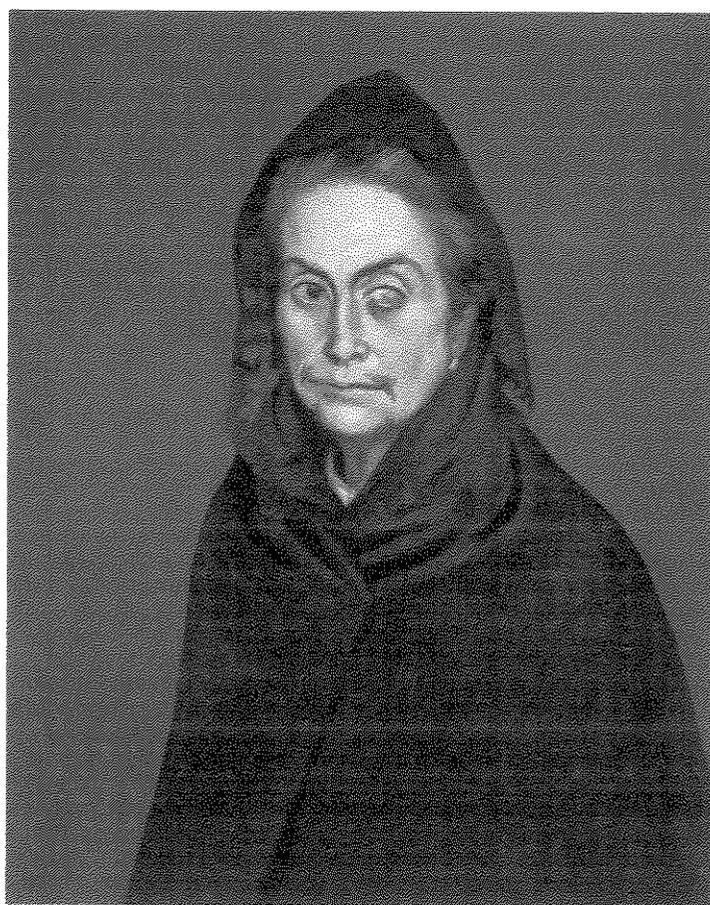


Imagem 54



Imagem 55



Imagem 56

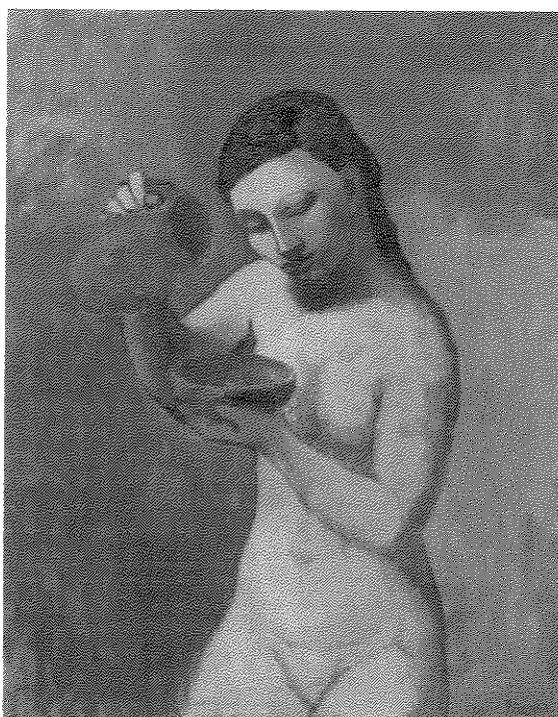


Imagem 57

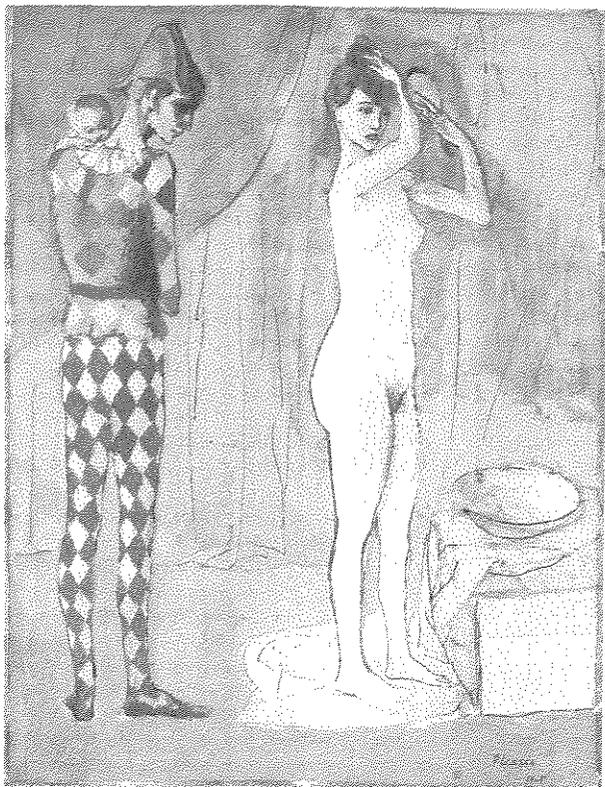


Imagem 58

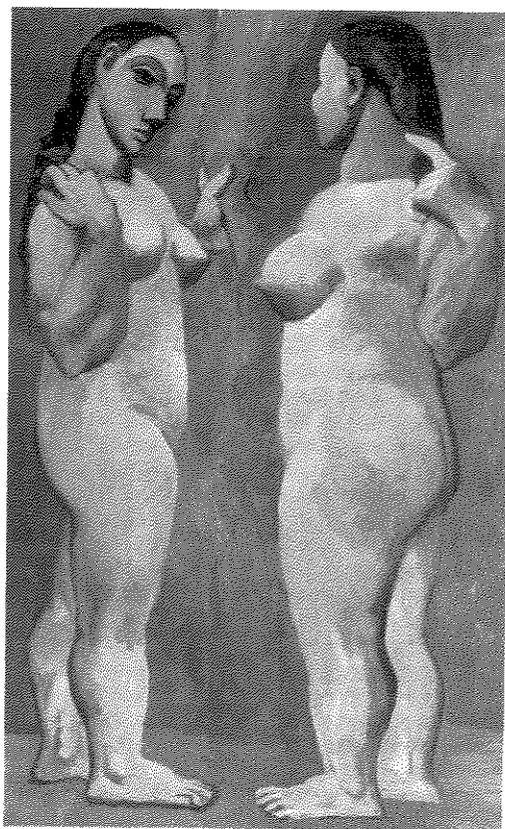


Imagem 59



Imagem 60

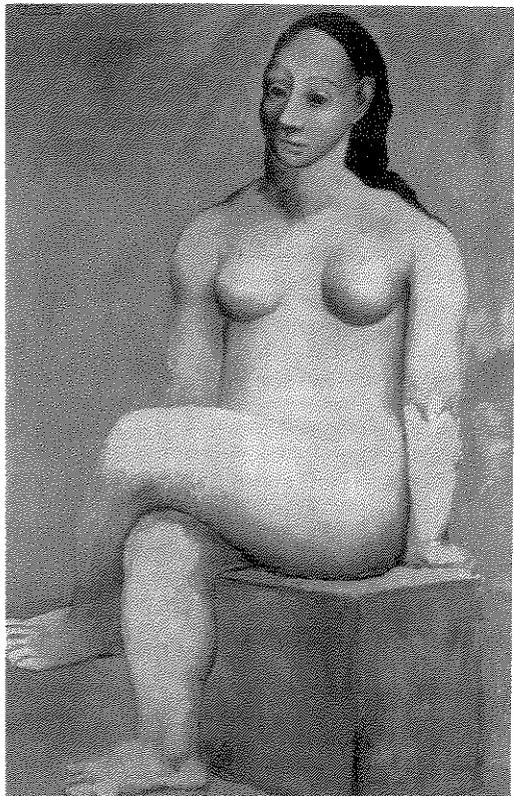


Imagem 61

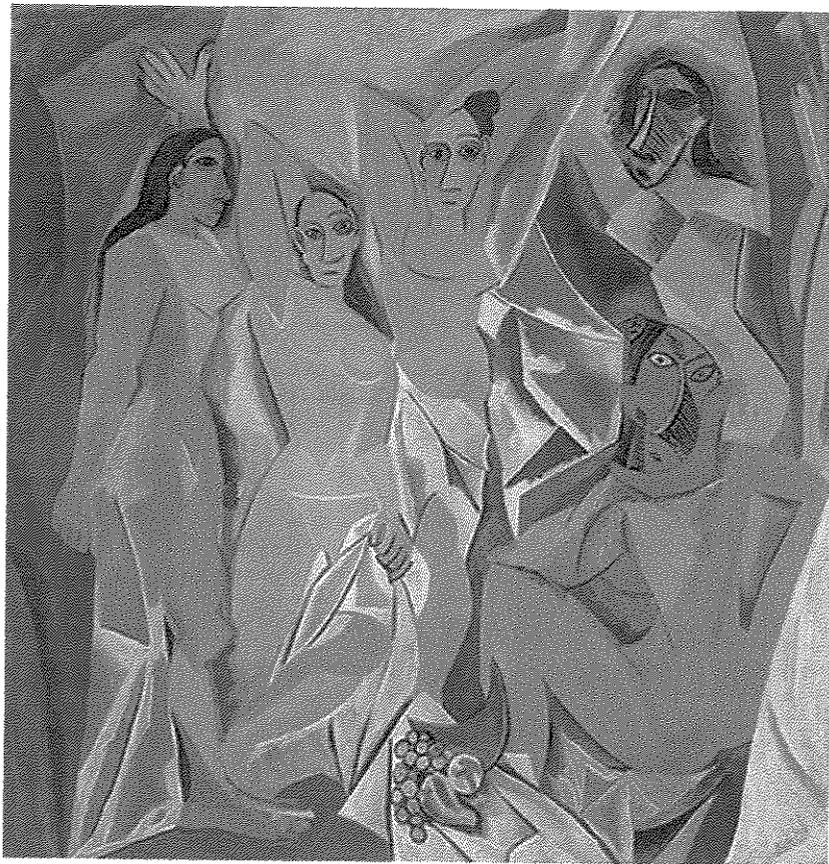


Imagem 62



Imagem 63



Imagem 64

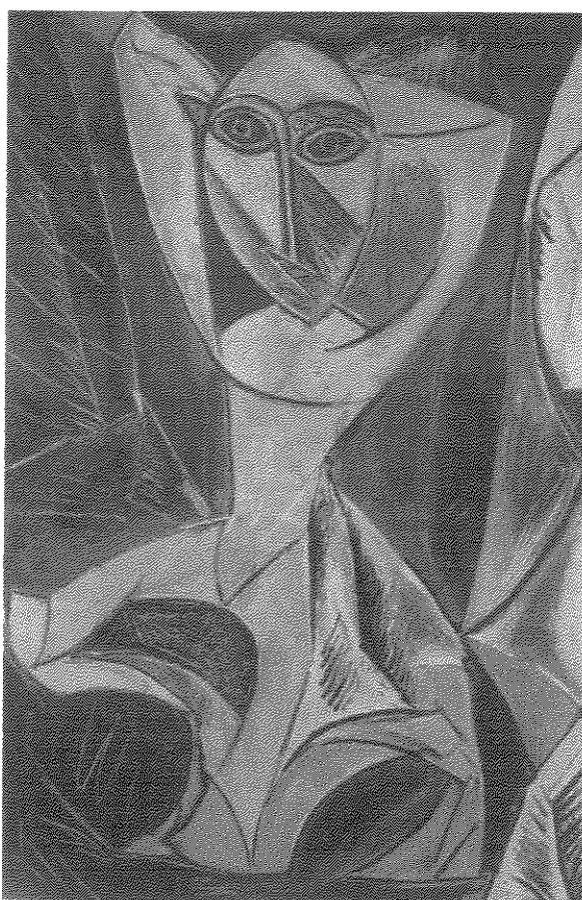


Imagem 65

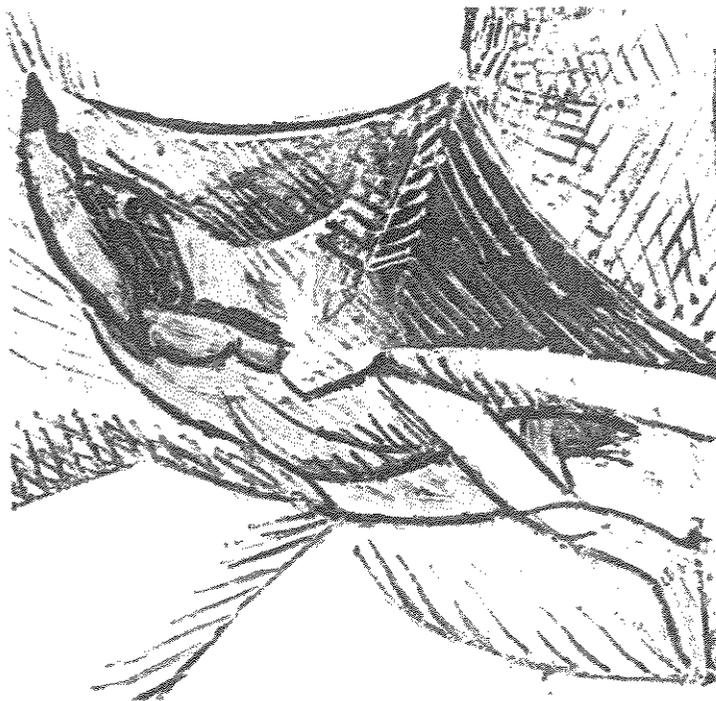


Imagem 66



Imagem 67

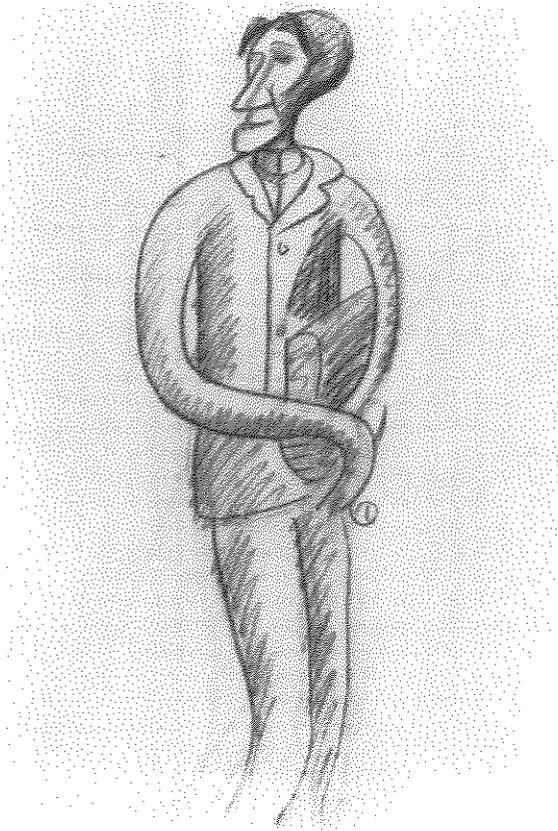


Imagem 68

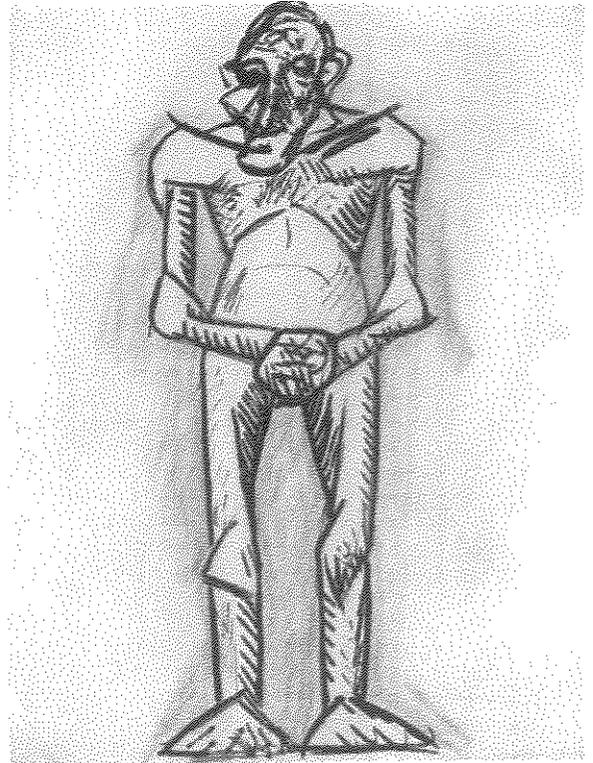


Imagem 69



Imagem 70



Imagem 71



Imagem 72



Imagem 73



Imagem 74



Imagem 75

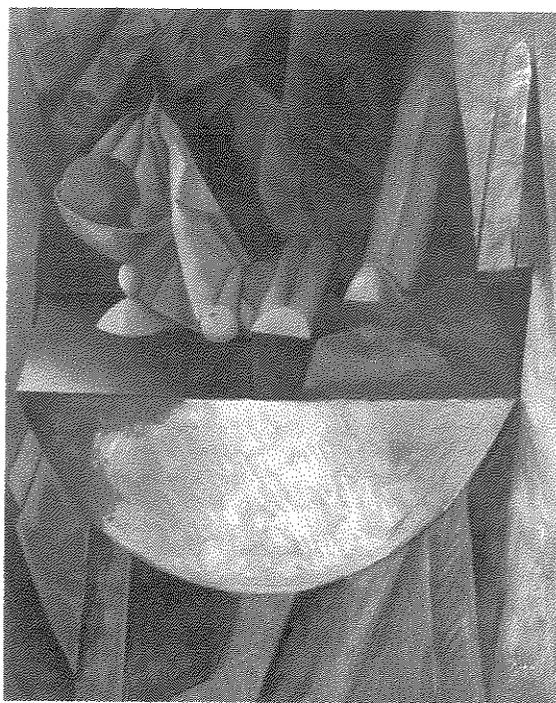


Imagem 76

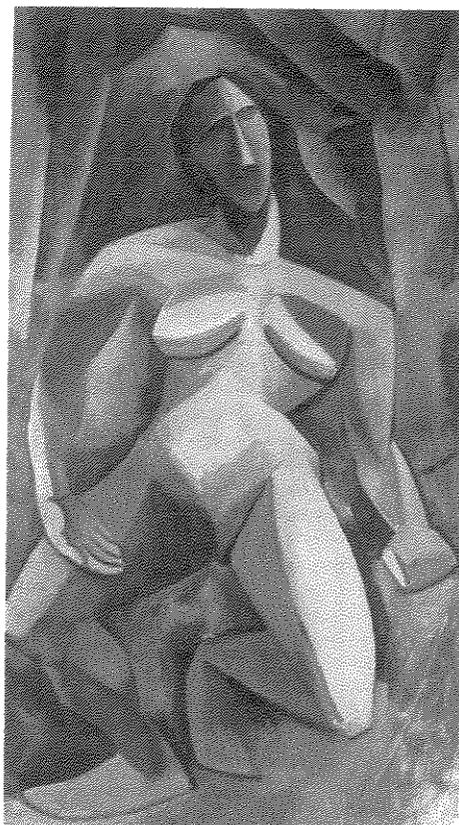


Imagem 77

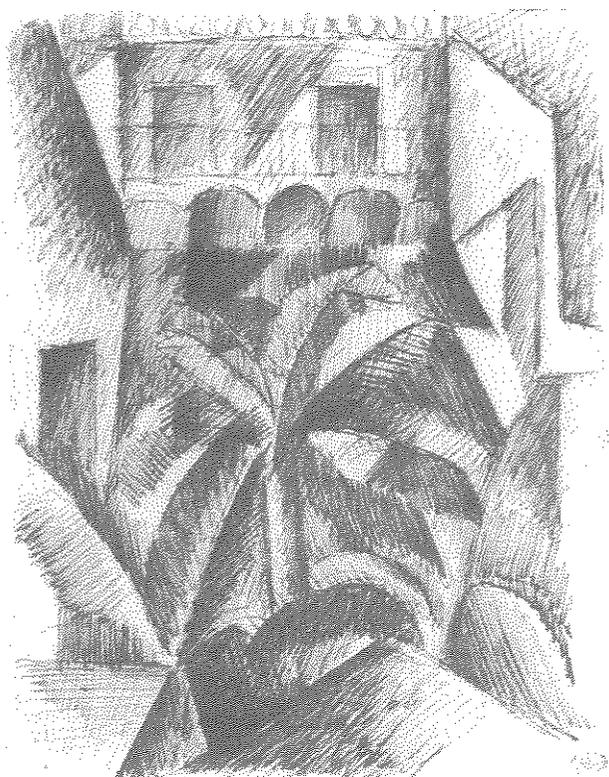


Imagem 78

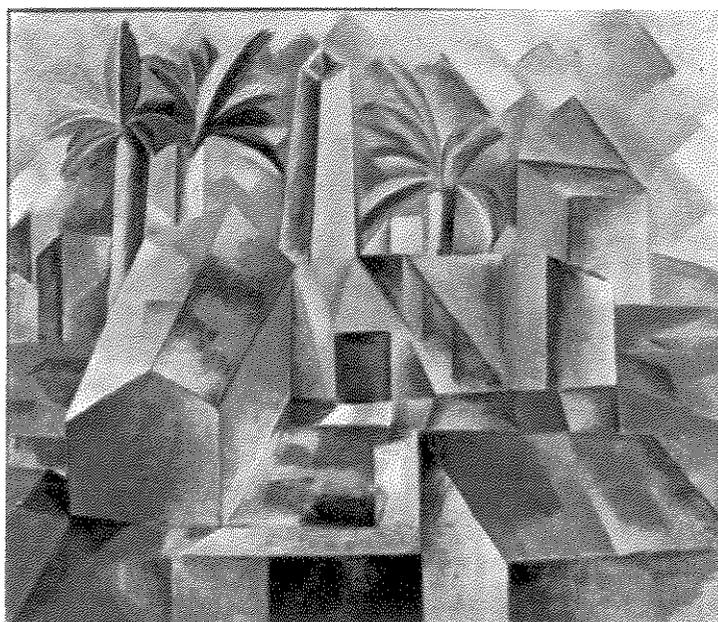


Imagem 79

Obras de outros artistas



Imagem 80



Imagem 81



Imagem 82



Imagem 83



Imagem 84

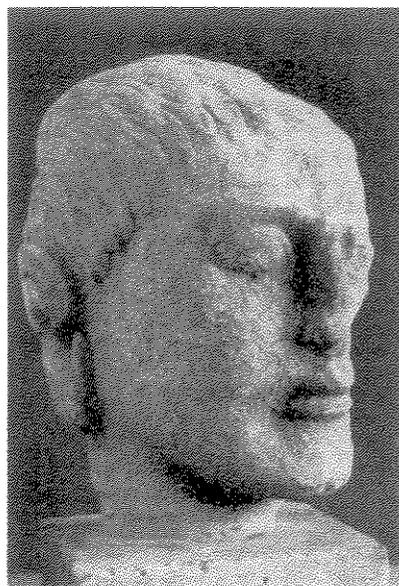
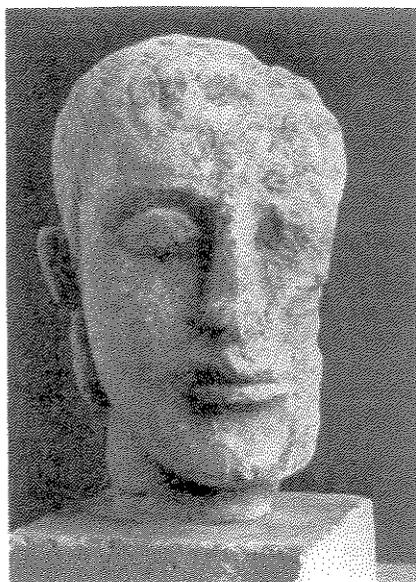


Imagem 85



Imagem 86

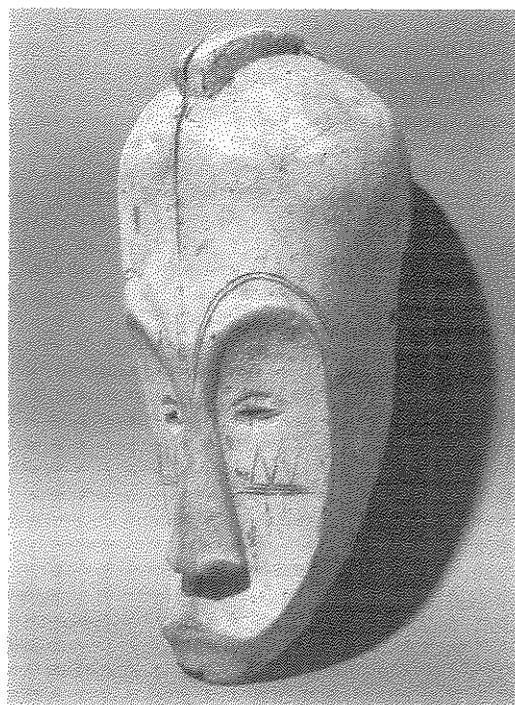


Imagem 87

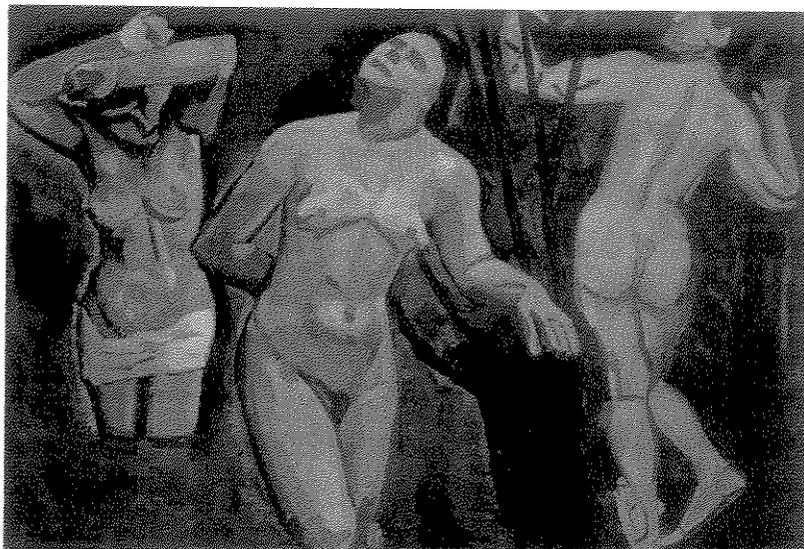


Imagem 88



Imagem 89

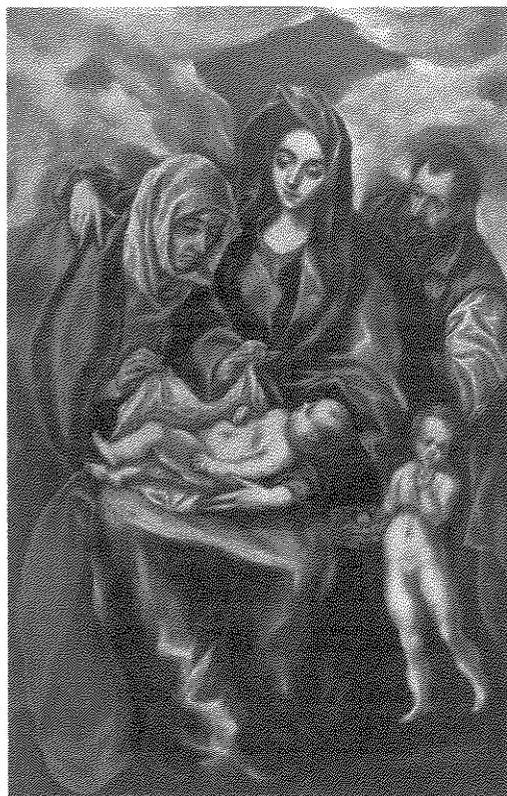


Imagem 90



Imagem 91



Imagem 92

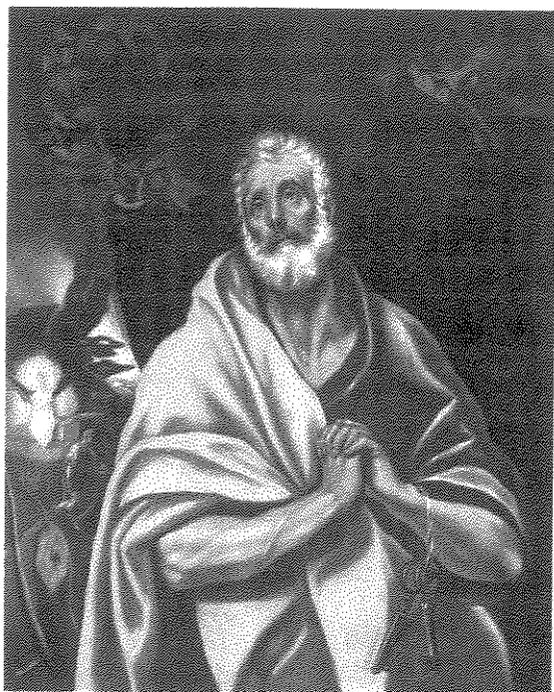


Imagem 93



Imagem 94



Imagem 95



Imagem 96

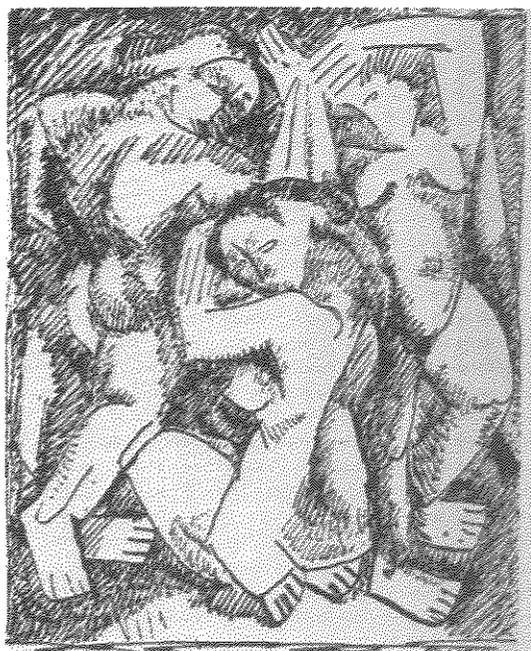


Imagem 97

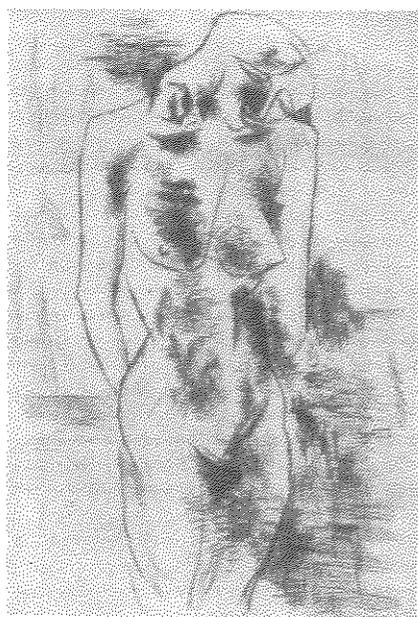


Imagem 98

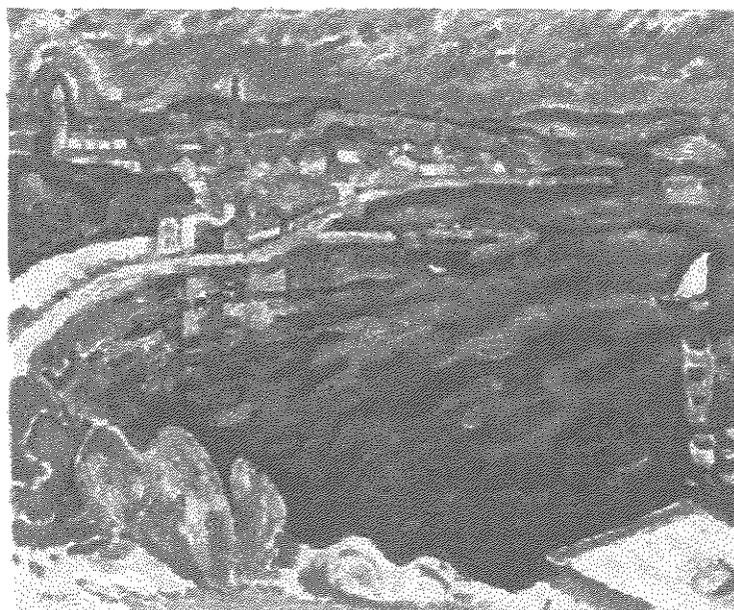


Imagem 99



Imagem 100



Imagem 101



Imagem 102



Imagem 103



Imagem 104



Imagem 105



Imagem 106



Imagem 107

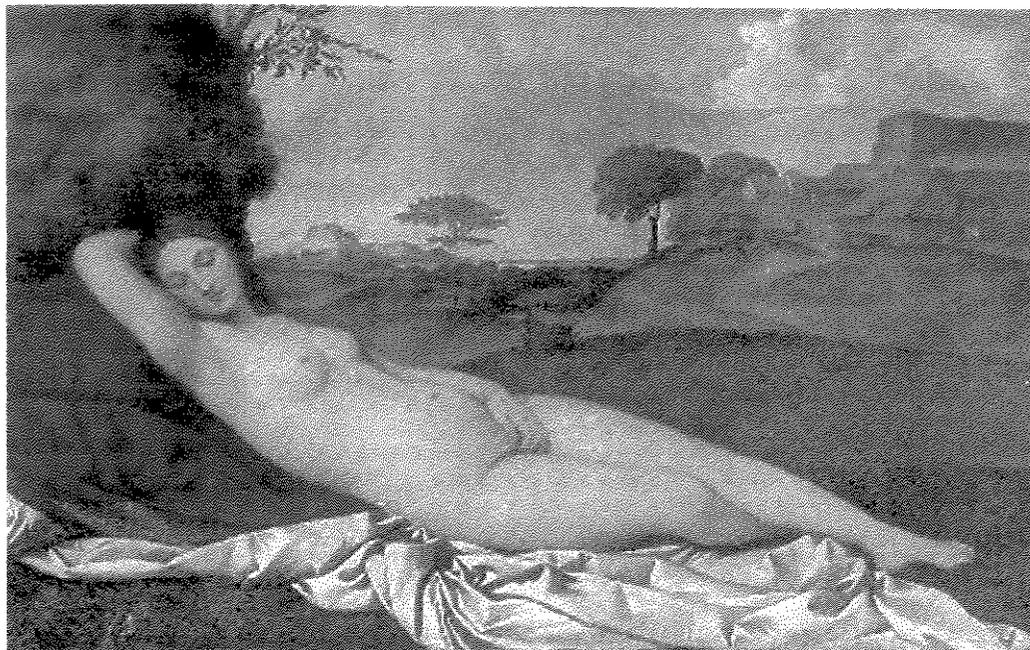


Imagem 108



Imagem 109

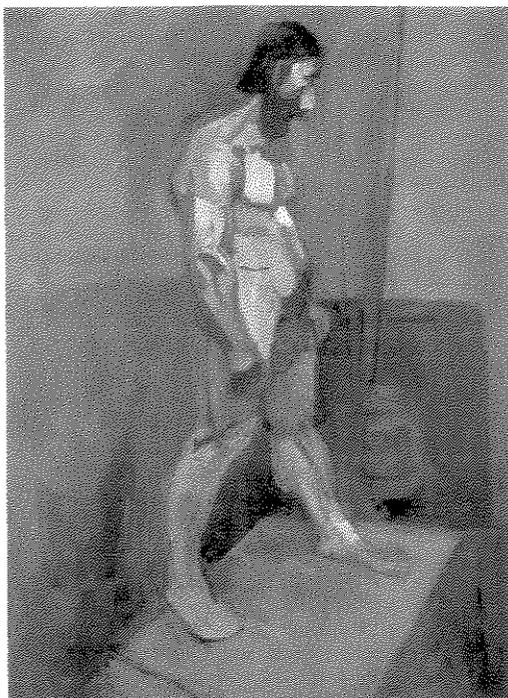


Imagem 110



Imagem 111



Imagem 112

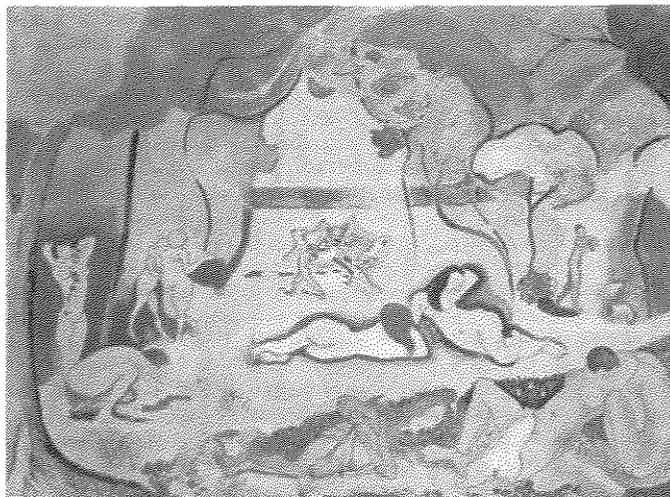


Imagem 113



Imagem 114

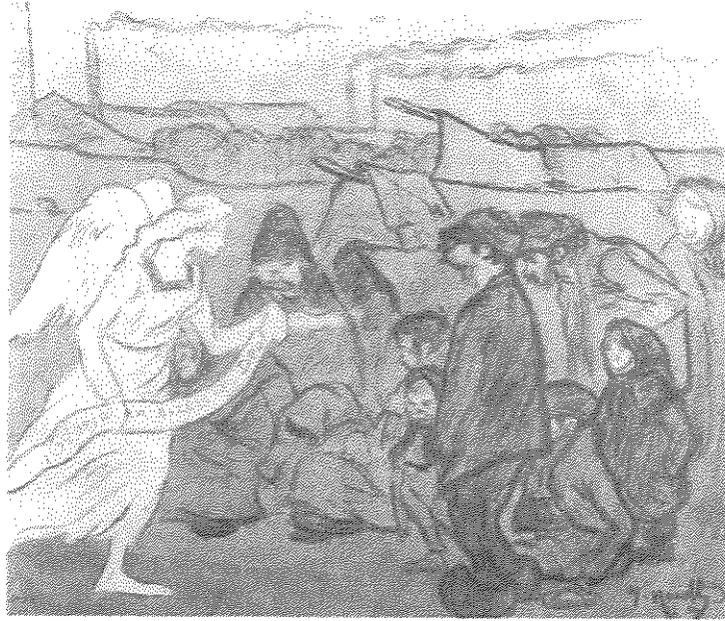


Imagem 118



Imagem 119

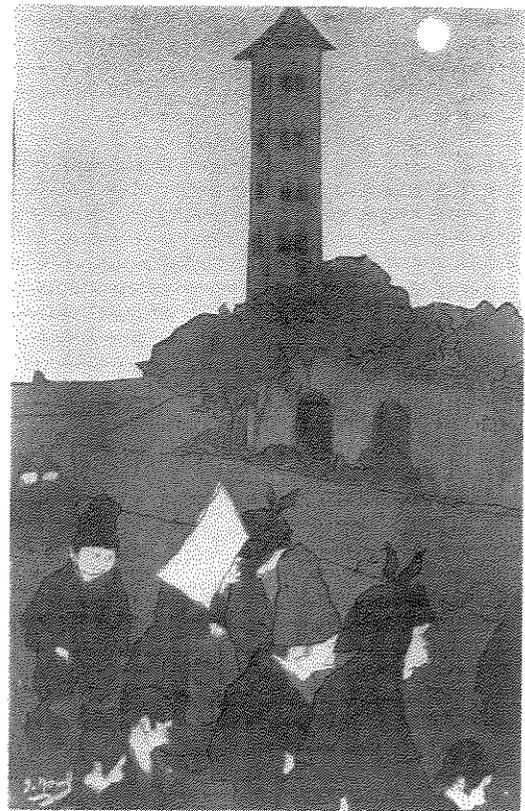


Imagem 120

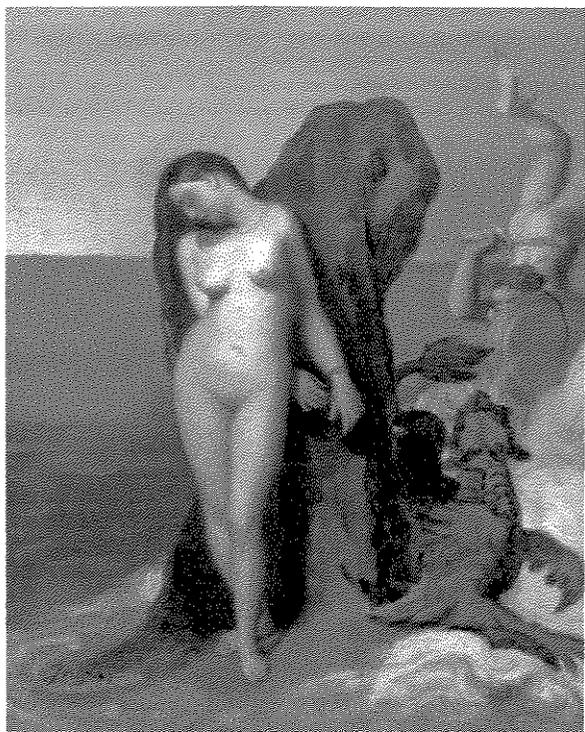


Imagem 121

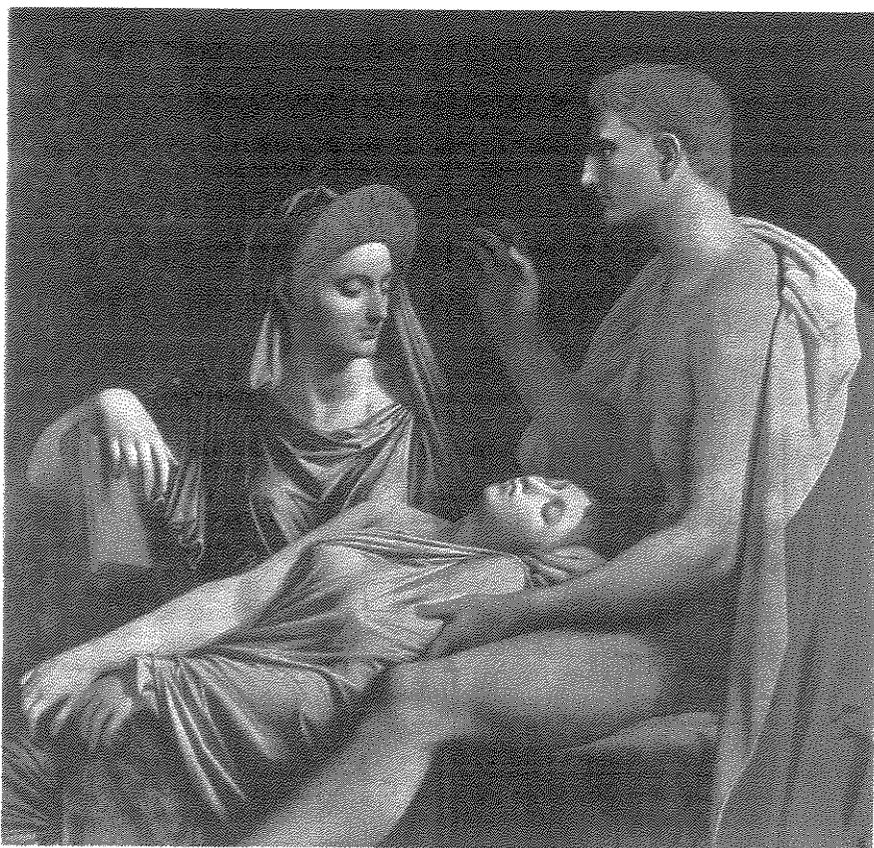


Imagem 122

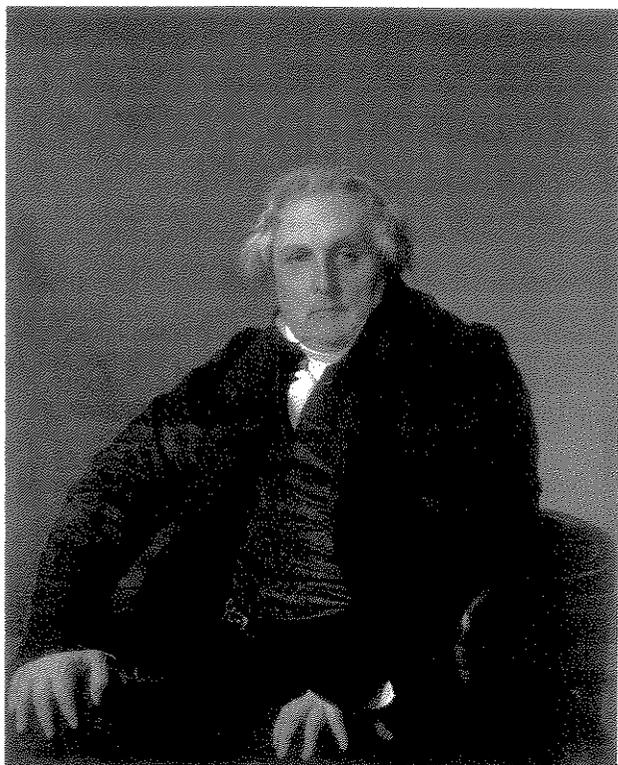


Imagem 123

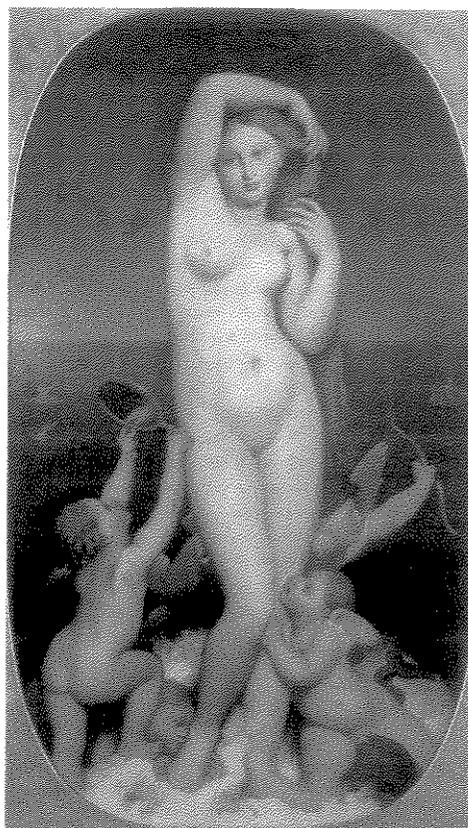


Imagem 124

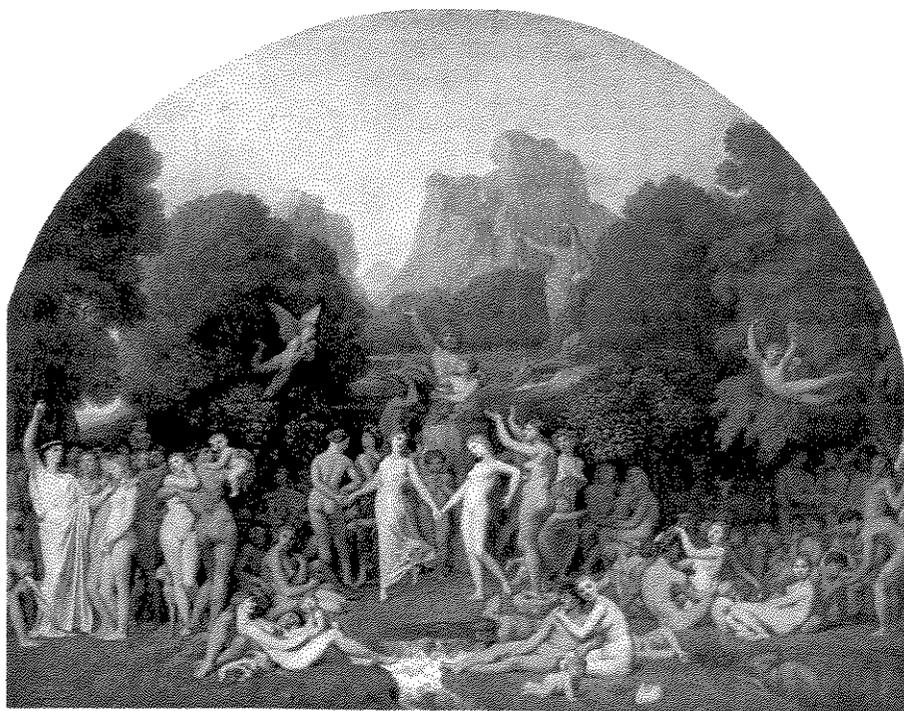


Imagem 125



Imagem 126

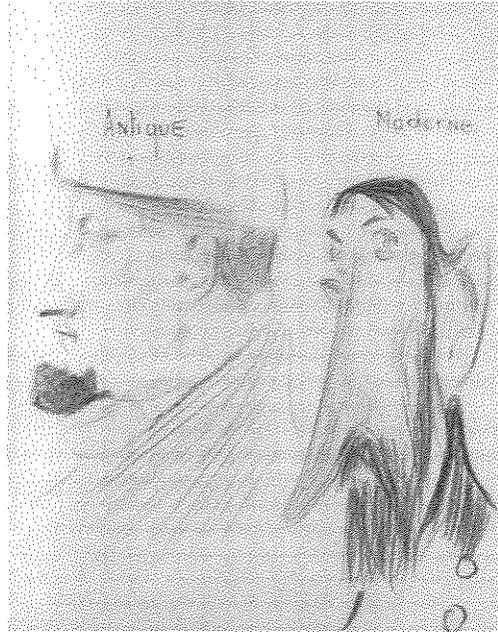


Imagem 127



Imagem 128

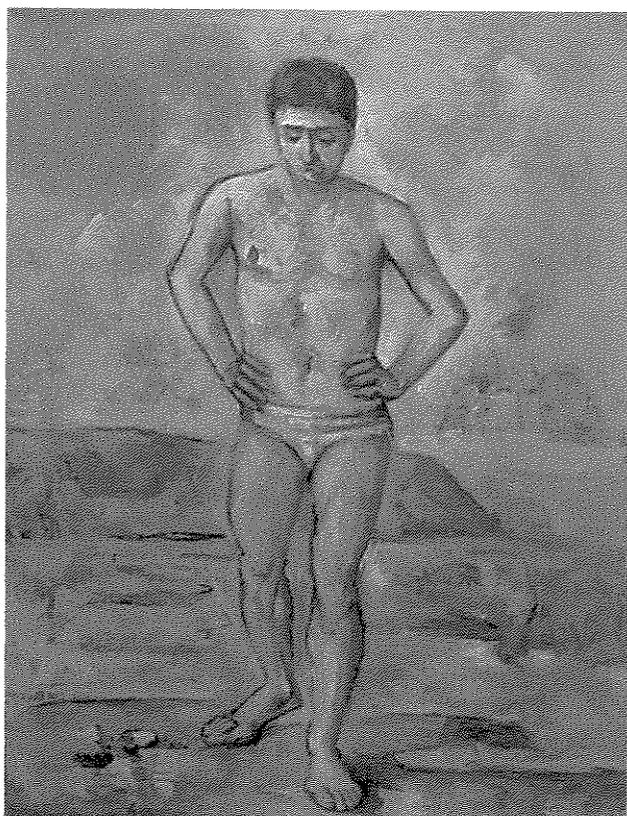


Imagem 129



Imagem 130

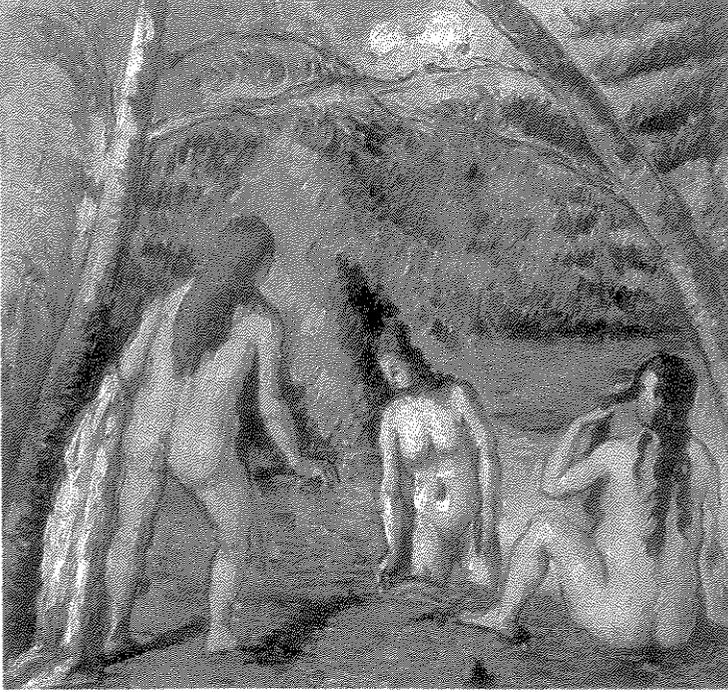


Imagem 131

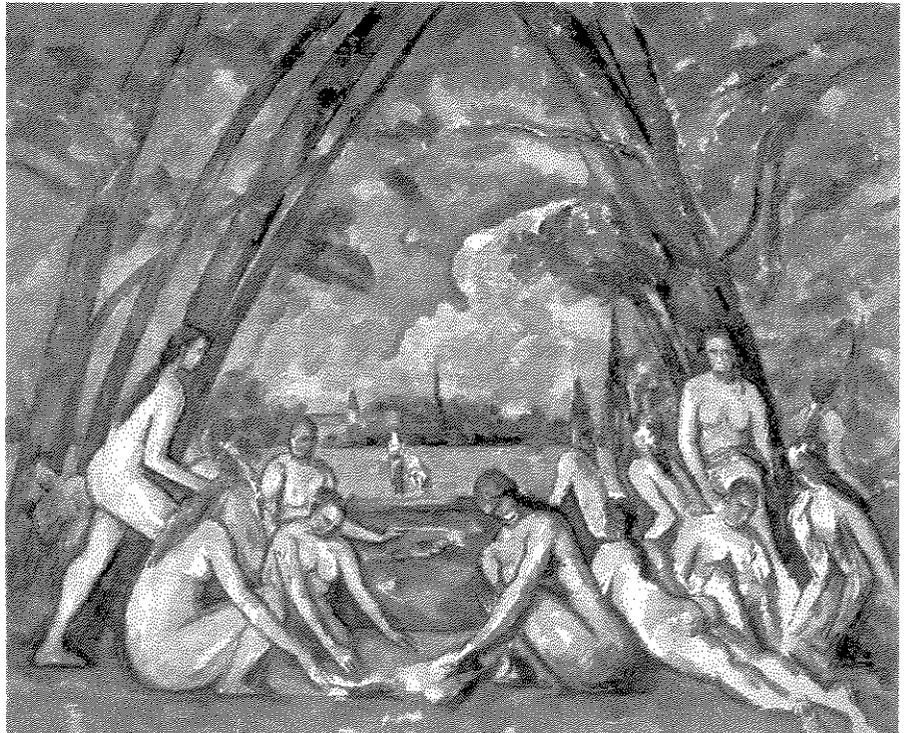


Imagem 132



Imagem 133

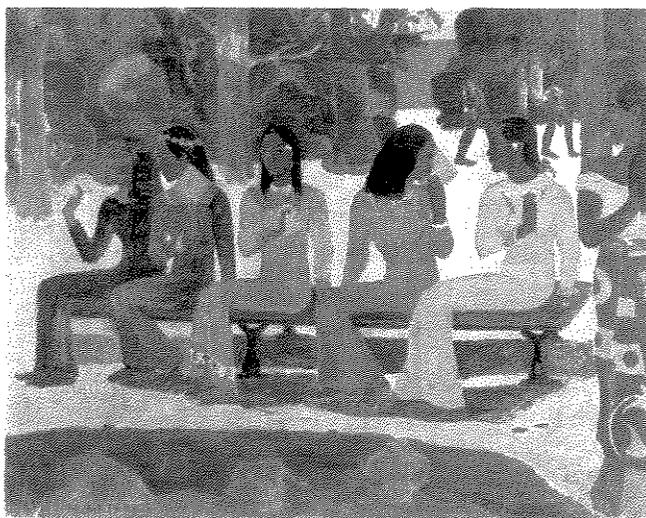


Imagem 134



Imagem 135



Imagem 136

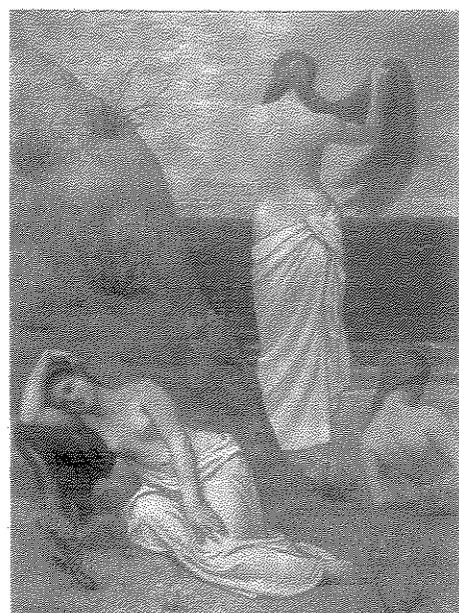


Imagem 137



Imagem 138



Imagem 139



Imagem 140



Imagem 141



Imagem 142

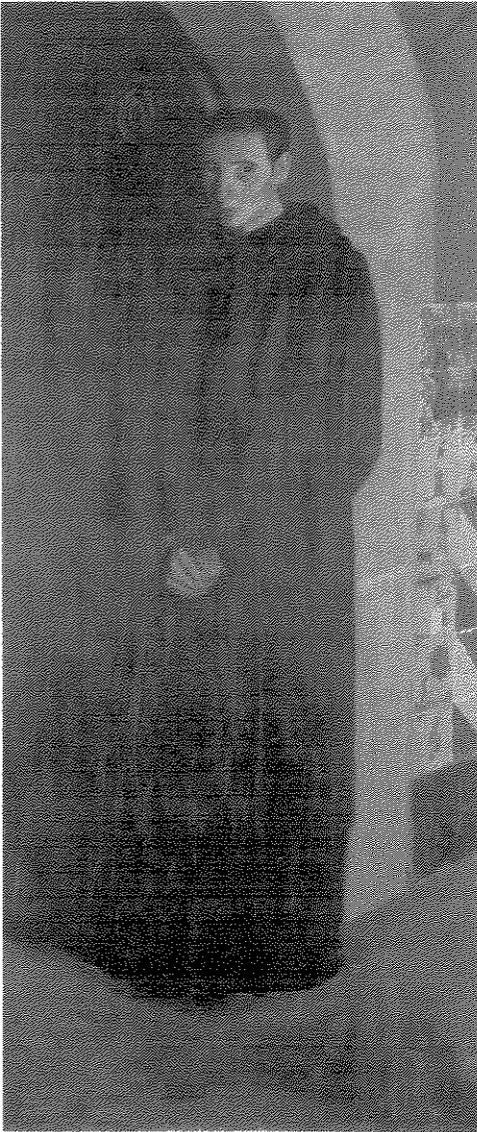


Imagem 143

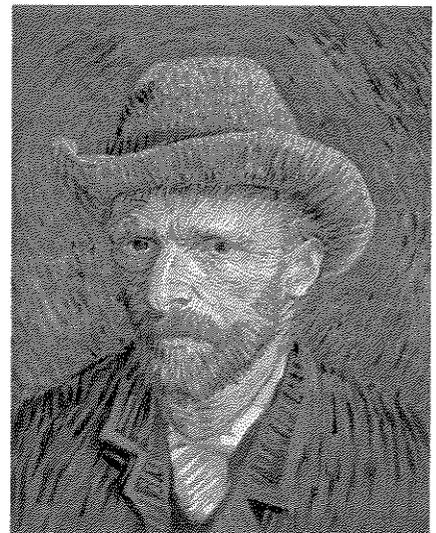


Imagem 144