

O ESSENCIAL SOBRE

Pablo Picasso

José-Augusto França



INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA

O ESSENCIAL SOBRE

Pablo Picasso

O E S S E N C I A L S O B R E

Pablo Picasso

José-Augusto França

Índice

9 **Introdução**

13 **I – Paris, 1900**

25 **II – *Les Demoiselles d’Avignon***

33 **III – O cubismo**

49 **IV – *Parade***

57 **V – O Minotauro**

69 **VI – *Guernica***

83 **VII – *Guerra e Paz***

101 **VIII – A Última Revolução**

111 **IX – *Gloria mundi***

À memória de RUI MÁRIO GONÇALVES

Páscoa de 2016, J.-A. F.



Autorretrato (1973)

Introdução

La peinture, c'est la liberté.

Picasso a André Malraux

De 1906 para 1907, morrera Cézanne há semanas, um jovem malaguenho, de meia ascendência genovesa, que queria ir viver em Paris, então capital do Ocidente, ali cruzou o seu futuro de pintor — e, com ele, o da Pintura Moderna, isto é, do seu tempo e do seu modo. «Não a procurou, mas encontrou-a», num passado de formas primavas de África, que se lhe revelou numa espécie de «exorcismo». Assim viria Picasso e declarar, duplamente. E uma escritora americana e um poeta polaco, excêntricos ambos no Paris da sua vocação e do seu génio, foram os primeiros a entender *Les Demoiselles d'Avignon* — entre o terror que os companheiros do pintor confessavam, ao olhar a grande tela então executada, e, num repente, secretamente, terminada.

Assim uma pintura nova nasceu em Paris, quatro séculos depois de outra, na Toscana: dois «monarcas da pintura», um a procurou e outro a encontrou, nos seus tempos históricos, Piero

della Francesca e Pablo Picasso — Pedro e Paulo, se notaria...

Sobre *hanc petram* (como se disse) a pintura do Ocidente se institucionalizou e, no súbito de uma revelação, ela teve um novo nascer. Que há cem anos se continua — porque (disse Duchamp) tudo o que depois fizera (e fora feito) sem Picasso não o teria sido!

Gertrude Stein, Apollinaire e Marcel Duchamp foram as testemunhas assim necessárias, entre o princípio e os meados do século XX — que outro criador, quase ano a ano, atravessou: Charles Chaplin, num processo mitológico paralelo que já foi historicamente sublinhado. Aliás, à morte de ambos, em 1973 ou 1977, quem mais restaria para morrer, no Ocidente, como foi perguntado?...

O jogo de signos que Picasso (como Chaplin) nos ofereceu perdura na nossa memória visual e sentimental, como referência radical do nosso viver, no tempo que fazemos e pelo qual fomos sendo feitos, ao longo do século XX que para o seguinte já transbordou, na geração de depois da desapareição de um e de outro.

E Almada Negreiros traz-nos a autoridade portuguesa maior, dizendo da obra de Picasso que «tem uma presença viva e incontestável», feita de «50 por cento de recordação do passado e 50 por cento de fé no futuro» (1933), e insistindo no seu fundamental «não procuro, encontro» (1948) — ou, em 1946, dizendo-o «o genial pintor, o descobridor do homem, o mago revolucionário»; e da obra de Chaplin escrevendo que era a única que conhecia por inteiro (1921).

Mas, se a Chaplin devemos os *Tempos Modernos* em 1936, nesse mesmo ano ficámos devendo a Picasso a *Guernica* — que é a pintura maior do

século xx, «obra apocalíptica» destes tempos que se anunciavam, num primeiro crime contra a humanidade, da série imunda que na guerra de Espanha teve começo. Assim compondo a sua tela, Picasso pintou uma «grande imagem arquetípica» «obra-prima trágica e metafórica do século», criando «um mito que exprime o homem moderno», na totalidade da sua angústia e na sua gravíssima acusação, apontadas no filme de Chaplin.

Assim foi dita e discutida *Guernica*, como nenhuma outra pintura, desde a sua apresentação ao Mundo, em Paris, ao seu acolhimento em Nova Iorque e à sua final instalação, histórica e moral, em Madrid.

Adiante se explicarão os porquês destas opiniões da História não só da arte. Desde já, porém, se observe que «picasso» é o único nome próprio que passou ao comum das designações estéticas populares — ou de cuja propriedade estas se apoderaram, numa cumplicidade maliciosa, que é de santificação também, necessariamente, no domínio do «sagrado» destas coisas...

Republicano espanhol, na altura histórica de o ser, Picasso teve adesão partidária comunista, em França, na altura do fim da guerra, mas não sem conflito com a ortodoxia estalinista, ao defender a sua independência, por boa razão da liberdade necessária da criação — que toda a sua obra continuamente provou.

E por isso posso voltar a lembrar, de Chaplin, a sua declaração de ser «social-anarquista», registada em 1950. Que assim era também, ideologicamente, Picasso — é claro que no bom sentido das palavras...

Em julho deste ano de 2016 se deve celebrar o centenário da apresentação pública, em Paris, das *Demoiselles d'Avignon*. E, mais ou menos na mesma altura, se publica este primeiro livro português sobre o seu pintor.

I — Paris, 1900

Em 25 de outubro de 1881 nasceu, em Málaga, Pablo Ruiz Picasso, filho de José Ruiz Blasco, de origem malaguenha, e de Maria Picasso y Lopez, de distante raiz genovesa pelo pai — cujo nome mais sonante ele adotará para sempre, em 1901. O pai Ruiz estudara em Málaga e ali ensinava desenho, tendo sido nomeado conservador do Museu Municipal. O jeito precoce de Pablito foi encorajado por ele e, quando, em 1891, José Ruiz se mudou com a família (mãe, avó) para a Corunha, a ser professor do Instituto de Guarda, o rapazinho foi aceito na Escola de Belas-Artes em sucessivos cursos de desenho e de pintura, sempre orientado pelo pai, cujo retrato, como outros de família e amigos, começou a pintar em 1894. No ano seguinte, a família mudou-se de novo, para Barcelona, onde José Ruiz fora nomeado professor na Escola de Belas-Artes, La Lonja, e aí Pablo prosseguiu estudos bem sucedidos, a ponto de se ver admitido, aos 15 anos, na Exposição de Belas-Artes de Barcelona de 1896.

Entretanto, o jovem artista visitara o Prado, em Madrid, e dele guardaria lembranças para todo o futuro da sua pintura — que, em 1897, produziu numa vasta composição de três metros de largura, notável obra de carácter académico, mostrando um médico (retrato do pai — que, admirativo, conta-se, lhe cedeu a paleta...) à cabeceira de uma doente, em leito de hospital. *Ciência e Caridade*, de seu título, foi premiado com medalha de ouro em Málaga e menção honrosa em Madrid. Lá, Pablo pôde enfim copiar os mestres do Prado, matriculado na Academia de Belas-Artes de San Fernando, que, porém, pouco frequentou, por doença que o obrigou a regressar a Barcelona — onde iniciou uma nova vida de artista, ligado à boémia do cabaré Els Quatre Gats, de imitação parisiense, e com sua revista do mesmo título. Ali encontrou ele novas amizades, dos pintores Nonell e Sunyer, do escultor Manolo, e já de personagens destacadas, como os pintores Santiago Rossíñol e Ramon Casas — e o filósofo do Barroco, Eugénio d’Ors, que viria a publicar o primeiro ensaio crítico sobre Picasso, em 1930, desentendendo e condenando radicalmente a evolução da sua arte («el abismo llama al abismo»), numa segunda edição «revista» em 1946...

O dito «modernismo» catalão definia-se então entre simbolismo e «arte nova» ou «modern style», à sombra de Gaudí — que, porém, não parece ter interessado o jovem pintor, que, nos seus cadernos de esboços, estudos, notas, caricaturas, retratos (175 ao todo, publicados em 1986), nenhuma referência lhe faria.

Os desenhos então traçados são académicos mas, em 1899, inspirações de «arte nova» aparecem

(devidas a Casas, supõe-se) e os parisienses Steinlen e Toulouse-Lautrec, conhecidos de ilustrações e cartazes, surgem na sua maneira e já na sua temática de bordéis, com apontamentos de *french cancan* em 1900. Foi então que foi selecionado para a representação espanhola na Exposição Universal de Paris do ano 1900 com uma composição *Les derniers moments* (depois coberta por outra, *La Vie*, em 1903 — Cleveland Museum, Estados Unidos). Picasso enfim visitou a cidade tão sonhada — e lá logo tentou instalação, num antigo *atelier* de Nonell, obtendo, de um *marchand*, 150 francos por mês, em troca de desenhos; mas sobretudo conheceu Berthe Weill, que procurou lançá-lo na sua pequena galeria. Picasso pintou então *Corridas* e um *Moulin de la Galette* (Museu Guggenheim, Nova Iorque), mas teve que regressar a Barcelona não sem ter tentado Madrid, onde foi ainda um dos fundadores da revista efémera *Arte Joven*.

Voltou depois a Paris para preparar, na prestigiosa galeria Vollard, a exposição da sua esperança: 64 pinturas, cenas de cabaré, paisagens, naturezas-mortas, um *14 Juillet* vangoghesco, favoravelmente criticadas na famosa *Revue Blanche*. Entre elas, também um autorretrato assinado em grandes letras («Yo», dito *Yo Picasso* — col. priv. Nova Iorque)! Na boa técnica académica das telas começou então a aparecer, com insistência, uma paleta de azuis que vai até à monocromia, em «Maternidades», e figuras melancólicas de mulheres, com algo de Greco também. Será o «período azul» de Picasso, assim historicamente designado, com uma primeira exposição em Paris, na fiel galeria de Berthe Weill, a par de telas de Matisse, pintor já instalado, em setembro de 1901.

O que significava uma especial consideração dada à sua pintura — e anunciava, embora ainda sem verdadeira razão de ser, um diálogo estético que encheria meio século da pintura francesa...

Mas foi de novo, então, uma volta a Barcelona que durou nove meses, durante os quais Picasso (já ou ainda não Picasso...) desenvolveria o seu «período» cromaticamente classificado que já lhe dera um *Autorretrato* (Museu Picasso, Paris) em fins de 1901 e foi até *As Duas Irmãs* (Ermitage, S. Petersburgo). Uma primeira escultura conhecida, o barro «académico» de *Mulher Sentada* (Museu Picasso, Paris), foi então realizada. Paris de novo (e ali Picasso partilhou o quarto do poeta Max Jacob) e nova exposição na galeria de Berthe Weill — que lhe valeu, na consagrada revista *Mercure de France*, pela pena considerada de Charles Morice, amigo de Gauguin, a avaliação de «precocidade alarmante», como se o jovem pintor «tivesse recebido a missão de exprimir com o pincel tudo o que é»...

Mas Picasso voltou a Barcelona para pintar sobre outra pintura sua, *A Vida*, composição realista, de homem e mulher enlaçados, perante uma tela em cavalete, que reproduz e avança o enlace dos dois modelos, que um pintor executa — composição simbólica também e mais ainda na sua sintaxe inovante «em abismo». Retratos da família do escritor Soler (Liège, S. Petersburgo e Munique) e, já em março, o retrato do poeta Sabartés (Oslo) e *La Celestina* (Museu Picasso, Paris). É uma velha zarolha, embiocada no seu xaile, toda em azuis sobre o fundo azul, a que o pintor deu o nome da personagem malévola de uma famosa comédia espanhola do século XVI, que inspirou toda uma

literatura, de Lope de Vega a Cervantes, ou mesmo Gil Vicente.

Logo depois, em 12 de abril de 1904, como se com esta imagem se despedisse da sua vida espanhola, que fora malaguenha, galega e catalã, castelhana só na passagem por Madrid, ou pelo Prado, Picasso tornou definitivamente a Paris.

Paris-Montmartre, no seu alto, instalando-se no edifício degradado e confuso de planos, acessos e *ateliers*, conhecido pelo Bateau Lavoir, que, com a vizinhança do cabaré Au Lapin Agile de *chansonniers*, famosos, em breve lhe seria sítio de trabalho e convívio — com Manolo, o poeta Max Jacob, o crítico André Salmon, e onde veio, em breve, a conhecer Apollinaire, que lhe apresentou o Douanier Rousseau. E sítio de amor também, com Fernande Olivier, vizinha de patamar, companheira para sete anos de vida — que ela evocaria em 1933, em livro de memórias.

E ali a paleta monocromática de Picasso evoluiu do seu azul essencial que uniformizava fundo e formas, para, com novas tonalidades rosadas, distinguir os espaços em que ia figurar cenas de saltimbancos — que a vizinhança frequentada do circo Medrano lhe inspirava. Os seus «cadernos» dão conta disso, esboços de «Arlequins» ou de uma *Família de Saltimbancos* que será uma grande pintura quadrada, de dois metros (National Gal., Washington), com três ou quatro versões sobrepostas, entre quadros de idêntica figuração, com arlequins, pequenos acrobatas, como o *Acrobata sobre Uma Bola* (Museu Pouchkine, Moscovo) — pintura que será, propositadamente, em 1958, a primeira imagem do catálogo da grande exposição de «50 Ans d'Art Moderne» em Bruxelas.

É mais lírica e doce, melancólica embora, esta época da pintura de Picasso, dita, também historicamente, «período rosa», que cobre os anos parisienses de 1905 e 1906, e que, numa estada deste verão na Catalunha, lhe deu a composição, em certa medida final, dos *Dois Irmãos* (Museu Picasso, Paris), ainda ternamente referida ao mundo do circo.

Mas já então outros interesses guiavam Picasso. Toulouse-Lautrec, cuja morte o abalara em 1901, Van Gogh e Gauguin (que morreu em 1906), tinham-lhe inspirado os primeiros anos, a retrospectiva de Manet, no outono de 1905, impressionou-o, tal como se sabe as nudezas do *Banho Turco* de Ingres, então observado. E, mais ainda, a retrospectiva de Gauguin, no outono de 1906, e um conjunto de telas de Cézanne, ao mesmo tempo exibidas, morria então o pintor, que teve magna retrospectiva, um ano depois — mas já Picasso tomara outro e insólito caminho, como se a Cézanne ele sucedesse, neste momento historicamente exato, de 1906 para 1907, na história da pintura ocidental...

Em 1905, porém, Picasso conhecera Gertrude Stein, «americana de Paris», escritora de fundamental originalidade, que lhe visitou o *atelier*, e encontrou Matisse em sua casa, no meio de uma insólita coleção de pinturas em que se via já representado — quando Matisse passava largamente a ser preferido por um irmão de Gertrude, colecionador também. Dicotomia, dicotomia da história...

Foi nas salas desta americana rica e original, no 27 da Rua de Fleurus, a par do Jardim do Luxemburgo, que Hemingway, Ezra Pound, Scott Fitzgerald ou Man Ray frequentariam, que Picasso

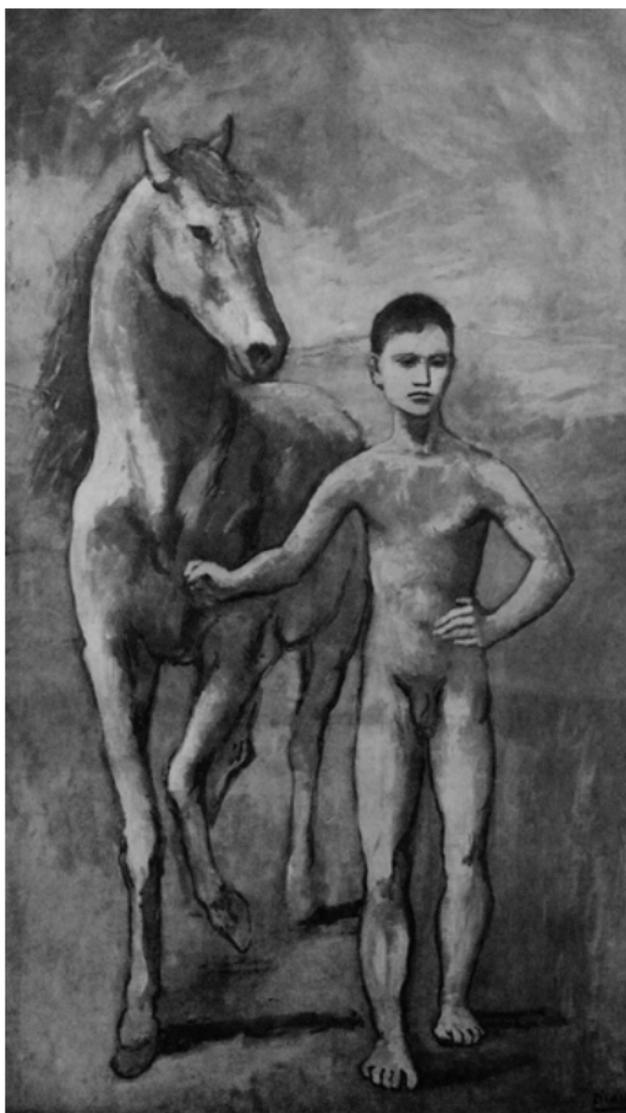
«encontrará» uma nova expressão plástica, retratando a anfitriã, ao cabo de noventa sessões de pose, em novembro de 1905. Ou depois, em agosto, subitamente, tendo apagado a cabeça pintada e repintando-a de cor, como uma máscara estilizada. Parecido o retrato? «Ela acabará por se parecer com ele», respondeu o pintor às críticas, conforme conta Gertrude Stein, na sua obra-prima, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933). Porque, para a romancista, num texto famoso de criação sintáctica, «parecença» e «exatidão» é uma «exigência» outra: «Porque isto é assim. Porque»...

Uma volumosa mulher está sentada, na pose do famoso *Monsieur Bertin* de Ingres, senão também da *Mulher do Artista*, de Cézanne, que Picasso podia ver numa parede da sala, mas ela tem como cabeça uma máscara hierática — que se explica pelo interesse que o pintor então experimentava pela escultura dita «ibérica», recentemente encontrada em Osuna e mostrada no Louvre.

Obra de transição, o retrato de Gertrude Stein (Metropolitan Museum, Nova Iorque, por testamento da escritora, em 1946) anuncia a obra que, nos fins desse ano de 1906, Picasso começou a preparar, como porta de entrada para um novo mundo da pintura ocidental. «No seu grande esforço para pintar Gertrude Stein, Picasso passou dos arlequins, encantadora fantasia italiana do princípio da sua carreira, para esta forma de combate que será chamada cubismo» — escreveu ela própria, resumidamente.

Um *Harem* (Cleveland Museum, Estados Unidos) pintou então Picasso, com diversos estudos nos «cadernos» desse ano, em que o já dito «estilo

ibérico» pode considerar-se aparecer, tal como vários «autorretratos» desenhados ou pintados (Museu Picasso, Paris), até ao mais importante *Autorretrato com Paleta* (Philadelphia Museum, Estados Unidos), e à grande composição dos *Dois Nús* (MoMA, Nova Iorque) — onde em certa medida «se elaboraram os parâmetros plásticos» das *Demoiselles d'Avignon*.



Rapaz com Cavalo (1905-1906)



Gertrude Stein (1906)



Ambroise Vollard (1910)



Les Demoiselles d'Avignon (1907)

II — *Les Demoiselles d'Avignon*

A ideia temática das *Demoiselles d'Avignon* veio a Picasso em 1906, de uma reminescência de Barcelona, pela rua desse nome onde ele conhecera *niñas* num bordel — «Bordel philosophique» chegou a chamar ao quadro o amigo André Salmon, e o título foi adotado também por Apollinaire e Max Jacob...

Mas dois estados teve sucessivamente o quadro cujas figuras se multiplicaram em *croquis* nas folhas dos «cadernos» do pintor, preenchidos nesses anos de 1906 e 1907, até primeiros esboços da composição com as cinco figuras agenciadas — e mais um marinheiro em cor local, no meio das prostitutas nuas; mas eliminado, por desnecessário e contraditório no seu realismo, à realidade plástica da obra. E foi esse o mais significativo ato no sentido do quadro, inteiramente pintado e mostrado, já em fevereiro, a Apollinaire e em abril a Gertrude Stein, convidada a vir ver *le tableau* — assim designado por Picasso, na importância que

lhe atribuía. Os modelos mostravam então cabeças pintadas como máscaras que a escultura «ibérica» inspirara, e que passariam ao próprio retrato da Stein. Todos os problemas da composição estavam postos e resolvidos, em espaço reinventado sem perspectiva clássica, e no monocromatismo ocre-rosa do período recente.

As cabeças tinham adotado a qualidade de máscaras que Picasso já praticara nos seus próprios autorretratos de 1906 — mas algo de inteira e inesperadamente novo interveio na composição, no seu segundo estado, e foi a substituição das máscaras das duas figuras da direita por outro tipo de máscaras, de inspiração «africana», nova linguagem plástica, numa violência de formas agudizadas e de cor manipulada por traços pintados. Um dos corpos foi corrigido em ângulos mais acentuados, mas o que se acorava no primeiro plano, numa posição muito estudada, de esboço em esboço, e sempre mantida pelo seu valor plástico, finalmente se conservou, a sustentar uma nova e insólita «máscara negra», que por ali ia entrar na estética ocidental. No «género egípcio», disse o «Douanier» Rousseau a Picasso em 1908, olhando o seu formalismo exótico...

A relação de Picasso com a chamada «arte negra» de esculturas de madeira, máscaras e figuras, vindas das colónias francesas e vistas no Museu do Trocadéro (e também em Berlim colonial, no museu da cidade, para descoberta simultânea dos pintores «expressionistas»), é habitualmente atribuída (por Max Jacob e Gertrude Stein) a Matisse (por outros a Derain), mas foi somente em Picasso que ela frutificou — apesar da sua decla-

ração, em 1920: «l'art nègre, connais pas»; ele que tinha então, e conservaria até morrer, esculturas no *atelier*... E menos formalmente do que poeticamente, como «exorcismo» que nesta composição se realizava, «pela primeira vez» — como em 1974 Malraux contou, por confissão sua.

Mas a violência que ali era feita à pintura, para além do espetáculo «fauve», já acolhido em Paris, foi momento inicial, senão iniciático — ao qual Braque, que então começou fraternal amizade com Picasso, procurou responder, ele próprio, logo em 1907-1908 com um *Grande Nu* deitado, em ocres e terras (col. priv. Paris), e por um desenho de três nus (*A Mulher*) mais diretamente inspirado pelas *Demoiselles* — mas detendo-se plasticamente na referência «ibérica» das cabeças. Porque, para Braque, falando a Picasso, «apesar das suas explicações, a sua pintura era como se ele quisesse fazer-nos comer estopa ou beber petróleo»; e Derain receava então que Picasso viesse a enforcar-se atrás do quadro, tanto «o empreendimento lhe parecia desesperado»... D.-H. Kahnweiler continua a informar (1961): «A todos o quadro parecia qualquer coisa de louco ou de monstruoso», e «o heroísmo de Picasso era incrível, numa solidão moral que então era qualquer coisa de aterrador, porque nenhum dos seus amigos pintores o tinha seguido»!

Picasso conservará ciosamente o quadro no *atelier*, mostrado a raros amigos, como se tivesse interrompido a sua execução e considerando-o inacabado, com as suas duas metades diferentes — a segunda, «negra», que não invadiu a primeira, «ibérica», modificando-lhe os valores plásticos

como pensou. Reproduzido, foi, em 1908, na revista americana *The Architectural Record*, num inquérito sobre as artes em Paris, em que Braque (mas não Picasso) era entrevistado e publicava o seu desenho *A Mulher*. Em Paris, *Les Demoiselles* só serão reproduzidas em 1927, nos *Cahiers d'Art*, num artigo de G. Salles, de reflexões sobre «a arte negra». Já então o quadro fora comprado, em 1924 (por diligência dos poetas A. Breton e L. Aragon), pelo colecionador mecenas Jacques Doucet, famoso costureiro mundano, pela soma considerável de 25 mil francos, passando mais tarde ao Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque. *Les Demoiselles d'Avignon* eram então, para Breton, «uma obra que ultrapassa singularmente a pintura, o teatro de tudo o que se passa desde há cinquenta anos»!

Les Demoiselles, «mais do que qualquer outro quadro da época, situa-se no cruzamento das forças estéticas que os dons prestigiosos do seu criador tinham fundido, mesmo que imperfeitamente, numa obra de arte grandiosa, volta decisiva na história da pintura ocidental» (Edwar Fry, 1966); ela continha «verdadeiramente o ponto de partida duma nova arte» (D.-H. Kahnweiler, 1961). Trata-se, «na história da arte moderna, da primeira ação de rotura», e, «para Picasso, de uma intervenção decisiva na realidade histórica», «do gesto de revolta com o qual se abre o processo revolucionário do cubismo» (G. C. Argan, 1970).

Mas há que entender, perante este quadro, que «não foi a arte negra que orientou o estilo de Picasso, mas uma visão analítica pessoal do mundo fundado sobre o acordo dos sentidos e da

inteligência, assim como sobre uma certa maneira de utilizar um dom de escrita plástica, que a virou para uma exploração particular desta arte» (P. Francastel, 1951). Assim, perante as influências culturais exteriores, importa sublinhar a lógica criativa pessoal do pintor — ou, por outra e mais romântica palavra, o seu génio. Que, após um percurso tão rapidamente volvido, se acordava ao momento histórico das necessidades culturais, sociais e técnicas, do novo século. Ou o criava...

Les Demoiselles são, de outro ponto de vista, em «oposição trágica» à contemporânea composição da *Alegria de viver* de Matisse (W. Haftman, 1965), um quadro necessariamente parisiense, para além do «fauvismo» francês e do «expressionismo» alemão. Paris, depois de tantas idas e vindas espanholas ou catalãs, foi o sítio que a Picasso era devido, e no qual ele podia assinar-se (em castelhano) «Yo Picasso», de nova e universal nacionalidade... Inspiradas num tema catalão, pintadas em Montmartre, *Les Demoiselles* aterraram finalmente em Nova Iorque — do primeiro decénio do século para os anos 60, em que ele se redefinía, em artes também. Mas em 1952 estariam presentes na grande exposição de «Le Cubisme», no Museu de Arte Moderna de Paris.

Para Gertrude Stein, acompanhando a obra, em sua prosa «cubista», Picasso era (em 1909) «o que alguns seguiam certamente era o que trabalhava e certamente era o que saía então alguma coisa dele próprio e era o que tinha sido toda a vida aquele que tinha qualquer coisa a sair dele...».

Ainda em 1907, em setembro, Picasso pintou um *Nu com Panejamento* (Ermitage, S. Petersburgo), que G. Stein logo comprou, e preparou

Três Mulheres (Ermitage, S. Petersburgo), uma *Mulher com Leque*, um *Nu na Floresta* ou *A Grande Dríede* (os quatro no Ermitage, S. Petersburgo, por aquisição, então, do colecionador Chtchoukine), que são da família das *Demoiselles*, com a sua construção plástica — mas só pelo lado «ibérico», sem recurso às máscaras «negras» que só tiveram, depois, ocasional emprego, como em *Três Figuras sob uma Árvore* (Museu Picasso, Paris).

Ao mesmo tempo, e por 1908 adentro e 1909, Picasso pintou paisagens na aldeia Rue-des-Bois, com uma evidente referência cézanniana — que Braque assumiu igualmente, em Estaque, o que lhe valeu, ao tentar expor no Salon d'Automne, uma observação de Matisse a falar dos seus «pequenos cubos», donde o «cubismo» da ironia de Vauxelles, que a seu tempo também batizara os «fauves».

Assim pintou Picasso uma vista de *Sacré Coeur* (Museu Picasso, Paris) e as *Casas na Colina* no verão de 1909, em Horta de San Juan, ou do Ebro (que a Stein comprou), confrontando-se com as fotografias dos locais, que tirou.

Leva isso a uma comparação dos volumes reais e dos recriados, numa inovação de sentido espacial mais mentalmente livre que a de Braque, ao contrário das «naturezas-mortas» que ambos pintavam, numa constante camaradagem de ofício. «Todas as tardes ou quase, eu ia ver Braque no seu *atelier*, ou era ele que vinha ao meu: era absolutamente necessário que discutíssemos o trabalho realizado nesse dia», Picasso (1965). Léger juntou-se então aos dois, numa prática semelhante de experiências, e Derain também, de certo modo.

Desde 1908 até 1912 faltam os «cadernos» de Picasso, porventura extraviados. Mas conhecem-se retratos de Fernande (Museu Picasso, Paris), feitos, desenhados ou modelados em barro, num tratamento de volumes envolvente até à abstração, ou explorando originalmente cheios e vazios da modelagem. Uma *Maçã* foi então modelada do mesmo modo — com isso se definindo, pela primeira vez, a possibilidade (senão a necessidade) «cubista» da escultura que pouco depois praticaria Archipenko, mas não o próprio Picasso que aí havia de inventar outros caminhos.

Este «cubismo» de cubos com que Cézanne em 1904 se propusera tratar a natureza e que, à sua morte, em 1906, deixava herança a Picasso (e a Braque), manifestava-se em termos desejados de perspectiva geométrica com o seu relevo de três dimensões simuladas, em corpos nus, de significativa preferência feminina, na pintura de Picasso encenada nas *Demoiselles d'Avignon*, e nas pinturas seguintes, e nas paisagens propostas do natural, em Picasso e Braque, com uma nitidez arquitetónica evidente. Mas não ainda de modo satisfatório em naturezas-mortas, assaz confusas.

Até que, em 1909-1910 (mas data exata não consta), uma série de grandes naturezas-mortas verticais (e uma oval), com violas (Tate, Londres; Gughenheim, Nova Iorque, etc.) de Braque chegaram a plasmar as figuras no fundo, sem distinção de perspectiva. De um dito «protocubismo» ainda sujeito ao relevo visual dos «cubos», se passava então a uma nova situação analítica do espaço, para além do que vinha sendo anunciado.

Da primavera e outono de 1910 datam, por seu lado, três retratos que Picasso fez ao colecionador Udhe e aos seus *marchands* Vollard e Kahnweiler (col. priv. Estados Unidos; Ermitage, S. Petersburgo; Art Institut, Chicago).

São mais sujeitos ao plano bidimensional da tela os retratos de Picasso que as naturezas-mortas de Braque, que só uma vez praticaria o retrato, em 1911, dito do *Português* (Basileia), embora do mesmo modo pintasse também então numerosas figuras. Nisso o espanhol se adiantou no processo do que ia ser, para ambos os pintores (ou começou a ser), em 1910-1911, o «cubismo» parisiense.

Em setembro de 1910, os dois amigos expuseram a par, em Munique, e, no outono, Picasso pintou ainda um retrato de Braque (Museu Bergreen, Berlim). Mas foi em junho (?) de 1908 que ele pintou a primeira das suas futuras *Caveiras*, numa natureza-morta (Ermitage, S. Petersburgo), após ter visto aguarelas de Cézanne. Por então, já vimos o seu amigo «Douanier» Rousseau apreciar a sua pintura como «egípcia», considerando-se ele próprio «moderno», os dois maiores em cada uma das categorias — que conviria discutir, à luz da história metafórica da arte do século xx...

III – O cubismo

Os «retratos» de Picasso de 1909, como também as «naturezas-mortas» de Braque desse ano provável, definem o início do «cubismo» propriamente dito — que estaria presente na obra de Picasso até 1920-1921, na sua definição inicial, senão até 1926, em suas adoções — que pela obra fora não terão fim, na verdade desta invenção plástica essencial que se viu anunciada nas *Demoiselles d'Avignon*, pelo seu infinitivo valor revolucionário.

Pinturas, desenhos, esboços e estudos dos «cadernos» (até ao n.º 92) foram verificados por C. Zervos no seu catálogo *raisonné* fundamental *Pablo Picasso* (33 vol., Paris, 1932-1978), de modo a poder seguir-se em suas continuidades e ruturas, esta obra incomensurável, imensa «polifonia» (J. Leymarie, 1967), realizada, acumulada, mostrada, publicada por Picasso desde o princípio da sua atividade. E de modo a sustentar a referência essencial ao cubismo, do dito «protocubismo» das paisagens de Horta de Ebro (ou do Sacré-Coeur de

Paris (que Braque também pintou), em pequenos cubos cézennianos — ou, bem entendido, das *Demoiselles*, como «cubistas» historicamente referenciadas.

Mas a espacialidade analisada na sua multiplicação de faces mentalmente visíveis, nas composições de figuras e naturezas-mortas, que em 1910-1911 se afirma, sob a designação (posterior) de «cubismo analítico», aqui intervém historicamente, com a parte devida a Picasso, em sua comparação com Braque — numa obra paralela que interrompeu a partida de pintor francês para as trincheiras da guerra de 1914, logo em agosto (será gravemente ferido na primavera), ficando Picasso em Paris, cidadão de país neutro que era.

Foi então solitária a vida de Picasso, apartado dos seus amigos que a guerra dispersara (Apollinaire foi ferido em março), e perdida uma nova companheira, Eva, falecida, em dezembro de 1915, que assistira, sucedendo a Fernande, à eclosão do seu «cubismo» — sua «musa», foi escrito. Ela é a «Ma jolie» inscrita secretamente em várias composições cubistas — mas aparece também em nu classicamente pintado, no verão de 1914, no quadro só meio executado *O Pintor e o Modelo* (Museu Picasso, Paris) que preludiou uma temática que, muito mais tarde, o pintor desenvolveria, de variadas maneiras. A «clássica», amorosa e sensualmente pintada no rosado da pele jovem de Eva, foi ao mesmo tempo, usada por Picasso em retratos a lápis, de Max Jacob, Vollard e Jacques Doucet, tal como no pano de cena para *Parada* (Centro Pompidou, Paris) de que adiante será questão. Mas não sem que se sublinhe a

concorrência de estilos verificada em 1915 e 1916, no interior do discurso cubista, aliás já então dito em fase «sintética», como vai ser considerada, em independência de invenção.

A fase «analítica» do cubismo decorre do processo plástico que vimos tratar, no diálogo forma-fundo, de uma maneira inédita mas perfeitamente lógica — houvesse coragem para levar o discurso pós-cézanniano à sua última consequência de rutura!

As figuras observadas ou retratadas, ou os objetos figurados, distribuem os seus traços distintivos separadamente, num espaço que com tal grafismo anula a situação traduzida na terceira dimensão simulada pelo Renascimento e que fora indispensável à pintura até ao início «fauve» (ou «expressionista») do século XX. A nova situação plasticamente fundada rebate as formas sobre o fundo, nele as confundindo, vistas teoricamente nos seis lados constitutivos do cubo fundamental, plasmados num só plano, e criando assim uma situação equívoca em que um mesmo termo gráfico designa os dois elementos sistemáticos do quadro, fundo e formas — como se um só pudesse (ou devesse) ser, na superfície da tela. A realidade, ou verdade da pintura, passava a substituir a ilusão visual pela operação mental de reconstituição-identificação do objeto, na definição dos seus perfis, ou na interpretação dos seus signos despidos de imediata obrigação representativa — que mediata passava então a ser a sua função. Assim é a história!

A independência necessariamente abstrata dos signos definia a nova situação da pintura — ou de uma modernidade que a literatura procurava também adotar, com Apollinaire ou Gertrude Stein.

«Imitando os planos para representar os volumes, Picasso dá, dos diversos elementos que compõem os objetos, uma enumeração tão completa e tão aguda que eles não só assumem figura de objeto graças ao trabalho dos espetadores que, forçosamente, se dão conta da sua simultaneidade, mas pela própria razão do seu arranjo», escreveu Apollinaire em 1912-1913. Trata-se, no caso, de «realidade concebida ou realidade-criada», numa «arte de conceção», «arte de pintar conjuntos novos com elementos tirados não da realidade da visão, mas da realidade do conhecimento».

À expressão «mais pura» de tal pintura chamou então Apollinaire «cubismo científico», também porque se falava, no meio, de sábias especulações matemáticas que só em vagas referências se acreditavam. Não era, necessariamente, esse o espírito de Picasso (nem de Braque), embora se tenha considerado (M. Raynal, 1912) que, «seguindo os seus métodos analíticos próprios», se «sabia que os corpos não têm tal forma particular senão porque ela é resultante da conceção matemática que o artífice que a construiu mais ou menos conscientemente se fez». E assim os cubistas terão criado «a álgebra da Pintura»...

Mais tarde (1919), Raynal fará reflexões de carácter filosófico, referindo Malebranche («a verdade não está nos sentidos mas no espírito») ou Platão («os sentidos apercebem-se do que passa, o entendimento, do que permanece»).

Em plena ação, inovante dos dois pintores, Picasso e Braque, em 1912, coube a J. Rivière abordar a estética do cubismo através da análise da sua própria modelação, em termos de iluminação

(«repartida e igual») e de perspectiva («marcando, ao mesmo tempo, a divisão e a ligação dos objetos»; «formando uma transição»); e apontando três «erros» à sua diligência: a eliminação do sentido de «centro» dos objetos consequentemente «desdobrados», a «supressão da iluminação e da perspectiva» que provoca «anarquia» e «cacofonia» na produção de «vazios» entre os objetos, que se tornam novos objetos num «contínuo inexplicável».

A ausência de cor, nesta fase, levou então um novo pintor, colorista de formação, atraído pelo cubismo, Robert Delaunay, a dizer que Picasso (e Braque) «pintavam com teias de aranha»... Só aos dois pintores tal observação irônica podia ser feita, que neles se encarnava o «cubismo inicial», antes que outros e muitos artistas aparecessem na história do movimento — como Juan Gris, que em 1912 expôs já, em homenagem, um retrato de Picasso.

Na larga discussão das datas interessadas nesta nova pintura, entre lembranças e testemunhos, fixações bibliográficas, e atendendo às próprias datas registadas, o verão de 1910 é apresentado por Kahnweiler como «momento crucial da evolução cubista» (E. Fry, 1966). Foi então que, veraneando em Cadaquès, na Catalunha (ainda com Fernande), Picasso «abandonou o contorno das personagens, nos seus retratos (do próprio Kahnweiler, como vimos) e dos objetos das naturezas-mortas, utilizando planos geométricos arbitrários, ligando as formas aos fundos», Picasso, «para expor de maneira aprofundada as qualidades primárias (da pintura, termo tomado a Locke, que são as formas na sua posição no espaço), pôde fazer vê-las como

um desenho estereométrico sobre a superfície plana, por meio de várias representações do mesmo objeto; pôde mesmo fornecer dele uma descrição analítica cujo restabelecimento num só objeto só no espírito do espectador se efetua». «A grande conquista de Cadaquès» foi justamente a descoberta de que a figuração é sempre homogénea mas, em razão da sua orientação, da sua posição recíproca, etc., as superfícies coloridas (e então diga-se que fracamente diferenciadas na sua monocromia de cinzas) «podem fornecer o esquema formal, sem se ordenar em corpos fechados».

E o historiador-*marchand* Kahnweiler (que assim tão bem escreve) cita Kant: «Juntar umas às outras as diferentes representações do objeto e captar a sua multiplicidade num conhecimento» — ou, por outras palavras: «em vez de uma descrição analítica, o pintor (no caso Picasso, em Cadaquès) pode realizar uma síntese do objeto»...

E entre a análise da forma e a sua síntese, o cubismo se definiu; aí passando a sua fase «analítica» à fase dita «sintética», entre 1910 e 1913 — quando Picasso já escrevera, em 1912, num dos seus «cadernos» (n.º 53) que se tratava de «encontrar equilíbrio entre a natureza e a nossa imaginação». Para além de «tudo saber sobre uma garrafa» (Kahnweiler, 1961) passava-se a imaginar composições em que o resultado desse conhecimento, adquirido por análise da forma, se tornava independente ou liberalizado, para um discurso aleatório, que a imaginação e a fantasia iam comandar — e partir de então (diga-se desde já), pela obra fora do pintor, e para sempre, e solitariamente...

Dessa nova diligência fazem parte duas inovações plásticas: a colagem de elementos alheios à prática pictural, e inscrições de palavras, que podem ser títulos de jornais ou de canções popularizadas, como *Ma Jolie*, que vimos aludir a Eva Gouel, a jovem companheira desse período, já desde fins de 1911. As «letras» podem ser postas com um *pochoir* de marcação comercial, e foi, tal como o «fingido» pintado de madeira, uma invenção de Braque, quando a «colagem» foi, simultaneamente, invenção de Picasso e Braque, no princípio de maio; de Picasso, numa *Natureza-Morta com Cadeira de Fundo de Palha* (Museu Picasso, Paris). Trata-se de uma tela em *châssis* oval (*tondo*) que a pintura praticamente abandonara desde o século XVIII (e que Braque fora o primeiro a usar, em 1909-1910), e, no caso, emoldurada por uma grossa corda, sendo o fundo empalhado da cadeira, simulada mais do que representada, traduzido numa tela de oleado impressa, material corrente no comércio. Propositadamente, o quadro ilustrará a capa da considerada antologia ensaística *Le Cubisme*, de Edward Fry, em 1966.

Foi, porém, ao longo de 1913 que esta nova situação se desenvolveu, em desenhos (do «caderno» n.º 57), aguarelas, óleos e colagens (que podem abstratizar, em folhas de papel liso, uma *Guitarra* — Museu Picasso, Paris), ou também em montagens esculturais de madeira (*idem*), e usar, raramente, peças de madeira em relevo, sobre a superfície, de madeira também, com intervenções de pintura (*idem*).

Nos três anos seguintes Picasso continuou a explorar diversos materiais, em composições de

carácter assim «sintético» que incluem (1914) seis variações, passadas a bronze, do *Copo de Absinto* (Centro Pompidou, Paris) — e, em pinturas, divertindo-se, com o pincel, a semear uma profusão de pontos, aplicação meramente decorativa que reproduz papéis de parede. Falou-se então de «cubismo rocócó», de modo assaz pretensioso (Centro Pompidou, Paris).

De qualquer modo, os «processos» da colagem (ou, melhor dizendo, de «papéis colados», reservando aquela designação para uma criação poética original «dada e surrealista»), foi essencial na estética cubista, na medida em que contrariou o discurso técnico estabelecido na pintura ocidental, até às propostas recentes do «fauvismo» — e do próprio «cubismo» em suas criações iniciais. O seu uso plástico, animado por um texto famoso de Apollinaire em *Méditations Esthétiques* (março de 1913), parece abandonado em 1916, para surgir, eventual, nos anos 20, ou em 1937-1938, senão em 1955 (*Mulheres em Sua «Toilette»* e *Mulher Nua Deitada*, ambos no Museu Picasso, Paris) — o primeiro quadro, de insólitas dimensões de 3 m × 4,50 m, inteiramente realizado com papéis decorativos, recortados e colados, sobre tela — caso único na obra picassiana pela sua estonteante habilidade. E numa composição festiva, inesperada, quando era então largamente discutida a *Guernica*, pintada na tragédia da guerra franquista.

Outro tipo de colagens, de parentesco surrealista, vê-lo-emos ainda produzido em 1926. Quanto ao processo, dito abusivamente «pontilhista», ele poderá reaparecer em 1917, numa cópia libérrima de *Le Nain* — primeira obra de um género que

Picasso mais tarde iria explorar, como veremos, com muito outro sentido estético.

Uma exposição de obras de Picasso e de Braque, numa galeria de Nova Iorque (Gallery 291), em dezembro de 1914, marcou então a solidariedade profissional recente, dos dois pintores (Braque seria ferido no «front», na primavera seguinte), tal como podia ser entendida nos Estados Unidos que, em 1913, tivera a primeira notícia do cubismo na histórica exposição dita «Armory Show».

Se o *Homem da Guitarra*, pintado no verão de 1913 (MoMA, Nova Iorque), ou o nu da *Mulher num Cadeirão* desse mesmo ano, e com maior fantasia, são já notados como «sintéticos», dois anos antes o mesmo tema (Museu Philadelphia, Estados Unidos) fora tratado de maneira «analítica», como vimos — o que permite avaliar, num tempo mínimo, a diferença de atitude estética. E, em 1915, o imbricamento de formas geométricas sem leitura representativa, de *Homem Sentado à Mesa* (col. priv., Inglaterra), ou, em 1917, da *Mulher Italiana*, ainda mais evidentemente se situam — numa paleta de vibrante colorido, que não interessou Braque, fiel ao seu esquema de terras e ocres, que não poderia ter alterado durante os anos da guerra que o ausentara da pintura; e que depois seria tarde para a sua criação pessoal, sempre homogênea.

Para Picasso, a variedade traduzia então (ou mais uma vez...) a sua vertiginosa necessidade criativa, e ela interveio no prosseguimento do discurso cubista, ao agir em grandes planos coloridos, como se fossem obtidos por peças recortadas e coladas sobre fundo negro. Assim o seu famoso

Arlequim do outono de 1915 (MoMA, Nova Iorque), longa silhueta identificada pelo xadrez colorido do traje.

O *Arlequim* da *Comedia dell'Arte*, que fizera parte da temática dos *Saltimbancos* pintados em 1905, no «período rosa», multiplica-se nas folhas do «caderno» n.º 59 (1916), em tratamento de raiz cubista, com sobreposição recortada de planos, já distanciado do dito «hermetismo» das composições e retratos que vimos em 1910, mas também desenhado academicamente — e ao mesmo tempo, passando de uma a outra maneira, em exercícios contraditórios de grande mobilidade. Ela traduzira-se igualmente, já em janeiro e em agosto de 1915, nos retratos de desenho logo dito «ingresco», de Apollinaire e Vollard e Doucet, como vimos — anunciando uma nova situação da produção picassiana que se desenvolvera a partir de 1916, no quadro romano dos Ballets Russos, como veremos.

...E entretanto, desde 1914, Picasso (como todos os seus amigos) ia admirando o «petit homme» dos filmes de Chaplin, meio *Pierrot*, meio *Arlequim*...

De momento, *Arlequins* confundem-se com *Homens Sentados*, como *Homem Lendo* «*Le Journal*» de 1916 (Columbus Museum, Estados Unidos), mais uma vez composto em grandes planos coloridos, ou «naturezas-mortas», com planos tratados em pontos coloridos, do mesmo ano. Ou como a enorme composição do *Homem Sentado à Mesa*, de 1915 (col. priv., Inglaterra), diante da qual o pintor se fez retratar em 1915, natureza-morta com figuração humana abstratizada, em grandes planos pintados a liso ou com pontuações coloridas

também. Ou um *Homem com Cachimbo*, de 1915, e um *Homem diante de um Fogão de Sala*, do ano seguinte, com estudos nos «cadernos» deste ano. Mas também, de 1916, um *Arlequim com Guitarra*, pintado academicamente, com o rosto de construção sublinhada (col. priv., Nova Iorque).

E sobretudo porque se dispõe de uma série de desenhos de uma *Mulher Sentada*, estudos prováveis para um quadro não realizado ou desconhecido («caderno» n.º 66, 1918). Entre um esboço académico vestido à moda, mas sem rosto pormenorizado, e vários outros, de nítida e evolutiva definição em seus planos, e coloridos de aguarela, alguns deles, compõe-se uma figura que, em certa medida, resume o processo que se estabelecia desde 1914-1915. Raiz cubista certamente, mas fantasia no agenciamento dos planos — que em «cadernos» seguintes, de 1919-1920, ou já de 1921, se vão explorando, em «naturezas-mortas» com elementos musicais (violas, partituras, teclados e mesmo a evocação de Strawinsky (*sic*) — que manifesta as relações entretanto estabelecidas no ambiente dos Ballets Russos, em Roma, e que levaram ao famoso retrato «clássico» do compositor, assim desenhado. Em 1921, trata-se de violas ou garrafas, elementos vindos da panóplia cubista inicial, sobre planos de claro-escuro obtidos com tracejados geométricos. E ainda em 1924 («caderno» n.º 86), «naturezas-mortas» de organização cubista se mostram, com um tratamento de planos graduados do negro ao cinza, pontuado ou tracejado em valores gráficos, com ondulações nas formas que são de inovação. Isso depois de cerca de 20 «cadernos» com desenhos e esboços

«clássicos» (ou já ditos «neoclássicos»), e também, inesperadamente («caderno» n.º 81, 1923), linhas ondulando e cruzando-se várias vezes, marcadas, nas interceções e nos seus termos, por grossos pontos negros, num conjunto abstrato, alheio a qualquer figuração, de nova espécie.

Mas foi no verão de 1921 que, instalado ocasionalmente em Fontainebleau, Picasso realizou, ao mesmo tempo, as composições, em duas versões, «neoclássicas» de *Três Mulheres na Fonte* (MoMA, Nova Iorque) e de *Três Músicos* (*idem*) — vasta tela «cubista sintética» cuja organização, na linha do *Arlequim* de 1915 (em que uma das personagens se figura), pela sua complexidade, marca o apogeu, em «suma final», desta última fase, da organização cubista, tal como Picasso a inventara. E foi pouco depois que Picasso aceitou, pela primeira vez, vender *Les Demoiselles d'Avignon*, como que se libertando deste quadro de declarado «exorcismo» 15 anos atrás realizado — princípio e fim do discurso cubista assim assinalados.

Ao longo dele, vimos aparecer vários pintores interessados na sua teoria — ou no que supunham ela ser, na criação de Picasso e de Braque. Nos dois «Salons» de 1911, dos «Indépendants» e do «Outono» (em que nem Picasso nem Braque participavam, por princípio), o cubismo teve lugar à parte, destacado e polémico também, e as ideias plásticas nele definidas tiveram imediata repercussão. Léger, Juan Gris e Delaunay, nas suas maneiras criativas independentes, e Gleizes, Metzinger, Marcussis, Le Fauconnier ou Lhote, procurando fixar uma teoria em textos pedagógicos logo em 1912, ou em ensino academizado de largo espetro

mundano e internacional, correram a par (ou atrás...) de Picasso e Braque, ao longo dos anos 10 e 20, de antes e depois da guerra de 14-18, numa «Escola de Paris» Montparnasse, alimentada por franceses e numerosos estrangeiros — portugueses até, o Amadeo de Souza-Cardoso, entre 1913 e 1914. E com variada projeção em muita pintura ocidental em modernização.

«Fenómeno estilístico e histórico», cultural e sociológico também, o cubismo teve, paralelamente, movimentos parcelares que lhe exploraram os princípios essenciais, analíticos e sintéticos, em termos especulativos, vindos de uma consideração matemática renascentista, na «Secção de Ouro», tomando mesmo esse nome os irmãos Duchamp-Villon, e assim expondo e manifestando, em 1912, com Apollinaire; ou éticos, num «purismo» de formas que Le Corbusier-pintor (e Ozenfant) defenderam, já em 1920. Em 1912, Gleizes e Metzinger publicaram o primeiro ensaio teórico, *Du «Cubisme»*, que teve larga projeção, com muitas edições e traduções, e que «se tornou facilmente um manual para numerosos artistas medíocres» que acorriam (E. Fry, 1966); logo depois (1913), Apollinaire publicou *Les Peintres Cubistes*, em que se ocupou, em primeiro lugar, de Picasso (que, escreveu ele, «então severamente interrogava o Universo») e Braque, e muitos outros pintores, dividindo-os em tendências criticamente discutíveis. Mas com acerto (poético) no «orfismo» que estaria na prática luminística de Delaunay, em que reluz uma sensibilidade impressionista, em certa medida intelectualizada num também dito «simultaneísmo». Quanto ao «purismo», com a sua pre-

tendida «tendência para o cristal», apregoando-se como sucessor lógico do cubismo — como, de outros modos, foram o «suprematismo» de Malevich (1920) ou o «neoplasticismo» de Mondrian (1917) que «marca o fim do cubismo enquanto estilo» (E. Fray, 1966).

Mas teoria cubista propriamente não havia em Picasso (nem em Braque) — que «evitava cuidadosamente toda a teoria no que dizia» e respondia, gracejando, com a citação do letreiro que havia nos «bateaux-mouche» parisienses, de transporte de passageiros: «É proibido falar ao piloto» (H. G. Kahnweiler, 1961)... E a um jovem que vinha falar-lhe de ideias para um quadro, respondeu ele com um «díme lo con el lápiz». Como já, aliás, escrevera Balzac...

Alheio a teorias e controvérsias, Picasso continuava a ser, e cada vez mais, «aquele que trabalha», «aquele que alguns seguem» (G. Stein, 1909)... Mas importa considerar, em relação à sua produção de então, uma nova notícia estética que irrompeu na praça pública de Paris, numa proclamação-manifesto do «futurismo» lançada na primeira página do mais lido quotidiano francês, *Le Figaro*, em 1909 (20 de fevereiro) — seguido, em Turim, um ano depois, pelo «Manifesto dos Pintores» especialmente interessados no caso, e que então expuseram em Milão. Em 1912, foi ele completado com as ideias de «linhas de força», de «tendência para o infinito», de «transcendência física» e de «estados de alma», e de propostas para a expressão não de «um instante do dinamismo universal» — mas «simplesmente da própria sensação dinâmica». Que de «dinamismo plástico» essencialmente

se tratava, como Boccioni veio a teorizar em 1914, falando em «síntese dinâmica» — já então Picasso (recorde-se) compunha telas ditas «sintéticas». Mas deve entender-se que se «o processo analítico formal do futurismo é necessariamente semelhante ao do cubismo, a sua situação semântica é outra, opondo à implosão cubista uma explosão de estruturas» (J.-A. França, 1973).

Em Paris, apesar da inicial publicidade do *Figaro*, não houve então exposição das obras proclamadas, por compreensível prudência de um dos pintores, Severini, que trabalhava no meio parisiense, e que só em outubro de 1911 (com Carrà) encontrou Picasso e Apollinaire. E só no ano seguinte os futuristas expuseram em Paris (e daí pela Europa), interessando os novos cubistas parisienses — entre modas... Mas levando Apollinaire a escrever *L'Antitradition futuriste* em 1913, a procurar uma conciliação das duas diligências, perante a desconfiança de Picasso; e quando, na Rússia, no mesmo ano, se falava em «cubo-futurismo». Mais interessante foi, então, a curiosidade de Marcel Duchamp (-Villon), que, logo em 1912, realizou, como uma espécie de resposta irónica, em processo e tema, o seu célebre quadro *Nu Descendo uma Escada* (Philadelphia, Estados Unidos) — no qual, escreveu ele, fez «uma interpretação cubista de uma fórmula futurista»...

Relações de Picasso com os futuristas italianos, ao que se sabe, foram só ocasionais, com Severini e Carrà; e se de Soffici recebeu, pela mesma altura, fotografias de pinturas, achou-as apenas «decorativas». Em outubro de 1913, ele participou, porém, em Londres, com indiferença(?), numa

exposição (fatalmente?) insignificante, intitulada «Post-Impressionist and Futurist». Nesse ano, Apollinaire e Boccioni polemicaram sobre o «orfismo» «simultaneísta» de Delaunay, e publicou o italiano Delmarle um *Manifesto Futurista contro Montmartre*. Nada com ele, Picasso...

IV — *Parade*

Em 1907, Picasso, nas *Demoiselles d'Avignon*, rompera o discurso acadêmico das suas figurações «azuis» e «rosas», para uma aventura sem fim, num «gesto sacrílego» (J. Pierre, 1991) — mas em 1914, em plena fase cubista, desenhou e pintou classicamente um meio inacabado *Pintor e Seu Modelo*, figura nua de Eva, e, desde janeiro de 1914, desenhou, como vimos, vários retratos de ilustres amigos seus — num estilo evidentemente inspirado pelo desenho de Ingres, ao mesmo tempo que, como vimos, compondo quadros cubistas, pela primeira vez quis expor (julho de 1916) as *Demoiselles*, bem significando assim a dupla e voluntária diligência da sua pintura neste momento da sua criação.

No ano de 1916, porém, apresentado por Cocteau a Diaghilev, diretor dos Ballets Russos em grande e polêmico sucesso parisiense, Picasso aceitou pintar o pano de boca, os cenários e os figurinos de um bailado em preparação, *Parade*, com argumento de

Cocteau, música de Erik Satie, coreografia de Massine, que seria apresentado em maio, no teatro do Châtelet, com um programa de Apollinaire. Mas foi em Roma, em fevereiro-março de 1917, que Picasso realizou o seu trabalho, num ambiente teatral e musical inédito para ele, onde conheceu (e retratou) Stravinsky, em desenho «ingresco» (Museu Picasso, Paris). E também (já na primavera do ano seguinte), a óleo, a bailarina russa Olga Koklova (Museu Picasso, Paris), que logo conquistou — até ao casamento celebrado na igreja ortodoxa de Paris, em julho, apadrinhado por Cocteau e Apollinaire (que faleceria em novembro), com nascimento dum filho, Paul, em fevereiro de 1921 (seus retratos em *Arlequim* e em *Pierrot*, 1924 e 1925, Museu Picasso, Paris). O casal separar-se-á em junho de 1935 — bem passados os instantes de 1917 em que Picasso escrevia de Roma a Gertrude Stein «ter sessenta bailarinas e deitar-se muito tarde»...

Olga (que faleceria em 1955) marcou uma época de certo modo mundana na vida de Picasso, que se instalou então na Rua de La Boétie, perto dos Champs Elysées, e, com o poderoso *marchand* Rosenberg, conheceu consideráveis sucessos de cota, no mercado internacional, pelos anos 20 adentro, e para sempre.

O grande espetáculo total de *Parade* teve, para Picasso, uma importância especial, fazendo-o «passar do público dos exegetas que era o do cubismo, ao dos ‘snobs’, da ‘botica’ de Kahnweiler, frequentada só pelos colecionadores, à cena internacional» (P. Cabanne, 1975) — ao mesmo tempo que de si próprio exigia uma visão panorâmica nova, na composição pictural, através da multiplicação

das imagens da vasta superfície do pano de boca. Nele os arlequins e outros *commedianti dell'arte* têm lugar, lembrados de pinturas de há dez anos, e um grande cavalo alado, branco, que uma bailarina monta, marca simbolicamente o discurso festivo, não no meio do espaço cénico, mas à ponta dele, num equilíbrio formal difícil que os valores cromáticos das figuras e o peso plástico do grande reposteiro carmezin envolvente assegura (Centro Pompidou, Paris), anunciando a grande animação do bailado que o pintor igualmente vestiu.

Picasso voltava ao circo, dez anos depois, dando-se os meios da grande produção teatral, e os consequentes lucros de público...

O argumento do seu novo amigo Cocteau sofreu necessárias transformações, e foi mais um circo que Picasso pintou, pondo em cena o *Arlequim* que é seu e não de Cocteau... Era «um cenário à sua maneira, fascinante, prodigioso», escreveu então Satie.

E a rica chilena, sua admiradora, Madame Errazuriz (que levara Diaghilev a encomendar-lhe a parte plástica do *Parade*, e que o apresentara a Rosenberg, e que Picasso retrataria, ainda num enorme e puro desenho linear em 1921 — col. priv.), lhe dará a pintar, numa *villa* de Biarritz, uma vasta decoração mural com motivos inspirados pelo simbolismo de Puvis de Chavannes — que podia ligar, em certa medida, a poética da *Parade*, à pintura dos tempos clássicos que Picasso descobrira em Roma e nos frescos de Pompeia, visitados com os seus novos amigos do *ballet*.

Picasso continuaria a frequentar o meio e a trabalhar nas realizações de Diaghilev, indo com

os Ballets Russos (e a esposa Olga) a Barcelona, como depois a Londres, com o novo *ballet Le Tri-corne (O Chapéu de Três Bicos)*, com música de Falla, ali estreado em julho de 1919, e finalmente a Paris, onde, em maio de 1921, teve estreia *Pulcinella*, com música de Stravinsky, e, um ano depois, *Cuadro Flamenco*, com música adaptada por Falla, e, sempre com coreografias de Massine, para o qual adaptou ainda o cenário de *Pulcinella* — em que se manifestam lembranças «cubisantes», ao que foi escrito.

Picasso continuava fiel à sua criação ainda recente — que lhe comandou as duas versões que vimos de *Três Músicos*, no verão de 1921, contemporâneas do «neoclassicismo» de *Três Mulheres na Fonte* (como também vimos). E quando, já no verão de 1919, o pintor realizara o quadro *Camponeses Adormecidos* (MoMA, Nova Iorque) com figuras ditas «colossais» — numa nova proposta plástica que ia ter expressão em composições seguintes, de 1920 até 1923, como *Mulher Sentada*, ou *A Fonte*, ou *Família à Beira-Mar* (os três no Museu Picasso, Paris), num estilo designado correntemente como «clássico» — e até considerado criticamente como um «regresso à ordem» natural do discurso académico. O que de modo algum era, na prática, sempre divergente de Picasso. Que, ao mesmo tempo, assim podia tratar sobretudo nus femininos, (*Banhistas* ou *Mães e filhos*) vestidos com túnicas «clássicas», que da sua experiência romana lhe vinham — tanto como figura de opção variadamente cubista...

As grandes dimensões das figuras e, sobretudo, a sua estrutura escultural maciça, em ocres rosa-

dos ou sépias, mesmo em superfícies reduzidas, marcaram um curto período da obra de Picasso, não sem o equívoco crítico que em breve veremos resolvido pelo pintor...

Arlequim ao Espelho, de 1923 (col. priv. Japão), ou a *Flauta de Pã*, desse mesmo ano (Museu Picasso, Paris), com as suas melancólicas expressões que mais geralmente assistem a esta pintura, e, melhor, pelo seu vigor (e as notáveis desproporções anatómicas que lhes traduzem o movimento), *Duas Mulheres Correndo na Praia* (ou *A Corrida*) do verão anterior (Museu Picasso, Paris), embora de pequena dimensão, representam este período dito (ou suposto) «clássico» ou «neoclássico», visto já nos seus retratos finamente desenhados, dito «ingresco», por pertinência estilística.

Mas logo depois, na primavera de 1925, enquanto, em Monte Carlo ia desenhando esboços das bailarinas «russas», Picasso pintou a grande composição *A Dança* (Tate, Londres) — uma bailarina nua de braços alçados, entre duas figuras contorcidas, de recortes múltiplos de perfis agudos ou máscara carregada de maquilhagem, que no nu central exhibe um enorme olho estendido ao longo da face — destruição-reconstrução de corpos anti«clássicos» e que anunciam desvairadas anatomias dos anos seguintes, desde 1926 manifestadas nos «cadernos» (n.º 93) e pelos anos 30 fora. De *A Dança* se disse que «renova, em brutal frenesim expressionista, a proposta das *Demoiselles d'Avignon*».

Mas 1926 é o ano do *Atelier de Modista* (Centro Pompidou, Paris), grande composição monocromática de mais de dois metros e meio de largura,

pintada em valores de preto-cinza-sépiea e branco, numa estrutura curvilínea que é inovação na pintura picassiana, muito estudados nos «cadernos» desde 1925 (n.º 88), em que o efeito preto-branco dos perfis imbricados é inovação também, largamente explorada, com soluções gráficas inesperadamente lógicas.

Obra final do cubismo, numa conclusão que contorna toda a agressividade, o *Atelier* já foi também considerado «surrealista» (P. Cabanne, 1975), por aproximação com uma produção que pouco depois cotejaria o novo grande movimento estético que se apresentava em Paris. O jogo de imagens desta composição, bem preparado e verificado em termos gráficos, tal como o vemos, conclui bem o discurso cubista (se conclusão ele pudesse ter...), mas, deixando-lhe outros prolongamentos — e ali o pontuando insolitamente, nos movimentos, decerto «quase automáticos», das linhas entrelaçadas (P. Daix, 1977). Mas não esquecendo que o *Atelier* se refere a uma loja de modista propriamente existente defronte do *atelier* e vista da sua janela, Rua de la Boétie. E não ignorando também as próprias palavras de Picasso, que declarou não saber o que representava a grande tela monocromática que acabava de pintar — até que viu Juan Gris no seu leito de morte (11 de maio de 1927) «e soube que era o seu quadro»...

Pintura evocação, pintura exercício, o *Atelier da Modista* fica, de qualquer modo, isolado na obra de Picasso e numa altura dramática da sua vida, como veremos. O que, no seu caso, é sempre, como se sabe, importante.

Mas o cubismo tinha, ainda recentemente, conhecido uma prova real da sua entrada mer-

cantil na vida artística francesa, e com ele o próprio Picasso, no leilão da coleção confiscada de um dos primeiros compradores do pintor, que o retratara em 1910, numa composição «analítica», o alemão W. Uhde; e o seu próprio retrato foi vendido, num conjunto altamente apreciado por três vezes o cálculo inicial. Corria então uma exposição de Picasso na poderosa galeria Rosenberg que fora um dos organizadores do leilão, como o foi, logo em junho, de outro, da coleção também confiscada do seu fiel *marchand* e colecionador Kahnweiler, igualmente cidadão alemão. Nela figuravam 39 obras de Picasso, entre as quais o retrato idêntico, também de 1910, do colecionador. Um segundo leilão Kahnweiler teve lugar, com os mesmos organizadores, em novembro, então com cinquenta quadros de Picasso; terceiro leilão ofereceu mais dez «picassos» em julho de 1922, e, em maio de 1923, quarto leilão terminou a dispersão da famosa coleção, levando o mercado da arte a um pico de interesse pela obra de Picasso — que Rosenberg passara a expor em exclusivo desde julho de 1918, mais duas vezes em Paris, em 1924, e já na sua galeria de Nova Iorque, em 1923. E foi também então que (como vimos) o colecionador J. Doucet adquiriu *Les Demoiselles d'Avignon*. Estes êxitos de mercado somaram-se às encomendas teatrais de Picasso, em situação mundana de largo e insólito espectro — que manifesta, para além de todas as polémicas (C. Zervos, nos seus *Cahiers d'Art*, julho de 1926, defendeu-lhe a «força», o «ardor» a «joie», contra acusações de «ter perdido a noção da medida francesa»...), a sua radicação na história da pintura europeia, pela via real de

Paris. Centenas de artigos na imprensa internacional, e uma primeira monografia, de M. Raynal, em 1921, publicada em Munique e logo em Paris, assinalaram até meados dos anos 20 do pós-guerra, o percurso de Picasso. Que estava então pronto para uma nova aventura do seu incomensurável desejo de pintar...

V – O Minotauro

Alheio, como sempre, a discussões de carácter teórico, Picasso não participou nas lutas parisienses entre o «dadaísmo» de T. Tzara e o «surrealismo» de A. Breton que se definiu nos dois «manifestos» de grupo, publicados em 1924, num movimento literário e artístico que vinha progredindo desde 1918, primeiramente em Zurique e em Paris já em finais do ano seguinte. Anticubista e antifuturista, com F. Picabia e Tzara, com alianças e ruturas polémicas com Breton e variados pintores cubistas, o «dadaísmo» cedeu lugar ao «surrealismo», que «o devorou» nas estratégias culturais parisienses — as quais levaram a revista *Littérature* de Breton (e Aragon e Soupault), em maio de 1923, a reproduzir um grande óleo de Picasso, de 1919, *Os Amorosos* (Museu Picasso, Paris), composição fantasista com elementos cubistas «sintéticos». Já então Breton, como vimos, se interessara pela aquisição das *Demoiselles d'Avignon* por J. Doucet e iria

ter em breve (novembro) o retrato «ingresco» desenhado por Picasso num volume de poemas seus (*Clair de Terre*) e vindo a defender (junho de 1924) a colaboração plástica violentamente criticada do pintor, no *ballet Mercure*, ao publicar o grupo surrealista uma «Homenagem a Picasso» no *Paris-Journal*. E já, em julho de 1923, Breton se batera contra os ataques dos «dadaístas» num espetáculo teatral, contra o cubismo — que importava entender em nova situação estética. O primeiro número da nova revista de Breton, *La Revolution Surréaliste*, em dezembro de 1924, reproduziu a colagem heteróclita da *Guitarra* (Museu Picasso, Paris) e continuaria a fazê-lo nos anos seguintes: série de «Constelações» e *A Dança*, de 1925, e mesmo *Les Demoiselles d'Avignon*, no mesmo número (4) em que Breton publicou o seu famoso ensaio *Le Surréalisme et la peinture*, com ilustrações do pintor, e referência às composições protocubista e cubista analítica da Horta de Ebro de 1909 e do retrato de Kahnweiler — numa consideração histórica da obra picassiana, que a edição em volume, em 1929, confirmou.

E repara-se que Miró, jovem conterrâneo seu (que seria um dos grandes pintores do surrealismo), que lhe pedira conselho em 1919, foi reproduzido no mesmo número da famosa revista.

Picasso esteve presente na exposição surrealista de novembro de 1925 e voltaria a estar nas de 1933, 1935 e 1936. Em 1932, Man Ray incluía-lhe o retrato num *Echiquier Surréaliste*.

No jogo jogado entre os pintores de um discurso imagético, realizado em metáfora de sentido, Picasso, pintor de processo metamórfico fundamental, teve lugar na estratégia dos surrealistas, mantendo-se, porém, alheio às suas disputas — como também, por natureza, às suas teorias.

Breton escrevera em 1925: «É preciso ter tomado consciência a tão alto grau da traição das coisas sensíveis para ousar romper visualmente com elas [...] e assim não pode deixar de reconhecer-se a Picasso uma responsabilidade imensa», no curso da arte contemporânea.

Picasso encontrava-se, ao mesmo tempo (e talvez isso o divertisse), cortejado por dois inimigos reconhecidos na literatura francesa do tempo, Breton e Cocteau — que lhe escrevera uma *Ode* em 1929 e que lhe devia os cenários duma *Antígona* representada já em 1922, e outros, dum «ballet» *Train Bleu*, montado em junho de 1924. Por outro lado, o pintor foi reproduzido na revista *Documents*, de G. Bataille e outros dissidentes do surrealismo bretoniano, que, em abril de 1930, publicou um número em sua «Homenagem», com 56 reproduções de obras suas. E não ignoremos que Paul Éluard lhe faria um poema em 1932, ilustrado com suas naturezas-mortas, no mesmo ano em que Aragon se fiava nas suas colagens para escrever um ensaio fundamental da estética surrealista: *La Peinture au défi*, que publicou em 1930.

A distinção entre «papéis colados» do cubismo e «colagens» do surrealismo, que é fundamental, nisso se manifesta, vindas ambas as

práticas da arte de Picasso — em Braque também produzida, no primeiro caso, e em Max Ernst, no segundo, aqui em muito diferente discurso imagético.

Ao realizar as suas colagens de 1926 (Museu Picasso, Paris), Picasso deu um passo insólito na sua arte, utilizando já não papéis de jornal ou de parede, como elementos adicionais das composições, como fizera nos anos cubistas, mas usando, pela primeira vez em quadros de comparável situação pictural, elementos inesperadamente estranhos ao universo gráfico ou espacial corrente: recortes de telas, serapilheiras, cordas, papéis de jornal, pedaços de madeira ou pregos (mesmo «uma camisa suja» na leitura de Aragon). Com isso realizou ele conjuntos de objetos reais, não acessórios mas sujeitos da composição, com poder de transgressão: «Vê-se aqui que os pintores se propõem efetivamente fazer trabalhar os objetos como se eles fossem palavras» (Aragon), numa espécie de encantação mágica. Se a colagem, meio século depois, passou a ter larga exploração, de diversa índole e comercialização, neste momento de 1926, ela atingiu o ponto definitivo, na criação original de Picasso.

De poética surrealista se pode e deve falar na circunstância, para além da conveniência estratégica do grupo parisiense de Breton — e o próprio Picasso (em 1933) reconheceria ter sido influenciado pelo surrealismo, na medida em que ele lhe foi uma «libertação» (J. Golding, 1959), nesta altura da sua criação pictural.

Ou da sua vida pessoal, sempre embrenhada na sua vida artística, como tem sido dito e demonstrado.

As *Guitarras* que assim realizou levam as suas «guitarras», pintadas desde sempre, a uma outra categoria — e no *Atelier da Modista*, o movimento curvilíneo do desenho já foi atribuído a influência de pinturas surrealistas de Miró, tal como nas *Constelações*, também de 1926.

Nas colagens de Picasso prevalecia ainda o tema da «Guitarra» pelo qual o cubismo se fazia (sempre...) lembrar, e maior novidade tiveram então as *Constelações* abstratas, cujo grafismo curvilíneo já foi considerado como ponto de partida para o *Atelier da Modista*, no caso, aplicado ao código cubista — como mais evidentemente aparece no delirante jogo das linhas da composição *O Pintor e o Seu Modelo* de 1926 (Museu Picasso, Paris).

Trata-se de um novo e fundamental tema que terá prolongamento até ao fim da vida de Picasso, em 1963 ou 1967, numa reflexão existencial insistente, presente nas gravuras de 1927 (publicadas em 1931 em álbum de 80 peças, edição A. Volard), ilustrando o *Chef-d'Oeuvre inconnu* de Balzac.

O artista tende a devorar o modelo, tal é a moral da situação — que leva ao tema do «Mino-tauro» em que o Artista se encarna, devorando a Mulher, num discurso lançado já em 1928 (Centro Pompidou, Paris). E que Picasso tratou em colagem para a capa da nova revista surrealista desse título, dirigida por Breton (e G. Bataille) em 1933 — revista que, no ano seguinte (maio),

organizou uma grande exposição em Bruxelas, com participação do pintor, que foi também então escultor.

Porque Picasso, tendo retomado contacto com o amigo Júlio Gonzalez em 1928, em breve começou a compor esculturas em ferro soldado, figuras ou cabeças de mulher, «desenhos no espaço» (como um projeto para um monumento a Apollinaire, em 1928), que, no *château* de Boisgéloup, perto de Gisors, na Normandia (onde, em 1930, se instalou com um *atelier* apropriado), continuaria a produzir, pelos anos 40, 50 e 60 fora — quase sempre com referência, mais ou menos fantasista, a estruturas cubistas. Ou, logo em 1931, em grandes formas rotundas, modeladas em barro, que podem ser «cabeças» ou «bustos de mulher» (Museu Picasso, Paris), correspondentes às pinturas de *Mulheres Sentadas* ou *Nus Deitados* (*idem*), ou compor-se em grandes pinturas com relevo de claro-escuro (*idem*). E que são inspiradas na nova companheira do artista, a jovem Marie-Thérèse Walter, conquistada em 1927, a sua «Musa loura», de admirável carnalidade que resiste à caricatura amorosa de *Banhista com Balão* (1932, MoMA, Nova Iorque), e que, em 1935, lhe dará a filha Maya — numa relação que, ao princípio secretamente, se sobrepôs à da esposa Olga. Que foi, ela própria, então retratada numa figura de *Banhista Sentada* (1930, MoMA, Nova Iorque), mostrando uma trágica nudez, maldosamente desarticulada, que o pintor identificou como «inspirada» pela esposa abandonada e exigente...

É a época dita «de Dinard», do nome da vila marítima, que começa no verão de 1928 (senão já em 1922, numa *Corrida* pintada), na praia bretã que levou Picasso a realizar grandes figuras dançando, de corpos nus contorcidos e disformes, em tom humorístico, rapidamente tratados, rosados sobre fundo azul de mar e céu, e muito marcados sexualmente (Museu Picasso, Paris), bem diferentes dos nus «clássicos» de 1922 — e como que anunciando os corpos volumosos e escultóricos do início dos anos 30 (*Figuras à Beira-Mar*, 1931, Museu Picasso, Paris). Tema que, em 1928, já tivera tratamento brincado, de formas ligeiras (*idem*).

Antes, porém, em 1925, Picasso pintara *O Beijo* (*idem*), de grande violência formal, gráfica e cromática, numa evidente excitação sexual que os seus «cadernos», de 1926 até 1931, continuaram a revelar. E podem também ser reduzidas esquematicamente, como no «interior» quase monocromático de *Figura e Perfil*, de 1928 (*idem*). Composições de 1934 e 1935, *Nu num Jardim* ou *Mulher Lendo* (*idem*), apresentam, esta, violentamente colorida, uma rigorosa estrutura cubista, e, aquela, uma tranquila sensualidade que cabe a Marie-Thérèse — presente no grande e perfeito nu duplo de *Jovem ao Espelho*, de 1932 (MoMA, Nova Iorque).

O «Minotauro» teve uma raiz realista em touradas que Picasso não esquecia, do seu país natal, sua pátria de sempre. Uma *Corrida* de 1923 (pintada de cor) põe um touro

esfacelando um cavalo na arena, como outras duas composições, de 1933 (Museu Picasso, Paris), *Morte do Toureiro* e *Morte da Toureira*. E assim nos grandes desenhos ou águas-fortes, ou pinturas realistas realizadas em 1933, 1934, 1935 ou 1936, em que o touro pode tornar-se minotauro — e mesmo vestir-se de arlequim ou transformar-se em fauno)... *Minotauromaquia* (1935, *idem*), é uma grande água-forte que a cabeça taurina domina, numa hecatombe de cavalo expirando e mulheres olhando, em pânico, e donde se escapa a figura dum Cristo — que o pintor já compusera em fevereiro de 1930 (*idem*), numa pequena *Crucificação* de fantasia iconográfica, sem compromisso religioso, sempre... E tendo retomado o tema em 1932, numa série de desenhos segundo o célebre retábulo de Grünewald — violência a violência, entre dois Mestres...

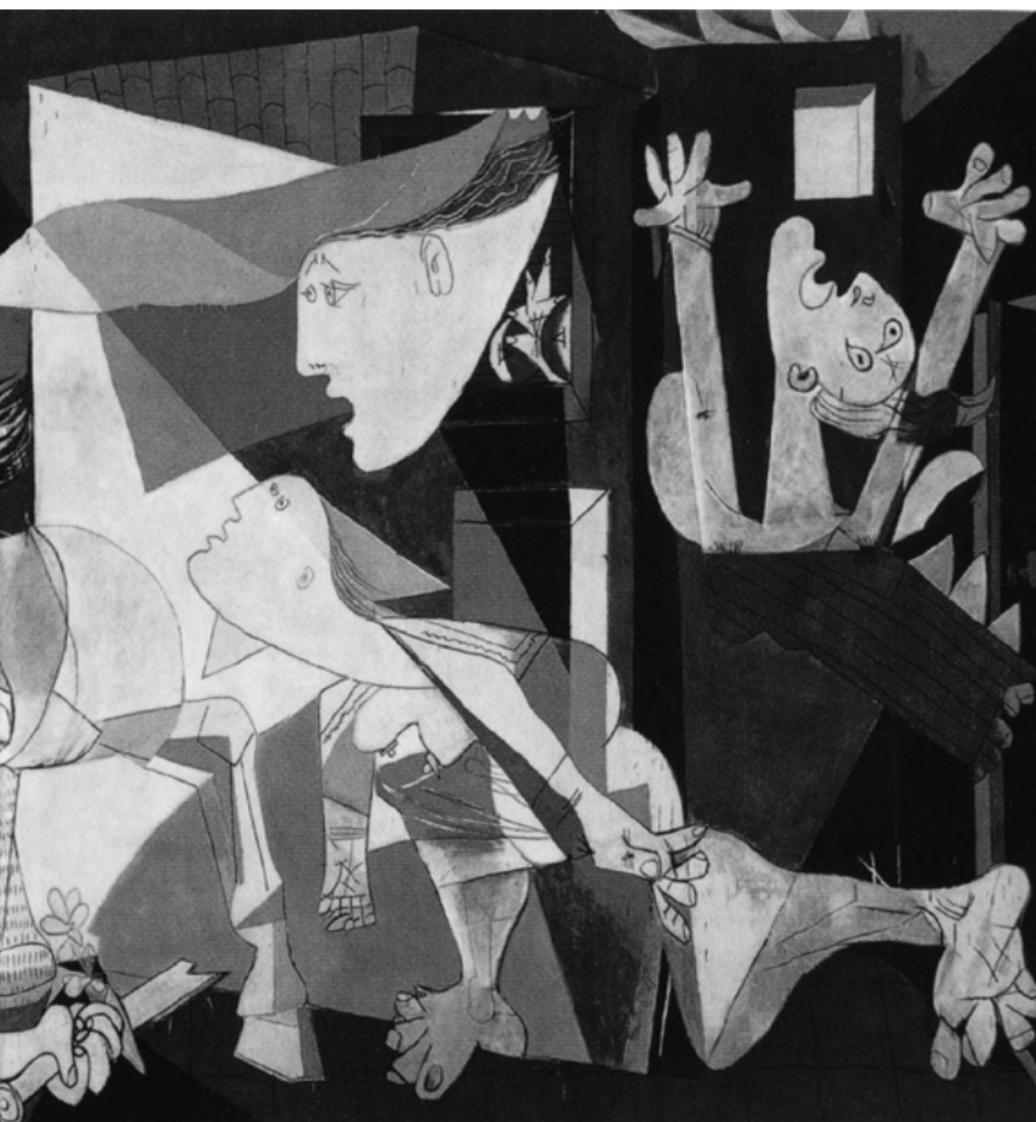
Em setembro de 1936, num desenho a lápis de cores, realistamente tratado (*idem*), o Minotauro viola a nova companheira de Picasso, Dora Maar, que passará a ser seu modelo. Desenhá-la-á como *Minotauresse*, no primeiro retrato que lhe fez, em junho de 1936, e a ela dedicará um poema, em julho. Picasso-Minotauro batendo-se com uma «Minotauresse» em novos e reais amores, assim provados...

Desde maio do ano anterior, Picasso começara, de repente, a escrever poemas, numa expressão semiautomática de influência surrealista evidente, e que Breton apreciou num texto publicado logo em 1935, nos *Cahiers d'Art*: «Picasso poète».

Os poemas eram escritos em espanhol, ou no seu francês sempre rugoso. Em espanhol (com prefácio de C. J. Cela) publicará ele, já em 1961, o poema *Trozo de Piel*, composto em 1959.



Guernica



(1937)

VI – *Guernica*

Foi o seu convívio com o grupo surrealista de Breton, Aragon e Éluard, que passou a frequentar no outono de 1935, que levou Picasso a interessar-se por uma vida política que então se agitava em Paris, contra os perigos do nazi-fascismo, com acordos variados de grupos e tendências. Mas foi o «pronunciamento» de Franco, em julho de 1936, contra o governo republicano da Espanha da Frente Popular, eleito em fevereiro desse ano, que deu primeiro motivo a Picasso para se manifestar, apoiando, por telegrama, o governo catalão, tal como os seus amigos franceses apoiavam o governo da Frente Popular de Léon Blum, eleito em maio. Se Breton, rompendo polemicamente com o Partido Comunista, e denunciando os processos de Moscovo de Estaline, se juntou aos trotskistas em setembro, Picasso ficou alheio à questão ferozmente discutida nos meios intelectuais de Paris, mas a posição ética tomada em relação ao seu país confirmou-se, ao aceitar, em 19 de setembro,

a nomeação do governo de Madrid como diretor honorário do Museu do Prado — insólita distinção política feita a um artista cuja criação revolucionária corria já o mundo inteiro, como expressão maior de liberdade.

Logo em janeiro de 1937, Picasso, que então se instalara no que seria o seu último *atelier* parisiense, no Quartier Latin, Rua des Grands-Augustins, 7, gravou a série de *Sonho e Mentira de Franco*, para ser editada em bilhetes postais a sustentar o governo espanhol, e que os *Cahiers d'Art* logo reproduziram (n.^{os} 1-3).

São duas estampas, cada uma de nove quadros encadeados, três a três, como *comic strips*, ou *tragic strips* se diria — com mulheres caídas por terra ou abraçadas a filhos mortos ou esbracejando, ou numa grande cabeça gritante, com passagem cinematográfica de planos, até ao *close-up*; ou um cavalo ferido, ou touros de cabeça monstruosa, e lutas de corpos estranhos. A estampa I, essa logo põe Franco em várias situações ubuescas: num barco, espada e bandeira religiosa nas mãos, ou de joelhos rezando, ou de mantilha, ou a cavalo, ou caído dele, ou num porco, ou corrido por um touro — ou com um enorme falo entesado ... Improvável e risível imagem, a troçar o *Caudillo*, que acrescenta obscenamente o discurso goyesco da obra — lembrada do título oitocentista, em que «o sono da razão engendra monstros». «O génio de Goya acaba de ressuscitar para inspirar os seus sucessores», escreveu o poeta J. Cassou, amigo de Picasso, ao fim desse ano trágico. Em fevereiro, Málaga, a sua terra natal, caiu nas mãos dos franquistas.

Dora Maar (que Éluard lhe apresentara) foi a egéria de Picasso neste ponto da sua vida. Fotógrafo de arte (com ele colaborou em manipulações para-fotográficas em chapas de vidro, já em 1936-1937), empenhada politicamente com os seus amigos surrealistas, ela será o modelo da grande composição *O Pintor e o Seu Modelo* que Picasso começou a preparar em abril de 1937, respondendo à encomenda do governo espanhol para realizar uma pintura para o seu pavilhão da exposição internacional («das Artes e das Técnicas») que ia ter lugar em Paris, como marca do novo século; treze desenhos o documentam (Museu Picasso, Paris).

O tema que então preocupava o pintor, já com composições desde 1932, é fundamental na sua arte — que porá criador e criatura num diálogo permanente, até ao fim da sua vida. Dramático ou lírico, com seus avatares na lenda do Minotauro, o seu significado é fulcral — que sempre o «Yo Picasso» se bate com a Mulher, em sucessivas intérpretes desse papel... Dora, com a sua personalidade atormentada [«Nunca a pude ver ou imaginar senão a chorar», dirá dela o pintor — e uma grande cabeça de outubro desse ano (*Mulher Que Chora*, Tate, Londres)], na crispação das suas formas agudas e na violência do seu colorido ácido, exprime essa situação que vai durar até quase ao fim da guerra universal que a de Espanha anunciava.

Mas não sem que, em janeiro de 1939 ainda, no mesmo dia, Picasso tivesse pintado, com a mesma composição de interior e nas mesmas dimensões, dois retratos, da Dora Maar (col. priv.) e de Marie-Thérèse, certamente de memória — na necessidade psicológica e sentimental de comparar duas

mulheres da sua vida, uma delas ligada a ele por maternidade havida, de uma Maya que pintara ternamente, com três anos, em 1938 (Museu Picasso, Paris) — como fizera outrora a seu filho Paul, embora com as deformações agora exploradas.

Mas o mesmo já fizera Picasso, dois anos atrás, em retratos de ambas as mulheres (*idem*), sempre bem identificáveis, com a doçura tranquila de uma e o ânimo agressivo da outra, apagada «musa loira» e animosa «passionaria» que em *Guernica* vamos ver agir junto do pintor. Dela muito provavelmente está algo, na ideia que a Picasso subitamente veio, à leitura dos jornais, num dia trágico de abril.

Dora Maar foi companhia permanente das fases da produção da obra, dos seus estudos preparatórios, logo começados, quatro ou cinco dias depois do acontecimento e do andamento da grande pintura (uma tela de 4 m × 5 m), através de fotografias sucessivas dos estados da execução, necessariamente contraditórios, numa função narrativa simbólica que procurava expressão plástica — em achados, se pensará, entendendo a maneira de fazer do pintor. A presença de Dora Maar é, em certa medida, uma necessidade da obra, e uma garantia sua, para manter e regular a tensão criativa de Picasso. E com isso ela foi também uma presença iconográfica na repetição das imagens femininas, queixosas ou vindicativas, na grande composição.

Não se conhecem «cadernos» de 1934 a 1938, mais uma vez perdidos ou não existentes nas práticas de Picasso, correspondendo a este período de tempo em que *Guernica* foi gerada e realizada — e digerida também, no pré-guerra difícil. Nela, a magna exposição de Paris teve uma situação

absurda, com a oposição da Alemanha nazi e da Rússia soviética simbolicamente expressa no afrontamento planeado dos seus dois enormes pavilhões. Enquanto nas terras de Espanha se morria e matava...

Na cidade basca de Guernica particularmente, como foi subitamente sabido, acusado e negado.

Pintura de História, há que remontar ao facto que a motivou e nela é historiado, em termos descritivos e simbólicos que à pintura do género desde o Renascimento cabem. Eles estão hoje devidamente investigados e denunciados, na responsabilização dos seus autores, no quadro de uma guerra ideológica, em certa medida experimental, que foi a guerra civil de Espanha, onde as potências do Eixo nazi-fascista, ali militar e cinicamente profissionalizadas, se opuseram às potências democráticas ocidentais encarnadas no receio da França de Blum e no jogo ambíguo da «pérfida Albion» de Chamberlain; e sem que o outro polo, da União Soviética, na realidade histórica finalmente visada, estivesse em possibilidade de intervir.

A rádio e a imprensa do mundo inteiro, mais ou menos interessado na definição do acontecimento, noticiaram então o bombardeamento aéreo aniquilador, na frente de Biscaia, da vila basca de Guernica, de pacífica cultura tradicional em torno da sua árvore sagrada da justiça. Foi numa segunda-feira de mercado, que acrescentava habitualmente a pequena população de sete mil habitantes, em zona rural sem indústrias nem instalações militares. Ao fim da tarde do dia 26 de abril, vagas sucessivas de esquadrilhas alemãs da Legião Condor, ao serviço dos insurrectos franquistas, bombardeiros

Heinkel III, com suas bombas incendiárias lançadas a esmo, e logo depois *Junkers 52* a metralharem a população que procurava salvação nos campos vizinhos e se via perseguida em voos rasantes. Vagas sucessivas, a vinte minutos de intervalo, até ao cair da noite, realizaram uma operação bem coordenada militarmente, que fez 1654 mortos e 889 feridos, retirados dos escombros da vila indefesa metodicamente destruída, no propósito de aterrorizar uma população civil, atingindo a moral dos defensores da República.

Os protestos internacionais receberam negação imediata das forças de Franco, pela voz do general Mola, com a tese de que as próprias autoridades de Guernica tinham feito explodir as bombas postas nas casas, para acusarem os revoltosos! Tese que uma comissão de inquérito, enviada pelo governo inglês cinco meses depois, à região entretanto ocupada pelos insurretos, confirmou, em comunicação à Câmara dos Comuns de Londres, 21 de outubro, pela voz do seu presidente responsável, um vice-marechal do ar, Archibald James —perante novos protestos que se levantavam, em Espanha e na própria Inglaterra condicionada então pela política alemã, que ia produzir o acordo fatal de Munique.

No processo de Nuremberga, Goering exporia, em 1946, o auxílio que a sua aviação dera, a pedido de Franco, na Legião Condor constituída logo em 1936 e desenvolvida e aperfeiçoada depois, em material e tática, conforme as próprias experiências da guerra. Mas foi nos arquivos da Luftwaffe que se encontrou referência à operação-Guernica, e num relatório de um antigo responsável da Legião

Condor, a explicação do massacre programado. A revelação foi publicada na *National Review* americana, em 1973, e com ela se esclareceu definitivamente o horrível acontecimento.

Este facto histórico prenunciou outros, congêneres, que em breve a guerra universal havia de produzir, considerando a experiência que o massacre ocultado de Guernica trouxe à aviação de Goering. Em Espanha, conforme o seu depoimento, ela foi «posta verdadeiramente à prova», com o treino indispensável dos seus homens. O grande receio que a arma aérea passava a justificar criou-se a partir da circunstância trágica desse dia de abril de 1937 — assim «verificado», feito verdade, na composição de Picasso! E dado ao conhecimento do mundo acobardado, no pavilhão da Espanha da exposição de Paris, desse ano assim duplamente consagrado...

As fotografias de Dora Maar, dos estados sucessivos da composição, executados a par dos desenhos preparatórios, 45 conhecidos, permitem considerar 7 situações definidas durante um mês de trabalho incessante, urgente e já atrasado. Até que Picasso entregou a obra por acabar, por falta de tempo.

Ao «achar» o tema, nas notícias fotografadas dos jornais, o pintor logo o traduziu na rede simbólica dos temas mais recentes, de «Tauromaquias» e «Maternidades». Do primeiro lhe veio a imagem do touro, que já fora Minotauro, e também a do cavalo desenhado em sacrifícios de arena. Na manipulação permanente dos corpos, são esses os dois elementos principais da composição, os que mais alto se figuram. A mulher-mãe com uma criança morta

nos braços, ou a que grita, entre chamadas, estão mais abaixo no esquema figurativo, e mesmo a quarta mulher, que lhe oferece um candeeiro-luz de esperança. O homem figurado, em um guerreiro morto, de gládio quebrado no chão, embora numa primeira versão erga um braço vertical, de punho fechado, foi um segundo corpo estirado.

A cabeça relinchante do cavalo veio substituir o braço, como elemento dramático, respondendo ao touro — que foi primeiramente de corpo inteiro e finalmente se reduziu a cabeça e cachaço recortados a branco sobre o espaço negro que, com tons de cinza, dá o fundo da pintura assim monocromática. Embora Picasso tivesse tentado, e desistido, pôr-lhe manchas de cor, em dois papéis recortados que iam mudando de sítio e função, no estudo acelerado da composição; e também uma lágrima vermelha nos olhos de uma das mulheres...

Na sua totalidade, o quadro pode ser analisado como um tríptico, com dois volantes distintos, à esquerda, marcados pelo touro e pela maternidade, as cabeças quase imbricadas no seu recorte, à direita pela mulher que vai arder no incêndio da sua casa.

Num lado, o braço estendido do guerreiro ferido tem correspondência na perna e no pé da mulher que se arrasta para o centro da composição — ela própria divisível em duas metades. Linhas nítidas podem ser traçadas nas três divisões, separando bem os conjuntos figurativos.

O eixo da composição total é marcado pelo candeeiro que um grande braço de mulher alça sobre a cena, no clamor que lança a cabeça de perfil que lhe corresponde. É ela quem define a parte direita

da área central, tal como a mulher que pelo chão se arrasta e tenta levantar-se contra o corpo caído do cavalo, cuja cabeça dolorida se lhe segue, ao mesmo nível, propondo uma situação de tourada, cavalo de picador que será. Só na versão definitiva da composição ele se define formalmente, com os seus elementos em claro-escuro que uma colagem simulada de papel de jornal pintado, em linhas horizontais de imprensa, produz. Só o cavalo tem tal tratamento que lhe recorta o corpo espalhado no espaço bidimensional da pintura — sem perspectivas e antes sobreposições de acumulação. A cabeça do cavalo, em comparação com a cabeça hirta do touro da parte esquerda do quadro, é a imagem mais trágica de toda a composição — mais do que as das quatro mulheres pintadas. Ele, mais que o touro, oferece o único elemento tratado em três dimensões, com a boca hiante, mostrando o seu interior de dentes e palatino. Entre o perfil da mulher do candeeiro e o pescoço do cavalo, há uma zona branca e abstrata, de triângulos imbrincados, sobre os quais, porém, foram pintadas telhas de telhado a representarem uma destruição de casa que continua a que, na parte direita, arde, com uma pequena janela absurdamente aberta para a impossível salvação da mulher presa nos escombros. E que tem ainda correspondência, na extremidade esquerda, em chamas de incêndio que foram acrescentadas na versão final.

De um estado para outro (ou outros), esclareceu-se a parte esquerda, confusa de linhas — e nasceu uma lâmpada numa tulipa oval, franjada de raios de luz em triângulos, e que, como um halo sobre a cabeça do cavalo, simboliza — o quê? A impossi-

bilidade técnica do homem de dar luz ao mundo que destrói?!

As interrogações fazem parte integrante e necessária da obra!...

Inaugurado em 12 de julho, o pavilhão de Espanha fora traçado por dois arquitetos de modernismo funcional, J. L. Sert e L. Lacasa, e, além da grande pintura de Picasso (que apresentava ainda duas esculturas, como *Cabeça de Mulher*, de 1931 — Museu Picasso, Paris), mostrava outra vasta composição de Miró (*O Camponês Catalão em Revolta*) — e dele foi então uma gravura violentamente colorida de apelo a «Aider l'Espagne». Ainda três esculturas integraram o pavilhão, de Julio Gonzalez, de Alberto, e um «móbil-fonte» de Calder.

O impacto de *Guernica* foi imenso e inquietante, embora Aragon defendesse então em Paris o «realismo socialista» soviético que « devia renunciar temporariamente a experiências de vanguarda », e o Partido Comunista julgasse a composição « associada » e « absolutamente inadequada à sã mentalidade do proletariado » — julgamento estúpido logo ignorado ou desprezado pelo público.

No pavilhão da França, Delaunay compunha luminosos hinos à velocidade e aos ares, enquanto Dufy cantava efusivamente « A Fada Eletricidade ». Picasso, havia pouco, em junho, participara numa exposição parisiense de « Mestres da Arte Independente », com as *Demoiselles d'Avignon*.

Malraux viu a *Guernica* no *atelier* de Picasso, antes de terminada (como se sabe que também o escultor Henry Moore), e os *Cahiers d'Art* dedicaram logo um número especial à composição, com

artigos de Éluard, J. Cassou e M. Leiris; e, após a exposição, o quadro foi mostrado, com seus estudos preparatórios, em Londres e, a seguir, ainda em 1939, nos Estados Unidos, em Los Angeles, Chicago e São Francisco, e, primeiramente, em Nova Iorque.

Ali havia de ficar a *Guernica*, no MoMA, até ao fim do franquismo, em 1981, data em que, conforme desejo de Picasso, passou a Madrid, no Prado, depois indo para uma instalação especial no Museu Reina Sophia. Assim lhe era devido pela Espanha. Antes, em 1955, fora mostrado no Museu de Artes Decorativas de Paris, como igualmente lhe cabia. Antes ainda, fora apresentado em retrospectivas em Milão e São Paulo — que ao mundo pertencia...

Ao mesmo tempo da Exposição de Paris, em julho, e certamente que não por acaso, o estado nazi fez realizar, em Munique, uma vasta exposição dita de «Arte Degenerada», com os grandes nomes da pintura expressionista, entre os quais Klee — que Picasso quis conhecer em outubro, pessoalmente na Suíça, nisso devendo ver-se marca de uma discreta concorrência de culturas, que veremos historicamente entendida em 1958...

Na exposição nazi, os expressionistas faziam parte da secção «Frenéticos acabados», outras acolhendo os ditos «Idiotas, cretinos e paralíticos» e os «Judeus». Dois anos depois, em junho, um grande leilão foi oficialmente organizado em Lucerna, para tais obras, no caso incluindo já pinturas de Picasso apreendidas na Alemanha.

«Obra apocalíptica» nova imagem de «Calvário», *Guernica*, entre a sua função iconográfica e a sua significação estética, históricas ambas, é

o «único quadro verdadeiramente histórico do nosso século; não é um quadro histórico porque representa um facto histórico, mas porque é, ele próprio, um facto histórico». Assim escrevendo, G. C. Argan, na sua considerável história de *L'Arte Moderna, 1770-1970* (1970) acrescentou: «É a primeira intervenção voluntária da cultura na luta política, à reação que se exprime destruindo, a cultura democrática responde pela mão de Picasso, criando uma obra-prima» — que «tem a mesma importância que tivera, em relação a uma problemática histórico-política do século XVI o *Juízo Universal* de Miguel Ângelo». E ainda: «*Guernica* não supera a realidade histórica numa visão simbólica ou alegórica (que, porém, Picasso não deixara de reclamar, em sua outra perspectiva), mas desenvolve uma força imperativa [...] que não brota do sujeito ou do conteúdo, mas da forma.» Ela é uma «grande imagem» arquetípica que exprime a nossa «psique objetiva» que C. G. Jung (escrevendo sobre Picasso em 1932) psicanaliticamente via criar-se, na obra do pintor, numa zona «atrás da consciência» do criador enquanto tal.

Repetidamente analisada ao longo dos anos (e da história da arte), estética, psicológica, iconográfica, iconológica, ou ideologicamente (R. Arnheim, 1962, A. Blunt, 1967, J. L. Ferrier, 1977), *Guernica* é «um mito que exprime totalmente o homem moderno». «Obra-prima trágica e metafórica do século XX (e que ao século XXI, em suas contradições, continuará a servir e a ser lida, como obra clássica da modernidade histórica) — ela, 'o mais pasmoso quadro romântico do Mundo' (J. -A. França, 1992) vem, individualmente, do expressionismo,

pela emoção explodida, mas esteticamente do cubismo (*‘Les Demoiselles d’Avignon* desintegrou a linguagem tradicional da pintura, *Guernica* desintegrou a linguagem cubista’ – G. C. Argan), a cujo sistema estrutural e jogo de signos deu um sentido ético final» (J. -A. França, 1987). A derrota do eixo nazi-fascista confirmou *Guernica* em ícone do século xx.

Assim a história da pintura ocidental classifica e situa esta obra, no seu compromisso moral e na sua função estética, para além de uma polémica cultural que o tempo desfez.

Um filme de Alain Resnais, em 1950, com texto de Paul Éluard dito por Maria Casares, como tal o confirmou.

...Ao mesmo tempo, em 1936, realizou Charles Chaplin *Tempos Modernos*.

Após *Guernica*, Picasso pintou uns tantos quadros lembrados das suas figuras femininas, em *Suplicante*, ou várias *Mulheres Que Choram*, ou, no verão de 1938, «Autorretratos» com chapéus de palha, em jocosa homenagem a Van Gogh – e, no inverno depois (e sempre no meio de uma produção incessante), *Mulheres Sentadas*, de especial agudeza de formas (Museu Picasso, Paris, e col. priv., Londres e Nova Iorque). São figurações trágicas da condição humana – que em *Mulheres Fazendo «Toilette»* (que já vimos – Museu Picasso, Paris), em enorme colagem, se contrariam festivamente. O que não foi o caso de *Mulheres Nuas na Praia* ou *Mulher Nua Lendo*, de maio (*idem* e col. P. Guggenheim, Veneza), escultoricamente figuradas em sua tristeza; mas sim, em discurso sempre paralelo e alternado, na doçura dos retra-

tos da filha *Maya com Boneca* (Museu Picasso, Paris), de janeiro de 1938 — ou, num desenho insólito, multiplicando linhas de espaço e formas, de modo vertiginoso (*Conversa*), desse ano. Ou na inesperada composição de *Pesca de Noite em Antibes* (MoMA, Nova Iorque), pintada nesta costa mediterrânica já frequentada desde 1936, e agora no verão de 1939, em agosto.

Em 3 de setembro seria a guerra.

VII — *Guerra e Paz*

Em julho de 1939 Picasso instalara-se com Dora Maar em Antibes (a 22 foi a Paris, ao funeral de Vollard, o famoso *marchand* dos seus princípios), mas em agosto foi com ela para Royan, onde Marie-Thérèse se encontrava com Maya, e entre Royan e Paris passou o primeiro semestre de 1940, já em plena guerra — tentando em vão obter a nacionalidade francesa, com informação negativa dos Renseignements Généraux (serviço de contraespionagem). No fim de agosto desse ano, instalou-se com Dora no seu *atelier* da Rua des Grands-Augustins, e ali voluntariamente passou os anos da ocupação alemã.

Braque e Matisse encontraram refúgio no sul da França, como Kahnweiler, Breton e outros amigos surrealistas puderam passar aos Estados Unidos, Max Jacob morreu num campo de concentração de Vichy, já em 1944. À libertação de Paris, em agosto desse ano, Picasso viveu com Marie-Thérèse e a filha, mas Dora continuava a

ser a sua companheira, com duplicidades de sentimento: em fins de 1941 esculpira-lhe em gesso uma cabeça monumental que, em bronze, havia de marcar, em 1959, a homenagem a Apollinaire em Saint-Germain-des-Près; e ainda em março de 1945 ela participou na representação, encenada por A. Camus em casa dos Leiris (na vizinhança do *atelier* de Picasso, onde no ano anterior houvera primeira leitura, em homenagem ao então falecido Max Jacob), com Sartre e Simone de Beauvoir (e numerosa assistência em que contou Braque, P. Reverdy, R. Queneau, o psicanalista J. Lacan), dos seis breves atos de *Le Désir attrapé par la queue* — que Picasso escrevera dum fôlego, em janeiro de 1941, em Royan, aonde fora.

Escrita meioautomática, dum *non sense* feroz, aparentado ao *Ubu Roi* de Jarry e às *Mamelles de Tirésias* de Apollinaire, *Le Désir*, na sua redação, primeiro, e nas suas exposições depois, em Paris ocupado (seria publicado em 1945, e traduzido e editado também então, em Nova Iorque; e posto em cena em 1967, em Saint-Tropez), foram atos de uma resistência moral a que Picasso se deu durante estes anos sinistros em que não quis abandonar Paris. E dos quais pouco ou nada se sabe, de biográfico, para além da pintura que não parou de realizar — e que constitui sempre a razão maior da sua vida.

Viveu certamente Picasso como aos parisienses foi possível, com arranjos de circunstância. Contou, já em 1944, num jornal, que recusou tratamentos de favor dizendo, a ofertas de carvão no inverno que «um espanhol nunca tem frio»... Mas, pintor «degenerado» para os nazis, com obras destruídas no depósito de pinturas apre-

didadas, no Jeu de Paume, não parece que Goebbels se tenha interessado pelo seu caso: nem uma só menção há no seu minucioso «Diário», e ignora-se (por enquanto) qual a atitude de Otto Abetz, o todo poderoso embaixador do Reich em Paris e que, sem dúvida, pela Gestapo, tinha conhecimento da sua indesejável residência. E também nada se sabe de diligências que a Espanha dum Franco por ele violentamente troçado, no ódio ao pintor de *Guernica* que corria mundo propagandeada de exposição em exposição, poderá ter feito, para lhe obter o repatriamento que a outros inimigos a Alemanha lhe proporcionara. Que fosse convidado à emigração pelos Estados Unidos (ou pelo México, conforme Daix) é bem provável. Que era discreto o seu próprio comportamento, é óbvio, mas a presença e as relações de Picasso (logo com Dora Maar, de ficha revolucionária, e também poupada) eram evidentemente conhecidas e vigiadas pelas polícias alemã e francesa, em sua convivência oficial. Receio de escândalo que qualquer perseguição provocaria, não na França e na Europa censurada e que só na Inglaterra ou nos Estados Unidos seria possível, por estratégia política, não era de molde a impedir ações sempre brutais da Gestapo ou de Vichy. A questão deve subsistir, observando um Picasso incólume, na boca do lobo — quando o Chaplin do *Ditador* então filmado (1940) teve que fugir a ameaças da América de Hoover — FBI. A América que melhor opinião dele não podia ter, em termos, ao menos, de prática amorosa igualmente complicada... Prática que, em junho de 1943, conheceu nova situação, de Picasso com a jovem pintora Fran-

çoise Gilot, em relação efetiva desde 1946 e pelo pós-guerra fora.

Uma anedota de longo curso, pondo oficiais alemães em visita ao *atelier* de Picasso perguntando-lhe, espantados diante da enorme tela de *Guernica* (mas só podia ser, então, de fotografias do quadro!), se fora ele quem fizera tal coisa, e recebendo por resposta que «Não, foram vocês!» — não parece poder ter crédito...

O que é certo é que Picasso pintou, em Paris, durante os quatro anos da ocupação — e, em 1944 mesmo, diria «Não há dúvida, a guerra esteve nos meus quadros»... Como esteve!

Já em novembro de 1939, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) abrira uma exposição de «Quarenta anos» da arte de Picasso (org. Alfred H. Barr), que continuou em oito cidades dos Estados Unidos. Desse ano ainda são vários *Bustos de Mulher*, de notável agudeza de perfis recompostos, ou deformações de volumes que podem ser geometrizados, numa grande fúria em que a pincelada se liberta (como só vinte anos mais tarde veremos acontecer), ou desenhos de «Nus» em aguadas monocromáticas, ou outros em que se aquietam retratos de Dora Maar. E, ainda em abril de 1939, Picasso figurou raramente, com realista crueldade, um *Gato Devorando Um Pássaro* (todos no Museu Picasso, Paris). E voltará ao tema, nos seus «cadernos» de 1953 (n.ºs 127 e 130) — que importa ter sempre presentes.

Mas, em março de 1940, um «caderno» inteiro (n.º 110) foi cheio de desenhos para a grande composição que pintou (ainda em Royan), *Mulher Penteando-se* (col. priv. Nova Iorque), um «Nu»

monocromático violentamente desarticulado, de formas densamente escultóricas, enchendo todo o campo figurativo. «Cabeças» ferozes, de delineamentos cruzados e dentes marcados nas bocas, então, de súbito (em 11 de junho), assumem um volume de claro-escuro, e foi uma série de «Caveiras», imagens da morte — ou da guerra que ocupara Paris. E assim fez, durante dois meses, até se acalmar em «Cabeças» ou corpos sentados, sempre de mulher, decorados luminosamente.

E com inédita inclusão de primeiros estudos, a lápis ou aguarela, das *Femmes d'Alger* de Delacroix.

Definitivamente instalado no Paris ocupado, Picasso pintou, na primavera de 1941, uma grande imagem de *Mulher com Alcachofra* (Museu, Colónia), sentada, empunhando a flor como uma arma, num tratamento anguloso, de colorido estridente. É o ano do *Désir attrapé par la queue* e da cabeça monumental de Dora Maar, em gesso. E também dum retrato naturalista que pintou, busto de delicadeza lembrada do «período rosa» (Centro Pompidou, Paris). Já do ano seguinte é a grande tela *A Serenata*, começada, porém, em maio de 1941, muito estudada em desenhos (Centro Pompidou, Paris). O quadro é composto no esquema da *Olympia* de Manet, com um luminoso nu deitado, ondulado de desenho, que escuta a serenata que outra mulher lhe toca, numa guitarra, em colorido azulado que envolve toda a cena. Uma *Natureza Morta com Cabeça de Touro* (Museu Brera, Milão) é outra obra importante de então, em duplo tema que importa ao pintor.

Mas *Cabeça de Touro* de outro género Picasso realizou na primavera de 1942, como homenagem

a Júlio Gonzalez então falecido, e é a montagem de um selim de bicicleta com o seu guião, focinho e cornos assim formados, sem mais intervenção, para ser fundida em bronze (Museu Picasso, Paris) — obra ímpar, de evidência metamórfica, em criação de aparência anedótica. De outra responsabilidade formal é o *Homem com um Carneiro nos Braços* (Museu Picasso, Paris), muito desenhado então e já modelado em barro em fevereiro seguinte, como nunca fizera, grande vulto, expressionista de tratamento. Ele seria passado a bronze e erigido em 1950, numa praça de Vallauris — ícone da presença do artista na aldeia de seu muito labor.

Picasso sofrera então um violento ataque (8 de junho) num artigo de Vlaminck, pintor famoso que voltava, com Derain e outros artistas, de uma viagem oficiosa em convite colaboracionista à Alemanha nazi — confessada «tentativa de o matar»... Picasso era «culpado de ter arrastado a pintura francesa a um beco mortal, numa indescritível confusão [...], conduzindo-a à negação, à impotência, à morte [...] ele impotência feita homem, a quem a natureza recusara todo o carácter próprio»... Numerosos artigos foram publicados (o que era então politicamente perigoso fazer) em defesa do artista que desprezou o ignóbil ataque — que havia de ter repetições, em 1944...

Em 1942 ainda, Picasso ilustrara com 31 gravuras de várias técnicas uma edição (M. Fabiani) da *Historie Naturelle* de Buffon, que Volard lhe tinha encomendado, desenhos de observação e de imaginação.

Mas em 1944, em outubro, mês e meio após a libertação de Paris, o Salon d'Automne abriu

polemicamente com obras de arte dita «degenerada» pelo recente ocupante e incluindo 74 pinturas e cinco esculturas de Picasso. A exposição foi duvidosamente recebida pelo público em geral, mesmo afim da Resistência — e, num jornal desse título, o famoso crítico Waldemar George atacou o artista, falando nas «mulheres deformadas do falso profeta Picasso» e pretendendo, antes, uma «arte edificante para a alma nova da França». Jovens nacionalistas da Escola de Ciências Políticas atacaram-no então como «estrangeiro», declarando que a sua pintura «infeta, dava náusea a todos quantos tinham consciência do valor e da missão da pintura»... Pretenderam eles fazer retirar as obras do pintor que tiveram que ser protegidas pelo Front National des Etudiants — e uma petição de muitas assinaturas de intelectuais ilustres de várias crenças, do comunista Aragon ao católico Mauriac, tomou dignamente a sua defesa, em nome dos próprios valores da arte em discussão.

Picasso aderira recentemente ao Partido Comunista, declarando no diário *L'Humanité*: «Estou entre os meus irmãos!»; e em explicação na revista dos comunistas americanos *New Masses*, afirmou: «Tenho consciência de ter lutado sempre, pela minha pintura, como verdadeiro revolucionário.» E de viva voz, gravada, declarou mesmo: «Sou comunista e a minha pintura é comunista!»

No princípio de 1945, informado por fotografias da imprensa (mas só visitaria Auchwitz em agosto de 1948), Picasso foi impressionado pelos campos de concentração nazis e começou a pintar *A Vala Comum (Le Charnier)* (MoMA, Nova Iorque), que só seria mostrado em Paris em fevereiro de 1946,

na exposição «Arte e Resistência», numa homenagem proclamada «aos que caíram para que a França viva», assinada a par de Matisse, e lembrando também os seus compatriotas «Espanhóis mortos pela França», nas lutas da Resistência. *A Vala Comum* é uma composição a preto e branco, como a *Guernica* — cuja mensagem continua mostrando uma amálgama de corpos enterrados, dois braços manietados erguendo-se dramaticamente para o céu. A exposição foi levada a Inglaterra, à Rússia e aos Estados Unidos, simbolicamente.

Picasso expusera na galeria L. Carré de Paris, em junho do ano anterior, 21 quadros de 1940 a 1945: «Picasso Libre» — e, com Matisse, no Victoria and Albert Museum de Londres, no fim desse ano. No ano seguinte Chaplin apresentaria *Monsieur Verdoux* — que outra resposta dava aos campos da morte!

Também então Picasso se dedicou a novas experiências de litografia em que iria insistir. E já em junho tinha composto um pano de boca para o ballet *Le Rendez-Vous* de Roland Petit — numa prática retomada depois de quase trinta anos, e que repetiria em dezembro de 1947, em cenários e figurinos para *Oedipus Rex*, de Sófocles, levado à cena num teatro de Paris; e ainda em 1962 ele desenhou um projeto de cenário para o ballet *Ícaro*, de Serge Lifar.

Ano agitado foi esse de 1945, no eclodir e arrastar de uma magna polémica ideológica, que duraria até 1957, sobre a liberdade da arte, que na União Soviética, com estendida influência em Paris, se via sujeita a um «Realismo Socialista» definido estalinamente por Jdanov, comissário

da cultura oficial, muito citado (faleceria, em desgraça, em 1948). R. Garaudy considerou então que «um pintor comunista tinha o direito de pintar como Picasso e tinha o direito de pintar de outro modo» — ao que Aragon retorquiu que «o Partido Comunista tinha uma estética que era o realismo»; mas perguntava-se se sim... Para Guerassimov, voz soviética do jornal *Pravda* (em julho de 1946), «a arte socialista soviética era contra a arte burguesa decadente representada [...] por Matisse e Picasso». Mas o desenho de uma «pomba», feito por Picasso, foi escolhido, em 1949, por Aragon, como cartaz do Congresso Mundial da Paz, de iniciativa russa — e a União Soviética atribuiria, em 1950, o Prémio Lenine da Paz a Picasso (e a P. Neruda)...

No meio da vasta discussão, Picasso saudou, com um desenho alegórico, os 75 anos de Estaline, ao fim de 1949 — como, em 1953, à sua morte, lhe desenharia, a convite de Aragon, um retrato meio realista, de um Estaline jovem, fora do ícone oficialmente estabelecido. Publicado em *Les Lettres Françaises* — é verdade que foi logo desaprovado pelo Partido Comunista, e com «mea culpa» de Aragon... Mas a grande crítica feita ao presidente soviético, no Congresso de Moscovo, em 1956, por Kruchtchev, veio então alterar os dados da terrível questão estética-ideológica, em breve terminada por falta (ou prudente retirada) de contendores...

Picasso teve nesse mesmo ano uma grande exposição em Moscovo, pelos seus 75 anos, mostrando obras que na Rússia tinham sido confiscadas aos seus primeiros colecionadores, no início do século — as mesmas que, mostradas officiosamente em Paris em 1954, tinham sido

precipitadamente recolhidas na embaixada, ante reclamação judiciária dos herdeiros exilados dos antigos proprietários. Em 1962, Picasso receberia, pela segunda vez, o prémio Lenine da Paz — que a União Soviética devia conservar politicamente o benefício do seu renome internacional!...

Mas, entretanto, Picasso pintara *Massacres na Coreia* (Museu Picasso, Paris), em janeiro de 1951 e mostrado no Salon de Mai — grande tela dividida em duas massas de figuração, a preto e branco e cinzas, como as suas duas outras pinturas «de História». Numa composição por demais alegórica, em que Mal e Bem se opõem, guerreiros sem humanidade apontam as suas armas mortíferas a um grupo de mulheres e crianças, vítimas absurdas de uma guerra definida pelos Estados Unidos, que faria dezenas de milhares de mortos. O esquema da composição da *Execução de Maximiliano*, de Manet, já foi evocado, a propósito. O quadro teve então larga difusão de propaganda anti-americana — reproduzido mesmo em bandeiras de manifestação...

Em princípios de 1946, Picasso passou a ter uma nova companheira, a jovem pintora Françoise Gilot, a *Mulher-Flor* que assim mesmo pintou em abril, uma haste lhe sustentando a cabeça (col. priv.), e que, em julho, mais se encarnaria na grande tela de *Mulher numa Cadeira* (Museu Picasso, Paris) — figura esbelta de rosto plácido, muitas vezes desenhado, classicamente também (*idem*).

Foi então o verão de Antibes, onde Picasso conheceu o *atelier* Madoura para uma longa colaboração de ceramista, a partir do ano seguinte: duas mil peças em alguns meses; e onde o museu

local, instalado num *château* dos Grimaldi, pôs uma sala à sua disposição para trabalhar, que seria a «sala Picasso» (depois o museu inteiro tomaria o nome), que encheu de obras suas em oferta — que se seguiu à que fez ao novo Museu de Arte Moderna de Paris, do seu amigo Jean Cassou, de dez obras importantes, entre as quais o *Atelier de Modista* e a recente *Serenata*.

As obras de Antibes (que encherão um número especial da revista *Verve*, em abril de 1948) lançam uma nova temática mediterrânea, de céus e mares azuis, nus ondulantes, de grandes seios, bacantes e faunos que dançam na longa composição da *Alegria de Viver* (Museu Picasso, Antibes) — que Françoise Gilot trazia ao pintor ... Uma vintena de pinturas (a ripolin sobre placas de fibrocimento) foram então realizadas — mas também naturezas-mortas com caveiras e ossadas lembradas do tempo recente da guerra, e que ainda subsistirão em «Vanités» de 1952 (Museu Picasso, Paris). No verão de 1947 o quadro *Ulisses e as Sereias* tornaria à temática mediterrânea.

No ano seguinte, em que pela primeira vez obras suas foram à Bienal de Veneza, e um filme sobre a sua obra foi rodado (por P. Haesaerts), Picasso produziu duas centenas de gravuras, ilustrando Reverdy, Césaire, ou Gongora e a *Carmen* de Mérimée, mantendo ao mesmo tempo atividade de ceramista, exposta em novembro na Maison de la Pensée Française, com 149 peças; e em novembro pintou duas versões da grande tela, a preto e branco, *A Cozinha* (MoMA, Nova Iorque e Museu Picasso, Paris) — composição insólita de linhas abstratamente cruzadas e pontuadas, num espaço plano.

Em 1949 e 1950 Picasso dedicou-se a uma escultura de fantasia, feita de objetos ou restos heteróclitos («trapeiro e ‘bricoleur’ de génio» — J. Cocteau), colados e fundidos em bronze depois (*Mulher Grávida*, uma haste com uma esfera pelo meio, modelada mais tarde), *Macaca*, com cabeça feita de uma miniatura de automóvel, *Cabra*, variadamente modelada (e que ficou famosa) — todas no Museu Picasso, Paris) — mas foi também o ano em que Picasso desenhou a grande *Pomba* que se celebrizaria (como vimos) como cartaz do Congresso da Paz, orquestrado pelo Partido Comunista — e de Paloma ele batizaria a filha que Françoise então lhe deu, numa vida de criação e paz...

Paz que, em 1952, foi, a par da *Guerra*, tema da decoração laica, de inspiração mitológica, de uma capela abandonada em Vallauris, que Picasso decidiu empreender, em abril, com numerosos estudos (Museu Picasso, Paris) — depois de ter visitado a capela de Vence que o seu amigo Matisse decorara religiosamente, no ano anterior. Os painéis (que figuraram em maio numa grande retrospectiva em Roma e foram motivo de um livro de Claude Roy, documentando a génese da obra, e do filme então rodado por L. Emmer) foram inaugurados na capela, dita «Templo da Paz», em setembro de 1959. E o local foi classificado «Museu Nacional». Mas, em 1952 ainda, por razões de oposição política, foram indesejados cenários de Picasso para a reposição do *Sacre du Printemps* em Paris, com o New York City Ballet...

Os anos do pós-guerra, desde 1947, viram Picasso interessar-se pela «leitura» interpretativa de pinturas clássicas, e terá sido primeiro sinal

disso as variações litográficas que realizou sobre o motivo de *David e Betsabé* de Cranach, em março desse ano — como, então ocasionalmente, já fizera trinta anos antes, num *Regresso do Batisado* de Le Nain (Museu Picasso, Paris), com aplicado e irónico tratamento «pontilhista».

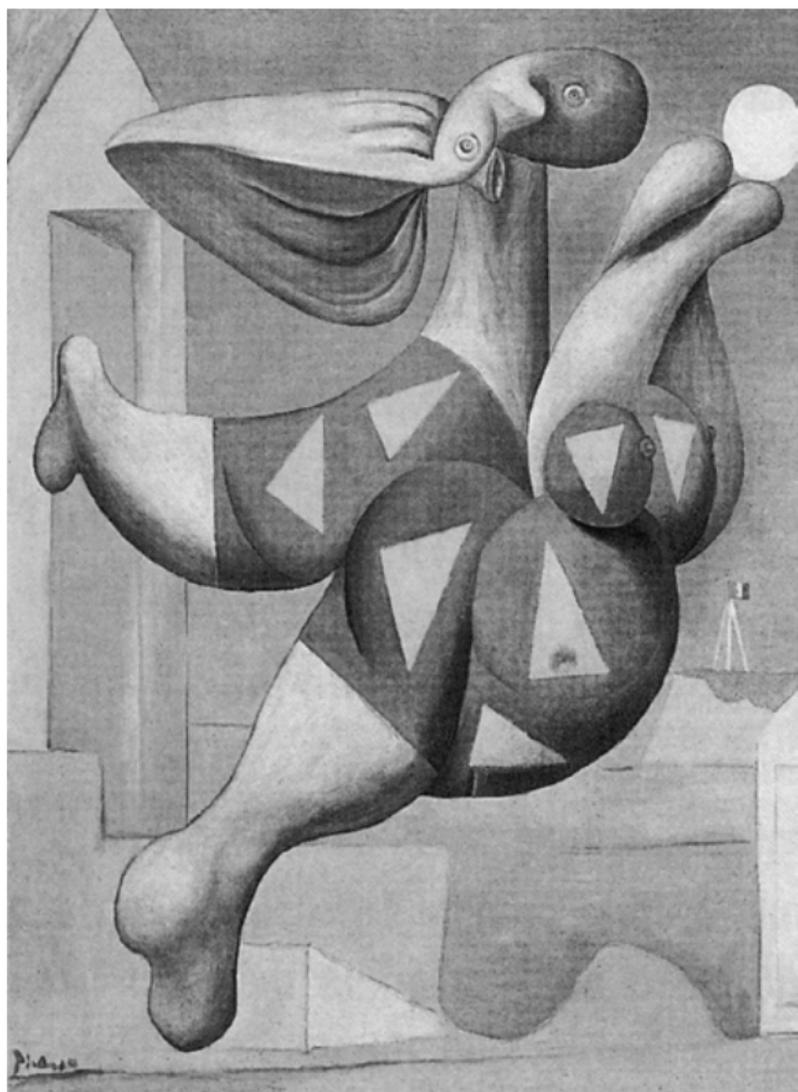
A inspiração foi, porém, incerta porque só três anos mais tarde há registo de diligência semelhante, então feita sobre as *Meninas à Beira do Sena*, de Coubert (Museu de Basileia) e do *Retrato do Pintor*, do Greco (col. privada, Lucerna).

Mas ainda neste período, em fins de novembro de 1953, Picasso deu início a uma série de composições sobre *O Pintor e o Seu Modelo*, que, em diversos tempos e situações, não mais teria fim, na sua obra e na sua vida. E que poderemos considerar (e verificar) ser o tema fundamental de Picasso...

Menino Brincando com Um Camião, contra um fundo inteiro de papel de parede verde imitado na sua decoração, ou a estranha composição de uma *Sombra* que assoma, de negro, no limiar de um quarto em que um nu de mulher, no branco da tela, está deitado e se mostra (ambos no Museu Picasso, Paris) — são as duas pinturas últimas do ano de 1953, do fim de dezembro. Duas obras que parecem contrariar-se, em luz e sombra...



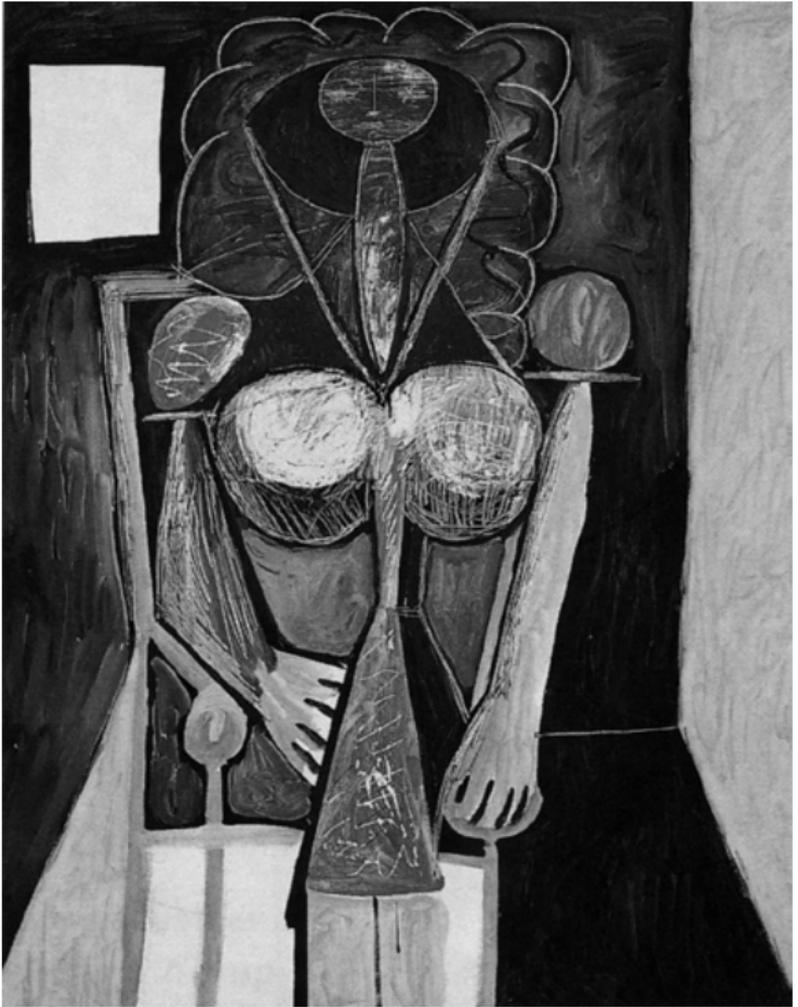
Mulher com Leque (Fernande) (1908)



Banhista com Balão (Marie-Thérèse) (1932)



Mulher Que Chora (Dora) (1937)



Femme-Fleur (Françoise) (1946)



Mulher com Lenço (Jacqueline) (1954)

VIII – A Última Revolução

Em setembro de 1954 Picasso levou para o *atelier* da Rua des Grands-Augustin a sua última mulher, sétima na contagem mais significativa, Jacqueline Roque, conhecida pouco antes em casa de amigos em Vallauris, já mãe de uma filha – e que logo retratou e mais mil vezes desde então, até ao fim da sua vida, quer dizer ao longo, ainda, de vinte anos. Uma aventura recente, com uma jovem Sylvette, dera-lhe quarenta desenhos e pinturas de enfiada – e modelo para um busto monumental que iria para a Universidade de Nova Iorque em 1968. Mas agora, tal como Chaplin, depois de cinco mulheres confessadas, ele tinha encontrado a sua última companhia – e para ele, como Chaplin dissera, dois anos atrás, em *Limelight*, «a vida está para além da razão». E que ela era «desejo»...

Agora, aos setenta e três anos de idade, o tempo era definitivo para Picasso, depois de Françoise o ter deixado («dez anos que foram humanamente um inferno», diria ela, em 1965), a «mulher-flor»

dos anos da guerra e de dois filhos que lhe deu, em 1947 e 1949, e ele ainda pintou, com a mãe, em maio: o menino Claude desenhando, a irmãzinha Paloma vendo, sob o olhar de Françoise, já só traçada a branco sobre o fundo negro do quadro (Museu Picasso, Paris) ... Quinze dias depois, foi Jacqueline a *Mulher Sentada de Mãos Cruzadas* (*idem*), e, no verão seguinte, o grande *Nu Deitado* (*idem*), sobre um fundo alegremente decorado com colagem de papéis pintados, como fizera (como vimos) vinte anos atrás – mas mais tranquilamente agora, num retrato clássico, sem deformações de desenho...

E Jacqueline estará ainda no *Dejeuner sur l'herbe*, adaptado do quadro célebre de Manet, e muitas vezes desde 1954 até 1960, em versões sucessivamente variadas, como também será a sua *Lola de Valence* em 1955, num idêntico processo de releitura dos «Mestres» que, em novembro de 1955, em quinze pinturas (e mais no ano seguinte) dedicaria às *Mulheres de Alger* de Delacroix – em que a nova «musa» (o termo é de Françoise) continuou a figurar, e vestida à turca se mostrou outra vez então (Museu Picasso, Paris).

Em 1956, Picasso pintou uma grande tela de 2 metros de altura, com dois nus de *Mulheres Lavando-se* – «à la toilette» (Museu Picasso, Paris), monocromáticos, sobre fundo de «terras», que pendurou em destaque num salão de Vauvernagues.

Os seus trabalhos foram interrompidos, em 1957 e 1958, por uma encomenda recebida da UNESCO, para a sua sede de Paris, para onde compôs, em placas de cerâmica uma intitulada *Queda de Ícaro* (mas não por ele, que preferia chamar-lhe *As Forças da Vida e do Espírito Triunfando do Mal*,

na sua concepção), obra de discutível equilíbrio espacial na figuração, que ficou um tanto perdida, por mal situada, na decoração do monumento.

Mas mais interessavam então a Picasso os trabalhos que já vimos anunciados em 1947 e 1950, de «leitura» de pinturas célebres do passado. Do século XIX de Manet e Delacroix (e já de Courbet), o pintor logo passou, em 1957, à arte dos séculos XVI e XVII (lembramos, porém, o *Le Nain* de 1917) tratando a *Vénus e o Amor* de Cranach — e sobretudo, durante longos meses desde agosto, *As Meninas* de Velazquez, que há meio século admirara no Prado...

Picasso havia de oferecer 58 versões do seu trabalho ao Museu de Barcelona que lhe foi dedicado em 1968 — e a crítica deve entender que essa diligência insistente em estudos e repetições foi, para Picasso, o desafio maior do processo de «pintura de pintura» a que se entregou de corpo e alma, porque nele residia o seu próprio destino de pintor... A ideia de Seiscentos, «Siglo d'Oro» espanhol, esteve ainda presente no tema dos *Mosqueteiros* que executou em 1966 e 1968 (col. Rosengart, Lucerna). E ainda, de outro modo, no longo texto poético que compôs, que seria publicado em 1969, em Barcelona, com prólogo de Rafael Alberti, em 1957-59 sobre *El Entierro del Conde de Orgaz*, do Greco.

Esta diligência, que criativa era, no seu exercício, e, mais do que modelo, tinha pretexto nas pinturas olhadas, levou ainda Picasso a tratar o *Rapto das Sabinas*, de Poussin em janeiro de 1961, e outra vez em novembro do ano seguinte (Centro Pompidou, Paris), para, em janeiro de 1963,

adaptar o quadro de David sobre o mesmo tema (Museu, Boston).

Sempre no desejo, e na necessidade, de se medir e comparar, oferecendo réplica à história da pintura ocidental de sempre. E do seu tempo também.

Vinte vezes pintou a *Olympia* de Manet, em princípio de 1964 (que pode ser Jacqueline; col. priv. Basileia) e o *Banho Turco* de Ingres, desenhado já em janeiro de 1968, e a *Maja Desnuda* de Goya — como que para pintar Jacqueline, que continuava a ser-lhe modelo desejado, com 70 retratos (e muitos mais...), em desenho, pintura, gravura e cerâmica ou folha de ferro dobrada, técnicas que o entusiasmavam então.

Mas o problema que se punha ao imaginário de Picasso, excitado na interpretação e glosa de pinturas célebres, às vezes parodiadas em variações jocosas (como o *Bobo* de Murillo, em 1959, ou a *Hendrickye* de Rembrandt, ou *Jupiter e Thetis*, de Ingres, em 1965 e 1966), era sempre o do «Pintor (ou escultor, algumas vezes) e seu Modelo»... Mais uma vez ele o abordou, ou assumiu, na sua obsessão, em fevereiro de 1967, tendo realizado cerca de trinta telas só no ano de 1965. «Yo Picasso» e o real que tem diante de si — homem, mulher sobretudo, e nua, mas também naturezas-mortas do princípio da sua vida e que agora ainda lhe podiam trazer à lembrança alguma guitarra ou algum vaso de flores, nos interiores de *atelier* do palacete da Californie, perto de Cannes, desde 1955, ou do *Château* de Vauvenargues, adquirido em 1958, perto de Aix (como a famosa pintura de um *Bufete* imponente numa sala, 1960; Museu Picasso, Paris), ou, mais

raramente, paisagens de praias da Côte d'Azur, ou como numa série realizada em maio de 1965 em Antibes. Ou, de grandes dimensões, já em março de 1972, num dos últimos quadros que pode pintar, o seu jardim de palmeiras de Mougins tão livremente tratado, em despedida (*idem*)...

E Picasso atravessou (ou venceu?...) a crise cultural do «Maio 68» sempre numa produção incansável, que levou a registar, de março a outubro de 1968, 347 gravuras de várias técnicas em que P. Crommelynck (retratado com grande liberdade de pincel, em janeiro de 1969 — Museu Picasso, Paris) o assistia profissionalmente, desde 1963; e, ao longo do ano seguinte, 165 pinturas. E muitas mais esculturas de ferro ou de papel dobrado, e cerâmicas.

Em 1930 Picasso reencontrara Julio Gonzalez — que em 1937 chegará a avaliar estar na escultura «o centro nevrálgico» da sua obra. E então, e depois, em Vauvernagues, instalando um *atelier*, Picasso interessou-se especialmente por esta arte — que vimos já praticar, ocasionalmente, em 1906 e 1909, ou em 1912 e 1913. Em 1921, propôs ele um monumento a Apollinaire, e já nos anos da guerra, ou logo depois, desenvolvera um discurso inesperado e variadíssimo de relações absurdas de matérias elementares, que fascinou André Breton.

Mas foi a partir de 1956 e até ao início dos anos 60 que o artista se deu à realização regular de esculturas — que só em 1966 foram mostradas, na sua quase totalidade, em exposições retrospectivas em Paris, Londres e Nova Iorque, integrando depois (1985) o museu que lhe foi consagrado em Paris, numa coleção amplíssima, em 2016 revalorizada.

Quando, já em 1959, o monumento que desejara para Apollinaire teve forma em Paris, em Saint-Germain-des-Prés, não na sua proposta inicial, abstrata, mas numa grande cabeça de Dora Maar que modelara em 1941 e foi passada a bronze, como sabemos.

As esculturas agora realizadas usavam uma técnica que Picasso inventou, recortando folhas de lata e dobrando-as para lhes simular volumes, acrescentados em intervenções de pintura de pormenores figurativos — o que deu uma *Cabeça* de Jacqueline (1957), um *Pierrot* (1961), como grandes «Nus de Pé», geralmente ampliações de pequenos e efémeros estudos ou brinquedos de papel, que se divertia a dobrar, com prodigiosa habilidade de mãos, trabalho que Brassai fixou, em cumplicidade fotográfica, em 1964. Porque, com a idade, Picasso desistira de trabalhar o ferro recortado, montado e soldado, em grandes composições, depois de ter realizado os *Banhistas* no verão de 1956: cinco figuras antropomórficas, variadas de desenho, agrupadas sobre uma base também de ferro (Museu Picasso, Paris).

Ao mesmo tempo que (desde 1959) experimentava gravar em nova técnica de linóleo, Picasso continuava a modelar cerâmicas — e foi com os seus amigos de Vallauris que ele quis festejar, em outubro de 1961, os 80 anos de idade. Que podiam ser 25 do seu encontro com a cerâmica, nesse mesmo local privilegiado (*Vallis aurea* dos Romanos), perto da sua casa de Mougins, na Provença.

Em 1946 vimos Picasso deitar-se entusiasticamente a tal trabalho, com imaginação e destreza.

Em 1946 ainda, o *atelier* Madoura lhe assegurou uma larga difusão comercial de reproduções fiéis e por ele controladas, dos modelos que criava, em potes, vasos, pratos, figuras de toda a espécie e feitio — que seriam mostrados numa grande exposição de 20 anos de trabalho em 1966 (Museu Picasso, Paris). E na sua criação de formas inéditas, Picasso sabia (e dizia) que podia «pegar num vaso e dele fazer uma mulher»...

Nesta múltipla e incessante atividade criativa, que ia expondo regularmente em Paris, na Galeria Louise Leiris do seu velho e fiel amigo e exegeta Kahnweiler, e pelo mundo fora, em consagrações, Picasso passava, tranquila e fervorosamente, os últimos anos da vida, no isolamento da sua casa de Moulins.

A sua arte, e mais imediatamente a sua pintura, exprimia, ao fim, no discurso de «signos» de que sempre tivera absoluta consciência, uma liberdade propositadamente descontrolada de quem tudo se pode permitir, em nome de um longuíssimo passado — mas também (importa registá-lo) do presente que a pintura ocidental então vivia, em novas polémicas de figuração.

Os seus quadros são de grandes dimensões (Museu Picasso, Paris), desde os fins de 1969: o *Pintor e a Criança*, exaltação da infância, simbolicamente de pincel em punho, o *Beijo*, imbricando duas cabeças vorazes, ou, de 1970, um *Nu Deitado e Guitarrista*, no exibicionismo sexual da mulher, ou *Família*, serena nas suas três figuras, o *Mata-dor*, num delírio de cores e linhas, ou, em 1971, na evidência sexual do *Casal*, ou no *Domingo*, em que um toureiro se vislumbra, ou no brutal *Enlace*, ou

numa *Maternidade*, minorando aí o atributo sexual. Um triste e ausente *Velho Sentado* é de novembro já, e, de maio de 1972, um *Músico* meio toureiro, com pinceladas raivosas em que uma «viola» e outro tema antigo se ligam. Logo depois da *Paisagem* de Mougins que vimos, foi pintado um *Jovem Pintor* (se pintor é...), apenas esboçado sem cor — último quadro conhecido, de Picasso, onde se adivinha (ou pretende adivinhar) um autorretrato, ainda...

Foram algumas destas pinturas que, em maio de 1970, provocaram um «verdadeiro escândalo» numa exposição levada ao Palácio dos Papas de Avinhão, pela agressividade do tratamento pictórico tanto quanto pelo violento erotismo das imagens — como foi achado por muitos dos visitantes da pequena cidade.

E assim se viu criticada a última revolução da pintura de Picasso, e após a sua morte e até ao início do século XXI, apesar (ou mesmo por sua causa) da exposição «O Último Picasso» realizada no seu museu, em fevereiro de 1988..

Os últimos anos do pintor foram então tidos por um período em que «uma excessiva desenvoltura disfarçava uma decadência progressiva (*sic*) da mão», e em que, «envelhecido, repetindo-se, tristemente licencioso, Picasso não era mais do que a sombra de si próprio»... — até que melhor crítica pode finalmente compreender que ele «jamais fora tão inventivo na sua arte», «levado na louca inventividade de quem nada mais tem a provar» (Ph. Dagen, 2004), em *Le Monde*.

Picasso encontrava (e encontrava-se) uma novíssima situação dita de *bad painting* que uma jovem geração propunha na América e na

Europa — e que nele mais uma vez encontrava lição, inspiração e explicação! Porque também, mais uma vez, a pintura «era mais forte do que ele e lhe fazia fazer o que ela queria», como disse em 1963...

No isolamento da sua casa de Mougins, o «mas» provençal de Notre-Dame-de-Vie, que assim encontrara bem nomeado em 1961, Picasso trabalhava e vivia só para o seu trabalho e para raros amigos — que iam morrendo uns após outros... Vivia sem horas, com leituras fiéis da «Série Noire» — desbragado no trajar, ciosamente zelado por Jacqueline (que esposara em 1961, viúvo de Olga há seis anos), e servido de motorista e de recados pelo filho mais velho, Paul, que só para isso prestava. Mal casado e já separado, fraco e dado ao álcool, ele dera-lhe dois netos, Pablito e Marina, tidos a distância, a expensas raras do «Mestre». Que assim Picasso era tratado, ou por «Monseigneur» (senão por «Soleil»!), por adoração de Jacqueline; ou só por «Pablo» pelos netos — e nunca por «grand père», a que se negava...

Em novembro de 1965 foi operado a uma úlcera no estômago e só lentamente se recompôs. Pintou até agosto de 1972, desenhará até outubro, composições de «Nus» deitados, bem sexuais, figuras abraçando-se, com violência e raiva, velhos olhando... Encheu também os seus «cadernos», até 1967 (n.º 175). Jacqueline, pintou-a pela última vez num casto «Nu» deitado, de desenho «clássico», em março de 1964. Bipolaridade, bipolaridade...

Datado de 30 de junho de 1972, Picasso desenhou o seu último autorretrato, enchendo inteiramente uma folha de 65 cm por 50 cm

(col. priv. Tóquio) — cabeça mortal, toda de grandes olhos aterrados. «Fiz ontem um desenho, acho que atingi lá alguma coisa... Não se parece com nada já feito...», confidenciou ele (P. Daix, 1987). Porque, como Picasso sempre disse, a sua pintura era «autobiográfica», e devia ser lida como um «diário» (1932).

Malraux, que fora o primeiro a saudar *Guernica*, em 1937, visitando então Picasso no seu *atelier* de Paris, mais uma vez o visitou agora, ao fim da vida, e contou (*Tête d'Obsidienne*, 1974). Picasso estava deitado com Jacqueline, que saiu discretamente do leito, e disse-lhe: «C'est bien, une femme...» Como se fossem, que deviam ser, derradeiras palavras suas. Nessa cama morreu, em 8 de abril de 1973, estava ainda aberta, em Paris, a sua última exposição, de 156 gravuras, e ele selecionara as peças para outra, que abriu outra vez no Palácio dos Papas, em Avinhão, no mês seguinte, prefaciada por René Char.

Picasso foi enterrado no jardim do seu Château de Vauvenargues, e sobre a sua sepultura foi posto um bronze seu, de 1933, *Mulher com Um Pote*.

Foi ideia de Jacqueline, que se mataria treze anos mais tarde. No dia seguinte ao do enterro, suicidou-se o neto Pablito e, dois anos depois, o filho Paul.

Matisse morrera em 1956, Braque (e Cocteau) em 1963. O Bateau Lavoir, *atelier* da juventude parisiense de Picasso, ardeu em maio de 1970.

IX – *Gloria mundi*

A morte de Picasso teve larguíssima projeção na «comunicação social», por razões de arte ou muitas outras, políticas, económicas e mundanas, arredada então a violência de polémicas antigas que já ninguém ousava lembrar, ou só por estupidez. Que ainda em 1971 fora de ódio político, franquista, em manifestações em Madrid e Barcelona...

O seu primeiro eco, poucas horas depois da notícia, terá sido num colóquio internacional de historiadores da arte do século XVIII reunidos então em Braga — e que foram levados a suspender os seus trabalhos eruditos e a pedir um minuto de silêncio de cultural homenagem!

Morria então uma das raríssimas personagens míticas do nosso tempo histórico. À morte de outra, quatro anos depois, escreveu-se: «Morreu Chaplin e morreu Picasso, não falta morrer mais ninguém dos sagrados monstros do nosso século»...

Três quartos desse século Picasso atravessara com a imensidade da sua obra, de «período» em

«período», conforme as classificações da crítica, vindo de uma prática naturalista facilmente assumida e premiada, à boémia parisiense sentimentalmente vivida em misérias e lirismos — e passando a um jogo mortal de construção-deconstrução do espaço herdado de seis séculos de cultura ocidental. E, depois, para tudo o mais que «a pintura lhe fazia fazer» (1963), que, para ele, «um quadro era uma soma de destruições» (1935) — «uma acção dramática no decurso da qual a realidade se destrói». E porque «procurar não tem qualquer sentido em pintura, o essencial é encontrar» (1923)...

Evolução? «Quando dela se fala em relação a um artista, ele é visto entre dois espelhos que reproduzem a sua imagem infinitivamente, como se num espelho estivesse o seu passado e no outro o seu futuro, quando a sua verdadeira imagem é considerada como o seu presente; e não se dá conta de que são as mesmas imagens, só que vistas em planos diferentes» (escreveu também ele em 1923). E, «se, num traçado, se marcassem todos os itinerários por que ele próprio passou e se os ligássemos por uma linha, a figura resultante não seria, acaso, um Minotaure?» (1960). Permanência mítica num «presente perpétuo» que os grandes criadores habitam e fazem...

Assim se disse já que Picasso pintou uma só e infinita pintura, continuamente, desde que começou a ser Picasso, até que a morte o interrompeu. Também (ou sobretudo) porque, para ele, «a pintura (era) um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo» (1945). Inimigo, a Morte, pintura, a Vida — se assim descodificarmos os dizeres de Picasso!

Uma contínua discussão de bem e mal entendidos estéticos foi atravessando o mundo da crítica da arte e da sua história, em função da obra de Picasso, mais, por simbólica, do que de qualquer outra do seu e nosso tempo. Da história cultural e social também, dos museus, da universidade, mais ou menos, conforme a qualidade dos ensinos e das culturas vividas na Europa e nas Américas, até à União Soviética do seu tempo e ao Japão. Na prática política, igualmente, que, logo em 1912, interveio contra ele, insultado no próprio Parlamento da França, e, depois, no processo do «realismo» nos anos 40, nos ódios ideológicos, entretanto e depois, até aos protestos de Avinhão, perante temas e imagens «desvergonhadas», em 1970. O que ainda hoje, aqui e acolá, pode acontecer — e acontece...

Fora dos academismos (que se situam fora da História), duas situações se definiram na pintura ocidental dos anos-Picasso, com Matisse e com Duchamp, postos pela crítica em oposição a ele, de diferente modo, conforme as épocas e um tanto as modas. Desde que o ex-«cubista» Picasso e o ex-«fauve» Matisse foram expostos em conjunto, logo em 1918, apresentados por Apollinaire, e, em 1945, em Londres, no Victoria and Albert Museum («foi ele quem recebeu a maior parte das injúrias», comentou então Matisse, sorrindo...); e, bem postumamente, em 2002, pelo Centro Pompidou de Paris, com a Tate de Londres e o MoMA de Nova Iorque.

«A Arte devia ser equilibrada, pura, tranquila, repousante», para Matisse, ou «criar imagens inaceitáveis», para Picasso. Diálogo de gostos (e culturas), e não rivalidade: Picasso sabia que,

«quando um dos dois morresse, coisas haveria que o outro jamais poderia dizer a alguém...» E, à morte do amigo, em 1956, ele porá uma tela branca num cavalete, no meio do seu *atelier*, num interior que pintou (Museu Picasso, Paris). Suprema homenagem ao génio de Matisse...

Por outro lado, na recuperação histórica de Duchamp, em anos de «anti-pintura», pondo em causa imagens pintadas (fossem elas quais fossem), houve a declaração do grande criador-franco-americano (que do cubismo também viera), em Paris, em 1957 — de que tudo quanto fizera o não teria feito se não tivesse havido Picasso...

Este proferiu, à sua morte, em 1968, uma sentença lacónica: «Estava errado.» Porque, na verdade, se a influência de Picasso no século xx «era devida a uma obra inteira, a do seu amigo Duchamp a uma só peça era devida», como entendeu Octavio Paz, citado pelo Museu de Arte Moderna de Estocolmo, que os expôs a par, em 2013, sob o título mesmo de «He was wrong». No trabalho dos dias se diria... E não seria toda a pintura de Picasso a concretização da *Mariée mise à nu...* que Duchamp levou anos a compor e deixou inacabada?...

Por outro lado ainda, em outra comparação histórica, com Braque, na camaradagem ultrapassada dos anos 10, vemos que os destinos dos dois pintores se apartaram — pintando Picasso o tal «quadro único» em infinitiva extensão, e o amigo, talvez, um quadro só, também, em imparável profundidade, pela sua obra fora...

Mas outro paralelo deve ser observado, com Klee, que Picasso desejou encontrar na Suíça em 1937, criador de imagens múltiplas e inespe-

radas — mas de outro «modus» poético, secreto, que à École de Paris picassiana não podia convir. E deve aqui notar-se que foi em Bruxelas, em terreno neutro, e só em 1958, quando da Exposição Universal, que os dois pintores foram postos a par, a nove obras cada um, o máximo nas contas de «50 Anos de Arte Moderna», feitas numa exposição que marcou data, em escolhas e proporções!

E assim se verifica a importância ímpar de Picasso, no seu século de atividade ou ação, póstuma também, de modo a assumir uma situação mítica na vivência inquieta, e sempre discutida e perigosa, da cultura contemporânea.

*

Contemos agora as exposições que, em todo o mundo mais ou menos culto do Ocidente, foram feitas, em Paris e a partir de Paris, que de outro lado não podia ser, nos princípios estéticos do século xx, na «Cidade-Luz» de Oitocentos então centrados, centrípeta e centrifugamente.

Como fomos vendo, em 1910 Picasso expôs na Alemanha de Dusseldorf e de Munique, e em Londres, no ano seguinte, em Berlim duas vezes e já em Nova Iorque, em 1912 em Moscovo e mais uma vez em Munique, e em Berlim e Colónia, e em Londres — e em 1913 seria no famoso Armory Show de Nova Iorque, Boston e Chicago, que abriu a América à arte moderna, depois de ter exposto em Munique e Viena, com uma primeira retrospectiva de 73 pinturas; e mais uma vez em Londres. Nas vésperas da guerra, em 1914, expôs ainda em Munique e, com Braque, em Nova Iorque, em 1916. Só em 1924 ali voltaria a expor e em Chicago, e em 1932 em Zurique, com uma retrospectiva, e dois

anos depois em Bruxelas, com o grupo da revista *Minotaure*. Em 1935 e 1936, enfim, Picasso teve uma primeira exposição itinerante, na Espanha ainda republicana, retrospectiva que terminou em Madrid, e nesse ano participou na exposição surrealista de Londres e também na realizada em Nova Iorque. Em 1937 *Guernica* foi mostrada em terra diplomática de Espanha, e no ano seguinte em Londres e, depois, como sabemos, nos Estados Unidos, em 1939, onde, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), vimos expostos «40 Anos da sua Arte». Após a guerra, foi o Victoria and Albert Museum de Londres que o expôs (com Matisse) em fim de 1945, e em 1948 expôs na Bienal de Veneza, liberta do fascismo; e em 1951 teve uma grande retrospectiva em Tóquio. No ano seguinte abriu, em Genebra, uma grande exposição de fotografias suas, do americano David Douglas Duncan — que havia de publicar sete álbuns de uma incessante e amistosa colaboração. Em 1953, foram Roma e Milão que lhe realizaram uma retrospectiva (e também então Lyon, primeira em França); e depois São Paulo. Em 1954 seria a sua obra gravada a ser exposta na Kunsthhaus de Zurique, e, no ano seguinte, «Picasso: pinturas 1900-1955» abriu no Museu de Arte Moderna de Paris, criado e dirigido pelo seu amigo J. Cassou; a ele oferecera já em 1947 obras para o museu que então criava. Os seus 75 anos, vimos terem tido exposição comemorativa no MoMA de Nova Iorque, em Chicago e Filadélfia, em 1957; mas a sua maior retrospectiva teve lugar em Londres, na Tate Gallery, em 1960, organização de R. Penrose. Barcelona, à margem do país franquista, pediu-lhe a decoração do Colégio Oficial

dos Arquitetos, em 1960, e organizou-lhe uma grande exposição, como Los Angeles, para os seus 80 anos — que Nova Iorque comemorou também, na exposição «Picasso: An American Tribute», em 1962, tal como o MoMA a seguir. Toronto viria em 1964, e Tóquio e Quioto. Barcelona (onde 200 intelectuais catalães vieram homenageá-lo, em janeiro de 1967) de novo ousou expô-lo, em grande conjunto, em 1965. Em 1966, Malraux, ministro da Cultura de De Gaulle, já vimos que inaugurou a sua mais vasta exposição, no Grand e no Petit Palais de Paris, dita de «homenagem», organizada por Jean Leymarie, que, no seu Museu de Grenoble, fora o primeiro diretor a acolher obras de Picasso. E de novo, em 1967, R. Penrose, em Londres, na Tate, realizou uma exposição, agora de escultura, cerâmica e gravura. E, após o escândalo provocado em Avinhão, em 1970, pelos seus 90 anos, em outubro, uma seleção das obras de Picasso existentes em coleções públicas de França teve as honras da Grande Galeria do Louvre. No centenário do seu nascimento, em 1981, houve, entre muitas outras, a exposição-comemoração do MoMA de Nova Iorque...

Estas exposições, no estrangeiro como em França, de custos crescentes de transportes e seguros, foram-se tornando mais difíceis ao longo dos anos, quando era também necessário ir organizando outras e diferentes manifestações, no quadro geral da arte contemporânea e de suas modas. Mas a sua impossível listagem não deixaria de ser significativa.

Necessariamente, eram as exposições alimentadas por obras de coleções privadas, e estas tinham

começado a interessar-se por Picasso desde os anos 10: em Moscovo pelo industrial S. Chtchoukine, na Suíça por H. Rupf em 1909, e já pelo alemão W. Uhde ou, como vimos também, por *merchants* animosos, que foram, no caso, sucessivamente, desde 1907, Kahnweiler (que recordou modestamente a sua importante e longuíssima ação, já na Galeria L. Leiris, nos anos 60, em *Entretiens* publicados em 1961), Vollard, Rosenberg, Carré, Loeb, J. Bucher. Leilões dos anos 20, de coleções de Uhde e Kahnweiler, vimos que importância tiveram na difusão das obras do pintor, e, de leilão em leilão, comercialmente agenciados, essa obra foi atingindo cotas astronómicas — até ser vendida (em recorde absoluto...) por 160 milhões de euros, em 2015, uma versão de *Mulheres de Argel* de 1955, que dezoito anos atrás tinha, em outro leilão, feito o preço de 28 milhões, uma e outra vez para colecionadores privados, em evidente especulação de mercado. Assinalando o facto, as atualidades de *Fox News* não deixaram de ocultar os «nus» da composição...

Os museus: se o MoMA de Nova Iorque acolhe uma excepcional coleção de obras de Picasso (e o de Basileia também), em 1947 vimos como o Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris, criado no entusiasmo da Restauração da França do pós-guerra, recebeu generosa doação do pintor, em acervo que foi aumentando e que, desde 1948, teve resposta no Museu de Antibes, depois dito «Picasso», graças também a doações do artista — que igualmente dotou um museu do seu nome, inaugurado em Barcelona em 1963, num palácio do século xv, bem à margem do regime

franquista. Já em outra Espanha (que pudera receber solenemente, em 1981, no seu centenário, vinda do MoMA de Nova Iorque, a *Guernica*, conforme desejo expresso do pintor), um museu, também instalado em palácio de Seiscentos em Málaga, sua cidade natal, recolheu uma vasta coleção de 133 obras, vinda da viúva do primeiro filho de Picasso e do neto Bernard. «Los Picassos de Picasso» titularam o conjunto inaugural. Assim em Espanha, pátria de sempre do artista — como a Inglaterra o foi, sempre também, de Charles Chaplin...

Mas foi, em 1985, a instalação do Museu Picasso em Paris (que viria a dar o nome do pintor a uma praça, no bairro histórico de Montparnasse), no Hôtel Salé, vasto edifício do século XVII, notavelmente adaptado (e com extensão reinaugurada em 2015) que deu e continua a dar a maior informação sobre a criação do pintor, escultor, ceramista, desenhador, gravador, oferecendo grande massa de informação necessária ao seu conhecimento.

O inventário do espólio, realizado com muitas dificuldades após a morte, sem testamento, de Picasso, somando obras espalhadas pelas suas casas e *ateliers*, numa intrincável acumulação de peças, permitiu determinar, em outubro de 1979, 1876 pinturas, 7089 desenhos, 18 mil estampas, que entraram em contas fiscais de direitos de sucessão. Distribuídos pelos seis herdeiros de três uniões matrimoniais com descendência de segunda geração e certamente já de terceira, grande número de peças continua na posse da recomposta família dita Ruiz-Picasso, com uma administração legal para todos os efeitos de reprodução e empréstimos, presidida pelo filho Claude. À Picasso Adminis-

tration cabe também verificar a autenticidade de inúmeras obras que vão aparecendo no mercado, envolvendo, naturalmente, falsificações («400 por ano»...) que os elevados valores negociados de certo modo justificam...

Uma das decisões da entidade, por exemplo significativo comercialmente, foi vender aos automóveis Citroën, em 1998, o nome «Picasso» para designar um modelo então lançado, e outros subsequentes. Foram, na altura, 20 milhões de euros os proventos recolhidos no contrato.

A filha Paloma, irmã de Claude, foi, em 1974, vedeta no excelente e famoso filme erótico de W. Borowczyk, *Contes immoraux* — e ela assumiu depois marca comercial de um perfume, famoso também. Um tanto à margem, sua sobrinha Marina (a quem coube em herança o palacete de Cannes La Californie) ocupa-se de um orfanato — e publicou, em 2001, um volume de memórias e impressões do avô, intitulado *Grand-Père*, que causou incómodo pelo retrato que faz de Picasso — egoísta, indiferente, dominador, tirânico, sádico, que «destruía inexoravelmente a família», «um génio que precisava de sangue para assinar cada uma das suas telas»... E que só para a sua obra vivia.

Não foi o primeiro ataque familiar que Picasso sofreu: se a sua primeira companheira, Fernande Olivier, publicou em 1933 memórias de discretas queixas de um tempo de miséria sofrida no Bateau Lavoir (*Picasso et ses amis*), Françoise Gilot escreveu (com um colaborador americano, 1965), *Ma Vie avec Picasso* — cuja publicação ele tentou impedir judicialmente. São memórias e acusações de uma mulher conquistada, enganada

e arredada, por outros amores, e por um trabalho sempre privilegiado, obsessivamente: uma vida que terá sido, em dez anos, «humanamente um inferno». Tal como de «crueldade mental» Chaplin foi acusado pelas suas mulheres, embora (um e outro) com lembranças de ternura... Homem de sete mulheres – Minotauro, devorador, com duas mortes na consciência, se a pudesse ter, póstuma... «Amando intensamente e matando o que ama»... escreveu P. Éluard, em 1942.

Françoise Gilot publicaria, em 1996, um segundo volume, mais calmo, de conversas registadas, recordando o ano de 1946, *Picasso et la Méditerranée*, mas não sem de novo evocar a relação entre a sua pintura e as mulheres havidas, cronologicamente. E um filho de Maya, Olivier Widmaier, publicou também dois livros, mais ou menos discretos, *Picasso, portraits de famille* e *Picasso, portrait intime*.

Assim assinalada, positiva ou complicadamente, a glória de Picasso foi ainda confirmada publicamente, como vimos, nos anos 50, pela capela decorada em Vallauris (1957-1959); e ali, já em 1950, se erguia, numa praça, o *Homem com um Carneiro*, de 1943, em bronze; pela encomenda da UNESCO para a sua sede de Paris (1957-1958); pela inauguração do monumento de Apollinaire em Paris, com escultura sua. E outro, com uma maquete sua, ampliada, de personagens recortadas do *Déjeuner sur l'herbe*, se mostra, em cimento, à entrada do Museu Moderno de Estocolmo, desde 1965; e uma grande «Cabeça» (20 metros), de 1962, foi em 1967 inaugurada no Civic Art Center de Chicago.

Mas, talvez sobretudo, no seu significado ideológico e moral, importa assinalar o «regresso» da *Guernica* à Espanha livre do franquismo, em 1981!...

E ainda nessa glória ecuménica, com a sua carga política (e estratégica da parte da União Soviética), Picasso recebeu duas vezes o «Prémio Lenine da Paz», em 1950 e 1962. Devendo mais marcar-se, com outro sinal de independência (ou de mau humor...), a sua recusa da «Légion d'Honneur», em 1967...

Mas mais conta ainda a vastíssima bibliografia desde sempre internacionalmente publicada — a começar (como vimos) pelo artigo de um jornalista americano, em 1910, reportagem sobre as artes parisienses: «The Wild Men of Paris», ao mesmo tempo que Apollinaire publicava um seu retrato literário, na conceituada revista *Mercur de France*. Mais gravemente, o filósofo de arte alemão Max Raphael publicaria em 1913, em Munique, *Von Monet zu Picasso*, que situa o pintor no discurso estético europeu. Ele escrevera já, em maio de 1912: «Estou intimamente persuadido de que a arte de Picasso terá por consequências uma nova estética e uma nova apreensão da vida.»

Gertrude Stein, pela primeira vez em 1912, escreveu sobre Picasso («Este era o que trabalhava...»), vindo a publicar, em 1933, um volume sobre o artista. A. Salmon dele falou em 1912 também, em *La jeune peinture française*, e também A. Gleize e J. Metzinger, no seu ensaio, em certa medida fundamental, *Du «Cubisme»*. De novo Apollinaire, em 1913, em *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* tratou de Picasso, com a admiração de

uma camaradagem cúmplice. No pós-guerra, a *Ode a Picasso* de Cocteau (1919) marcou outra situação intelectual, ligada aos Ballets Russos, como sabemos — mas foi em 1921 que saiu o primeiro título consagrado ao pintor, em volume: *Picasso*, de M. Raynal. Kahnweiler dele falara, no ano anterior, com raro conhecimento do homem e da obra, em *Der Weg zum Kubismus*.

Em 1925, vimos A. Breton, em nome do surrealismo, reconhecer-lhe «uma responsabilidade imensa» na criação artística do tempo, e, em 1938, posicionável entre os «iniciadores da arte surrealista», vindo a incluí-lo no seu livro fundamental *Le Surréalisme et la peinture*, em 1928. Em 1923, Picasso pela primeira vez, e para sempre (como vimos), se explicara, numa entrevista a M. Zayas em *The Arts* — no seu plano pessoal de criação, com uma simplicidade de evidência...

C. Zervos, nos seus recentes *Cahiers d'Art*, passou a ocupar-se de Picasso desde 1926, até dele vir a realizar os 33 volumes de um fundamental *Catalogue Raisonné*, em 1932-1978. Em 1928, o seu fiel colecionador W. Uhde publicou *Picasso et la tradition française. Hommage a Picasso*, da revista *Documents*, em 1930, reuniu uma dezena de artigos de poetas e filósofos ligados ao surrealismo, como Desnos, J. Prévert e M. Leiris.

O primeiro catálogo *raisonné* da obra gravada de Picasso (B. Geizer) foi publicado em 1933, com segundo volume em 1968, então a par de outro, de G. Bloch, em Lausanne e Berne. Os *Cahiers d'Art*, em 1936-1937, dedicaram-lhe um número especial em que colaboraram Éluard, B. Péret, Dalí, Man Ray; e outro, ainda, em 1938. Mas foi, em 1946, a

publicação, em Nova Iorque, de *Picasso: Forty Years of his Art*, edição revista e aumentada do catálogo da exposição de 1939, por Alfred H. Barr, diretor do MoMA, que trouxe à bibliografia picassiana uma primeira peça essencial. *Picasso, portraits et souvenirs*, em 1946, do seu fiel amigo e secretário desde 1935, J. Sabartès (que faleceria em 1968) a ela deu um simpático testemunho pessoal e humano. Por seu lado, as *Sculptures de Picasso* foram estudadas por Kahnweiler em 1949 — e um catálogo *raisonné* foi estabelecido por Werner Spies em 2000.

Não é, evidentemente, possível inventariar tudo quanto sobre Picasso se publicou desde 1910, em revistas, jornais e catálogos do mundo inteiro, ou em volumes, numa abundância obviamente mais comercial que científica, e que, após a sua desaparecimento, continuou e se multiplicou.

Que todas as histórias da arte contemporânea ou todas as enciclopédias e dicionários de arte, pelo mundo fora, lhe tenham consagrado mil páginas e entradas, óbvio é também — e ilimitado, como para nenhum outro artista do século XX. Que se faça menção aqui, somente a título de exemplo, em 1970, de *L'Arte Moderna 1770/1970*, de G. C. Argan, pela sua autoridade maior, universitária e intelectual.

As publicações do Museu Picasso de Paris, desde 1985, são naturalmente de citar — e especialmente o catálogo publicado em 2015, incluindo uma minuciosa cronologia (de Anne Baldassari, autora da renovação do Museu), que na presente obra foi aproveitada e seguida. A obra de P. Daix, *Picasso créateur*, de 1987, é também destacável,

entre as mais recentes, pela abundância de informação de quem privou com o artista, nos seus últimos anos. E também do catalão J. Palau i Fabre, que, em 1998, se debruçou sobre *Picasso vivant: enfance et première jeunesse, 1881-1907*. Desse período se ocupou, no 1.º volume de *A Life of Picasso*, o americano John Richardson, com o 4.º volume anunciado em 2016. Uma «biografia interpretativa», especialmente infeliz, do famoso romancista Norman Mailer, *Portrait of Picasso as a Young Man*, publicada em 2004, tratando do artista só até 1914 — como um monstro de misoginia e de crueldade mental, provavelmente homossexual na sua juventude, criança que viveu num «imenso terror», adolescente depressivo, e para sempre «negligente de qualquer responsabilidade humana»... O romancista louva-se num livro de Arianna Huffington, *Picasso Criador e Destruidor* (título traduzido), que em 1988 fizera propositado escândalo na América. E, em semelhante gosto, a jornalista Pepita Dupont publicou, em 2007, *La Vérité sur Jacqueline et Pablo Picasso* — que lhe valeu um processo. Com outro tato saiu em 2016 *Picasso Amoureux*, de F. Ferney, tratando das suas sete musas.

E não esqueçamos, do próprio artista, os seus textos reunidos em 1989, em Paris: *Picasso, Ecrits*. E os 175 *Cahiers de Picasso*, editado em 1986. Mas um filme biográfico foi também realizado, em 1987, nos Estados Unidos, por um certo Adolfo Vargas, *The American Playhouse*, numa triste mediocridade, artisticamente ridícula — como foi, em 1992, *biopic* sobre *Chaplin*, de R. Attenborough, em Inglaterra. Inevitavelmente... Chaplin, que em

1931 veio visitar Picasso no seu *atelier* da altura, ali improvisando uma genial pantomina, de que ficou relato...

Cinco filmes foram feitos sobre Picasso, desde 1948, pelo belga P. Haesaerts, numa *Visita a Picasso*, rodada em Vallauris e no Museu d'Antibes, primeiro testemunho sobre a sua atividade criadora. Em 1953, o italiano L. Emmer filmou *Picasso*, mostrando a capela de Vallauris. Em 1955, foi a vez de H. G. Clouzot lançar *Le Mystère Picasso*, que teria o prémio especial do júri em Cannes. Nele, «uma obra de arte se cria sob os nossos olhos, no curso da inspiração do pintor». Em 2013, através dos «Picassos de Picasso», H. Nancy realizou *Picasso, l'inventaire d'une vie*, em duas horas de filme. E, já em 2015, *Picasso, naissance de l'icône*, de H. Lebel, mostrou como o artista «fez obra da sua vida...».

Os nomes dos autores destes textos (ou destes filmes) confundem-se muitas vezes com os dos amigos do pintor, que foram também personagens da vida criativa, artística e intelectual, da França e do mundo do seu (e nosso) tempo.

Picasso teve por amigos Apollinaire e Breton, Aragon e Éluard, Cocteau, Char e Malraux, e também Stein e Hemingway — e o grande toureiro Dominguín... E, entre os pintores, particularmente Braque e Matisse e Miró — e todos os outros que muito ou tudo lhe deveram, como o disse Duchamp. Em 2005 expôs-se em Basileia «Picasso Surrealista», e ainda em 2015, em Paris, uma muito discutível exposição sobre «picasomania» pretendeu mostrar a sua influência e consequências.

Encontrou-se assim Picasso, no meio das grandes mudanças do século XX, assegurando-lhes a imagem da liberdade que lhes fornecia em imagens... Em 1981, o *New York Times* inquiriu, junto de artistas americanos, que julgamento lhes merecia Picasso, no centenário do seu nascimento (que o MoMA comemorava), e a resposta quase geral foi que ele lhes tinha dado o grande exemplo de liberdade. Que maior elogio, para um artista?

Essa liberdade, nas várias produções da sua arte, foi obtida num discurso contínuo de confessadas destruições formais para outras formas construir — mas reparemos que em «presenças simultâneas» (A. Chastel, 1978), na multiplicidade estrutural dos estratos sucessivos que devem ser entendidos, não em subjacência mas em coexistência. E em «consistência», como o pintor apontava, justificando o «achar» final da sua pintura. Que é então explicável, não nas «metamorfoses» que agencia, mas nas «metáforas» que cria — no sentido novo de cada vez... Por isso Breton, em 1938, o situava entre os «iniciadores da arte surrealista», no futuro que poeticamente se afirmava no seu discurso. «Moderno», como lhe dissera o «Douanier» Rousseau...

...E na «passagem», que era, em cada momento dos seus quadros (ou outras produções), de uma maneira a outra, de um poder que deixa de o ser a um novo poder tornado assim necessário na inquietação do artista. Que «tudo, na obra de Picasso, evoca a circulação misteriosa entre os diversos níveis da existência, a travessia de portas interditas, o franqueamento dos limites, o contacto estabelecido entre os

contrários» (J. Starobinski, 1970). Ou seja, o «achamento», final, sim, mas de cada vez renovável.

Nascido em 1881 (ano capicua, com a sorte que isso traz à superstição espanhola...), Picasso, acaso «dominado por um diabólico instinto de contradição», em suas muitas fases, épocas ou períodos que a crítica tem estabelecido, «muitos homens é, espanhol irremediável que nunca deixou de ser» (J. Gallego, 1981), numa «Escola de Paris» de circunstância cronológica. «Espanhol» — qualidade que Apollinaire já sublinhara em 1911...

De Picasso é «este poder de metamorfose de tudo em tudo, num *continuum* que nunca volta atrás porque desintegrou a memória do passado e em si próprio apenas confia, num presente que só no futuro vai tendo sentido». E este fazer que, na sua pintura, «as coisas são como são e o que são, com uma presença iniludivelmente física, no paradoxo que a gerou, entre o objecto pretextado e o seu fantasma» (J.-A. França, 1981). Numa «parecença mais profunda, mais real, que atinge o surreal» — Picasso, 1945.

... E tudo isso o Minotauro olha, encarnação de Picasso como foi, e nas linhas da sua pintura ele via forma-se, em 1960 — e ao surrealismo conveio. Uma grande *Minotauromaquia*, gravada em 1935, a meio da vida criativa de Picasso, lhe representará assim a obra, em desejo e crueldade, sexual também, e muito, em Vida e Morte — como na *Guernica* em que se figura, neste novo «massacre dos inocentes» bíblico...

*

Artigos, livros, exposições, museus, coleções — como é em Portugal?

A primeira referência a Picasso terá sido, em Lisboa, em 1916, no jornal *O Dia*, em entrevista conseguida por Amadeo de Souza-Cardoso, que então ia expor; referência apenas, saiu gralhado o nome, em «Picarro»... No ano seguinte, Almada Negreiros citou-o no seu *Ultimatum* futurista; mas, em exposição, só seria visto numa, histórica, sobre arte francesa de 1850-1950, trazida oficiosamente à Fundação Gulbenkian em 1965, pelo historiador G. Bazin — já que, em 1942, uma exposição «moderna» mostrada por Vichy a Portugal (entre «Estados-Novos») o excluira ideologicamente — tal, como, no ano seguinte, obviamente uma exposição oficial espanhola... E, em museus, só o do Caramulo, em 1959, iniciativa hábil de A. Lacerda, que conseguira obter um quadro, por oferta do próprio pintor. Quase meio século antes que o colecionador Joe Berardo lhe recolhesse obra no seu museu, em Sintra (e no Centro Cultural de Belém).

Para venda, só em 1972, um desenho de Picasso foi apresentado e negociado numa galeria de Lisboa, a Dinastia — nas vésperas da extinção do mercado marcelista... Mas já em Lisboa, em 1957, muitas cerâmicas de Picasso, em edição Madoura, foram expostas e vendidas com grande êxito, na Casa Leonel, em pleno Chiado... Em 1946, a primeira página de um novo jornal de literatura e artes, *Mundo Literário*, ousara uma reprodução de Picasso, que passou à Censura e não era, obviamente, a *Guernica* — que, porém, ia correndo em reproduções francesas vendidas à sucapa...

Muitos artigos e referências de imprensa, favoráveis e desfavoráveis, tiveram publicação em Portugal, ao longo dos anos. Um *Dicionário de Pintura Universal* (1959-1973) lhe reservaria uma entrada

calibrada pelas dos maiores nomes da História, e, em 1987, uma *História da Arte Ocidental, 1780-1980* (J.-A. França, até agora única na bibliografia nacional) lhe daria o necessário relevo, com grande reprodução a cores de *Os Três Músicos*, de 1921 — e na presente obra, em número reduzido de páginas que cabem na coleção, procurou-se multiplicar e arrumar informação útil sobre o artista e sua obra total. Com alguma reflexão crítica. Se, ainda em Portugal, várias vezes a revista *Colóquio/Artes* (1971-1996) se ocupou do artista, mais especialmente o fez no centenário de 1981, ao por a questão: «Porquê Picasso?» A que, entre vários autores, franceses, espanhóis e portugueses, foi respondido muito simplesmente, «Porque sim»... E ainda a revista, lembrando que, no Alentejo, se chamavam «picassos» a cerâmicas saídas defeituosas do forno, contou então da famosa ceramista popular Rosa Ramalho — que afirmou «saber muito bem quem era o Picasso, que queria casar com ela mas ela não quiz, e o f. da p. lhe tinha roubado a cabra!»...

*

O «Essencial» de Picasso? Um programa de exposição ideal e impossível enumeraria agora centenas ou milhares de peças, de diversa produção, com muita variação, conforme os críticos, os locais e os momentos, como seria necessário. No âmbito reduzido do que nestas páginas finais se poderá definir, haverá que dizer que, se só vinte peças couberem na seleção (e não cem ou mil), seriam as seguintes, pelas razões expostas ao longo do texto.

Guernica (se só uma pudesse ser), *Les Demoiselles d'Avignon* (se duas). A seguir (e sempre por

processo de eliminação comparativa, «este ou este?», em desculpa), usa-se a ordem cronológica, e serão mais oito, se forem dez as peças: *Saltimbancos* (1905), *Retrato de Vollard* (1909), uma *Natureza Morta* (c. 1910), *Viola* (1915, escultura-construção), *Mulheres na Praia* (1922), *Minotauromaquia* (1935, gravura), *Joie de vivre* (1946), um *Déjeuner sur l'herbe* (o de março-agosto de 1960). Indo até aos vinte, se combinados, da mesma maneira, seriam mais os seguintes: *Celestina* (1904), *Gertrude Stein* (1906) *Três Músicos* (1921), *Mulheres na Praia* (1922), *A Dansa* (1925), *A Serenata* (1942), *Mulher num Cadeirão — «Mulher-Flor»* (1946), *Mulheres Lavando-se — à la «toilette»* (1956), *Casal* (1967), *O Beijo* (1969) (Delas se escolheram as ilustrações deste livro, juntando-lhes retratos das mulheres sucessivas do pintor).

O escolhedor admite (não em todos os casos, porém!) outras escolhas críticas, certamente justificáveis, dentro dos dez ou vinte títulos selecionados — o que ele próprio, em outras alturas, fatalmente faria. E daí para diante, até cem ou mil, em campo aberto, nos tantos títulos registados no texto ou em muitos outros, que o não foram.

Porém, em situação extraordinária, para além de todas as escolhas feitas, propõe ele (entre dezenas de outros, desde 1895 e 1896, ou desde o *Yo Picasso* de 1901) a inclusão do último autorretrato de Picasso, de 1972, rebentando de cor — derradeiro olhar deitado ao Mundo por um Artista que a esse Mundo terá dado o seu sentido maior, no nosso tempo!

Jarzé, 2015-2016.

O livro **O ESSENCIAL SOBRE**
PABLO PICASSO
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA
tem como autor
JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
com design e capa do atelier
SILVADESIGNERS
composição, revisão e paginação
INCM
tem o ISBN **978-972-27-2478-4**
e depósito legal **409 029/16**
A edição de **1000** exemplares
acabou de ser impressa no mês de **OUTUBRO**
do ano **DOIS MIL E DEZASSEIS.**
CÓD. **1021185**

www.incm.pt
www.facebook.com/INCM.Livros
editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

Pablo Picasso

José-Augusto França

Pablo Picasso é o pintor mais célebre do século xx, que preencheu com uma obra começada cerca de 1900, em Paris, e ali terminada só ao falecer, em 1974.

Criador (com Braque) do «cubismo», em 1909–1910, o seu processo estético, contínuo e extremo, de «construção-deconstrução» formal, determinou toda a arte do século, pontuada, em 1937, pela obra-prima da pintura da História do nosso tempo, *Guernica* — ícone do século xx. Porque, para Picasso, «a pintura é um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo» (1945). Disse-se que, «depois de Picasso e de Chaplin (1889–1977), não havia já ninguém para significativamente morrer na cultura ocidental». Picasso «amando intensamente e matando o que ama»... — *Paul Éluard*.

ISBN 978-972-27-2478-4



9 789722 724784

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MODA