

Primitivismo no *Les Demoiselles d'Avignon*: universalidade na tradição

Lígia Dabul

Nossa idéia é refletir sobre a utilização da chamada arte primitiva por artistas plásticos considerados clássicos da modernidade. Enfocaremos Pablo Picasso (1881-1973), em particular sua fase cubista, e o modo como tratou a arte primitiva na sua tela Les Demoiselles d'Avignon.

Abordar Picasso nesta sua clara referência à arte primitiva tem a ver com este artista aparecer por vezes como marco na Antropologia da Arte. Ele teria reconhecido como artísticos objetos até então vistos como artefatos ou evidências da religião primitiva de povos não-ocidentais, o que coincidiria com (ou anteciparia) o esforço da Antropologia de tratamento científico e não etnocêntrico destes objetos, considerando-os como manifestações artísticas¹.

Picasso também salientou preocupações formais ao referir-se à arte não-ocidental², e interessa-nos tratar esta modalidade de habilitação/incorporação (concentrando-nos na pintura) para refletirmos sobre como e se de fato ocorreu uma extensão de preocupações formais geradas no seio de um campo artístico em constituição para objetos de sociedades não-ocidentais.

G. Brett (1993:124), estudando o primitivismo na arte moderna, aponta certa fixação no caso Picasso. São mesmo incontáveis as referências à incorporação da arte primitiva por outros artistas plásticos ocidentais. Cooke (1993:138) elenca diversos artistas e movimentos que se remetem a obras de sociedades não-

ocidentais para a própria definição de suas propostas: expressionismo, surrealismo, etc. R. Goldwater (1969) trata de numerosos artistas plásticos (Gauguin, Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Modigliani, Epstein, Brancusi, etc.) que de muitas maneiras direcionaram o olhar ocidental para a arte primitiva, inclusive o da História da Arte e da Antropologia. Brett mostra que sob o rótulo de "primitivismo" e "primitivo" um conjunto enorme das mais diferentes práticas e idéias artísticas são evocadas. Ainda, se a categoria *arte primitiva* é tomada como arte não-ocidental, sem necessariamente excluir estas noções, temos um vasto elenco de situações de associação da arte ocidental com a arte primitiva. Delas podemos lembrar, na França que acolherá Picasso, impressionistas remetendo-se à arte japonesa e Gauguin deslocando-se para o Taiti, para o modo de vida e a arte de seu povo.

Frente a estas incorporações freqüentes e heterogêneas, um estudo do caso Picasso só faz sentido se indicada sua especificidade. E ela talvez resida justamente na associação dessa incorporação da arte primitiva ao surgimento de um movimento estético do qual Picasso seria um dos fundadores e ao qual esteve ligado, o cubismo, que por sua

15

importância para a arte moderna ocidental tende a ter hiper-valorizados acontecimentos atribuídos à sua gênese. Poucos artistas e movimentos são tão valorizados quanto Picasso e o cubismo, estendendo-se suas influências para as mais diferentes direções.³ Entre os acontecimentos fundadores deste movimento, estão as referências de Picasso na primeira década deste século à arte primitiva, que encontra-se, assim, no miolo das representações sobre a origem da arte moderna.

Não raro o cubismo é definido na sua associação com a arte primitiva. Sua gênese histórica é vista na tela “pré-cubista” de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (ver figura), cuja principal característica seria a de, incorporando elementos da arte negra (africana, especialmente a escultura africana), romper com fundamentos da arte ocidental que limitavam o desenvolvimento de uma linguagem estritamente pictórica, já preconizada desde os começos do impressionismo. A própria periodização do cubismo é calcada neste pres-suposto genético, havendo definições de sua formação que diretamente acionam a arte negra. Golding por exemplo propõe (1994:44) que já “há algum tempo os críticos passaram a distinguir duas fases principais do cubismo: uma primeira fase ‘analítica’ e uma subsequente fase ‘sintética’ (...). Mas, se aceitarmos essa distinção, é quase igualmente importante subdividir o cubismo analítico de Picasso e Braque num primeiro período formativo, fortemente impregnado da influência de Cézanne e, no caso de Picasso, da arte africana, e um desenvolvimento ulterior a que se poderia dar o nome de período ‘clássico’ ou ‘heróico’, marcado por um rompimento maior e mais decisivo com as aparências naturalistas”. Aceitando esta periodização como indicativa da forte associação arte primitiva/Picasso/cubismo, iremos enfocá-la especialmente neste momento “analítico formativo” do cubismo e da trajetória de Picasso, que começaria com a formulação do *Les Demoiselles*, estendendo-se até cerca de 1910, quando Picasso e Braque fariam pesquisas e trabalhos hoje considerados por muitos historiadores como “clássicos”.

Um ponto de partida

Não apenas na Antropologia da Arte mas também na História da Arte *Les Demoiselles*

d'Avignon, pintado em 1906-1907, é referência para se avaliar ou demonstrar relações entre o trabalho de Picasso e a arte primitiva. É tomado como ponto de partida do processo que levou Picasso a criar o movimento cubista. E é colocada como evento fundamental para se pensar no trabalho de Picasso, no cubismo e nas repercussões nas concepções de arte que sua produção gerou. Em algumas histórias da arte *Les Demoiselles* é crucial na periodização que liga Picasso ao cubismo: fase azul, fase rosa, *Les Demoiselles*, cubismo analítico, cubismo sintético.⁴

Há registros da perplexidade que a tela gerou. Nash relata as reações da amiga Gertrude Stein, muito informada acerca das produções artísticas do começo do século, estranhando a novidade “horível”. G. Habasque aponta que seus amigos escritores, confusos, não compreendiam o que estaria por trás daquela tela, e que Picasso viu-se mesmo como alvo de brincadeiras. Kahnweiler (1989:44) lembra como foi recebida a tela por seus amigos pintores: “O quadro que ele tinha pintado lá parecia a todos algo monstruoso”.

Ao lado dessa perplexidade, Golding indica o poder de persuasão da tela de Picasso: “É ainda hoje uma obra audaciosa e perturbadora, há sessenta anos deve ter parecido nada menos que inacreditável. Deixou certamente perplexos e consternados até os mais fervorosos admiradores de Picasso. Braque, um jovem pintor inteligente e de espírito aberto, ficou francamente horrorizado quando viu o quadro pela primeira vez; entretanto, alguns meses depois, sua grande *Banhista* (...) demonstraria de forma concludente que, a despeito de sua repulsa inicial, *Les Demoiselles* tinha alterado todo o curso de sua evolução artística” (1994:38). Essas perplexidade e persuasão, para Golding, devem-se a “novos cânones” criados com a tela⁵. Não cubista, a tela mais que tudo prenunciaria soluções “cubistas” para problemas advindos da produção anterior de Picasso, submetida a inúmeras interferências e debates.

Ao indicar as fontes que viabilizaram a criação do *Les Demoiselles*, Golding enumera um elenco extenso de influências. Mas ressalta, em seguida (1994:41), como a quase totalidade

dos autores abordados, a preponderância de duas delas se considerarmos a tela como “um prelúdio ao cubismo”: a obra do pintor holandês Paul Cézanne (1839-1906) e a arte africana, especialmente a escultura africana. A relação do *Les Femmes d'Alger* com o cubismo se daria, assim, para Golding, justo porque nela estariam fixadas estas duas influências duradouras.

Duas influências para três autores

O modo como J. Golding (1994), E. Gombrich (1993) e G. Argan (1995) apresentam, em análises do *Les Femmes d'Alger*, as ingerências da arte negra e de Cézanne no cubismo, corresponde a maneiras assentadas na História da Arte de tratamento dessas influências, o que evidencia



Les Femmes d'Alger (244 x 236 cm). Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

pressupostos acerca das relações arte/sociedade que nos interessam particularmente.

18 Golding afirma ser *Les Demoiselles* “uma espécie de homenagem ao mestre de Aix”, apontando claras referências de Picasso à obra de Cézanne: “(...) o protótipo mais próximo para esse tipo de composição, com mulheres nuas e parcialmente vestidas, encontra-se na obra de Cézanne; (...) a figura agachada no canto inferior direito, com suas deformações extraordinárias, baseou-se originalmente numa figura de um pequeno Cézanne que Matisse possuía”. Mas para Golding é a arte africana a influência fundamental de Picasso na criação desta tela e será tomada, como a obra de Cézanne, como fornecedora de um “protótipo”. E será noutro nível “mais profundo e intelectual” que Picasso se voltará para a arte negra: “Em primeiro lugar, contrastando com o artista ocidental, o escultor negro aborda o seu tema de um modo muito mais conceitual (...). Picasso (...) teria percebido quase de imediato aí estar uma arte que detinha a chave para o desejo dos jovens pintores do século XX de se emanciparem das aparências visuais, na medida em que se tratava de uma arte ao mesmo tempo representacional e antinaturalista.” Além disso, “Picasso viu que a fragmentação racional, freqüentemente geométrica, da cabeça e do corpo humanos empregada por tantos artistas africanos poderia fornecer-lhe o ponto de partida para a própria reavaliação de seus temas.” Tal percepção se daria porque Picasso já apresentava descon-tentamentos “com a abordagem tradicional ocidental de formas ou objetos em pintura. Em *Les Demoiselles* temos, embora de maneira experimental e desajeitada, um novo enfoque do problema da representação de volumes tridimensionais numa superfície bidimensional. É aí que reside a originalidade suprema desse quadro”. (1994:40)

Para Golding o *Les Demoiselles* conteria o mais radical questionamento da noção de perspectiva produzido na arte ocidental: “Durante 500 anos, desde o início da Renascença italiana, os artistas tinham sido guiados pelos princípios da perspectiva matemática e científica, (...) o artista via o seu modelo ou objeto de um único ponto de vista estacionário. Agora, é como se Picasso tivesse andado 180 graus em redor do seu modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem”. (1994:40) E o modo como tal visão simultânea é construída nesta tela

explicitaria ao observador o caráter plano da superfície trabalhada.

Esse autor concebe as duas grandes influências (Cézanne e a arte africana) do cubismo estabelecendo uma “divisão de tarefas”, atribuindo a Picasso a referência à arte africana e a Braque a retomada de fato de Cézanne: “a abordagem de Braque era mais interessada na técnica pictórica, além de ser mais poética; (...) de todos os principais pintores cubistas só ele conservou o interesse pelas propriedades evocativas da luz. E foi o artesão que, através de pacientes pesquisas, resolveria muitos dos problemas pictóricos que surgiram na formação desse estilo extraordinariamente complexo. (...) Braque criou um novo conceito de espaço que iria complementar o novo tratamento da forma de Picasso. E as sensações espaciais que tentou evocar já estavam latentes, percebeu ele, nas últimas telas de Cézanne, tal como Picasso tinha pressentido que as misteriosas distorções de forma em Cézanne sugeriam uma nova linguagem de volumes”. (1994:41-42). Mas estas relações de Picasso com a obra de Cézanne serão relativizadas adiante justamente em função da relação que teve com a arte africana: “Picasso talvez fosse uma natureza excessivamente impetuosa e violenta para se entender diretamente com a sutileza e a complexidade extremas da arte de Cézanne; por certo, a sua descoberta da arte africana tinha sido bem mais excitante. Não restam dúvidas de que quando, em fins de 1908 e começos de 1909, Picasso se debruçou de novo sobre a obra de Cézanne, foi em grande parte movido pelo exemplo de Braque”. (1994:43-44).

Golding aponta quando um novo idioma formal proposto em *Les Demoiselles* estaria maduro: “na série de telas figurativas executadas por Picasso durante o verão de 1909, em Horta del Ebro, que o novo conceito cubista de forma atinge sua expressão mais completa e lúcida precisamente por mostrarem essas obras o mais perfeito casamento dos princípios derivados da arte africana com as lições pictóricas aprendidas com Cézanne” (1994:44). Se *Les Demoiselles* é colocado como ponto de partida para olharmos o cubismo, sua constituição se daria na junção empreendida sobretudo por Picasso dois anos depois da produção desta tela, das influências da arte africana, por ele mais diretamente sentidas e

já registradas em *Les Demoiselles*, e as que adviriam de Cézanne, sofridas especialmente na sua colaboração com Braque.

Gombrich (1993:456) também propõe, ainda que rapidamente, uma leitura quase que exclusivamente estética do surgimento do cubismo, e somará arte primitiva e Cézanne tomado-os como movimentos sucessivos de Picasso. A arte primitiva aparece como primeiro movimento de afastamento do expressionismo; Cézanne como derivação dela por viabilizar o desenvolvimento de questões por ela colocadas, derivação já proposta por Golding. Gombrich, contudo, marcando precedência cronológica da influência da arte primitiva frente à de Cézanne nas formulações estéticas de Picasso que desembocariam no cubismo, talvez seja o autor que atribua à referência à arte negra o status de origem deste movimento. Relatando sua ida à Paris, Gombrich coloca que Picasso aí “pintou assuntos que teriam agradado aos expressionistas: mendigos, marginais, vagabundos e gente de circo. Mas (...) não se satisfaz com isso e começou a estudar a arte primitiva, para a qual Gauguin e também Matisse, possivelmente, haviam chamado a atenção. Podemos imaginar que ele aprendeu com essas obras como é possível construir um rosto ou um objeto a partir de uns poucos elementos muito simples (...). Isso era algo diferente da simplificação da impressão visual que os artistas anteriores tinham praticado. Eles haviam reduzido as formas da natureza a um padrão plano. Não haveria meios de evitar a ausência de relevo, de construir a imagem de objetos simples e de reter, no entanto, um sentido de solidez e profundidade? Foi esse problema que levou Picasso de volta a Cézanne”.

Argan também tratará dessa dupla influência no cubismo, cuja interrelação já estaria no *Les Demoiselles*. Diferente de Golding e Gombrich, marcará não só seu significado como registro pictórico frente aos demais registros precedentes e contemporâneos mas tentará tomá-lo como empreendimento vinculado a situações sociais nas quais os artistas (depois) cubistas, sobretudo Picasso, inseriam-se: “A escultura negra, considerada objetivamente em sua realidade formal, é a antítese dialética da pintura de Cézanne: Cézanne é inteiramente espaço, um espaço que incorpora os objetos, assimila-os em sua própria estrutura; a

escultura negra é inteiramente objeto, um objeto que não admite relações com o ambiente, cria ao seu redor o vazio absoluto. Em sua obra de ruptura, *Les Demoiselles* (...) define com extrema clareza os dados extremos do problema. Cézanne é a sùmula, a escultura negra é a antítese da cultura européia. Encontrando uma solução dialética entre esses dois opostos, ele demonstra que a arte é a única atividade que extrai suas forças propulsoras deitando raízes vitais em toda a história da humanidade, (...) é a única capaz não só de superar, mas também de resolver concretamente a contradição de fundo, o complexo de culpa e de orgulho pelo qual a cultura européia sente necessidade de se contrapor, enquanto humanidade que progrediu, a uma humanidade primitiva” (1995:302).

Não apenas em situações sociais mas na relação com movimentos estéticos contemporâneos ao cubismo Argan (1995:302) buscará determinações de suas características e relevância, localizando a produção da “obra de ruptura” de Picasso situando-o frente a diversas correntes estéticas, indicando o caráter ideológico das posições que o levariam àquela obra. Segundo Argan (1995:422-424) *Les Demoiselles* surgirá como “golpe de força”, proposta estética e ideológica de um Picasso ativo a ponto de não só reagir mas romper com esquemas, também inseparavelmente estéticos e ideológicos: “Com *Les Demoiselles d'Avignon*, Picasso, num golpe de força, entra no cerne vivo da situação; não propõe uma outra poética, mas contesta e supera a poética dos fauves, a classicidade meta-histórica e o mito mediterrânico de Matisse. Na história da arte moderna, é a primeira ação de ruptura. A partir de 1905, Picasso demonstra conhecer a obra de Cézanne; provavelmente sentiu que estava idealmente vinculada a El Greco, que então era seu mestre ideal. (...) diante de *La joie de vivre*, de Matisse, reage: é como uma ofensa ao sentimento moral, ao espírito de protesto social que inspiram toda a sua pintura. A arte não é efusão lírica, é problema, e Cézanne era totalmente problemático. Contra os ritmos soltos, a espacialidade aberta, a composição amplamente melódica da obra-prima de Matisse, que, no entanto, deve seu puro lirismo a Cézanne, Picasso retoma a arquitetura tensa, inteiriçada, de *Mulheres no Banho*, de Cézanne. Mas interpreta-a com uma dureza expressionista. (...) Matisse fundava-se no

princípio da harmonia universal, entendido como princípio fundamental da natureza; a visão de Picasso funda-se no princípio da contradição, entendido como princípio fundamental da história. (...) para Matisse, a arte ainda é contemplação da natureza; para Picasso, é intervenção resoluta na realidade histórica.”

Para Argan a arte, tomada como intervenção, carrega as transformações do artista, e então em *Les Femmes d'Alger* estão registradas mudanças cruciais da arte/pensamento de Picasso: “À esquerda, a composição se assenta numa sucessão de figuras eretas, que colocam o espaço numa rítmica tensa, fortemente retesada; à direita, a composição se subverte, os rostos das duas últimas mulheres tornam-se máscaras horríveis e absurdas, fetiche. Ocorre que entrou em campo um outro fator, o interesse de Picasso pela escultura negra. (...) Picasso não estava sendo o primeiro a descobrir a escultura negra; já haviam chegado os *fauves* e os expressionistas, seguindo nos rastros do exotismo e primitivismo de Gauguin. Mas era um modo de eludir o problema histórico; e o problema histórico não era a escultura negra, e sim a crise da cultura européia, forçada a procurar novos modelos de valores fora de seu próprio campo”.(1995:426) Estes valores são culturais e formais: “Provas claras do tipo de interpretação que faz Picasso da escultura negra são as duas figuras à direita. Não é o motivo do exótico, (...) do aterrador que o interessa, mas a estrutura plástica que exclui as distinções entre forma e espaço: os grandes planos oblíquos que deformam os dois rostos pertencem por igual à figura e ao espaço. (...) o valor da arte negra consiste (...) numa integralidade, num absoluto formal desconhecidos pela arte ocidental, porque sua concepção de mundo é, por uma antiga tradição, dualista: matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço”.

Ao tratar da influência da arte negra no subsequente desenvolvimento do cubismo, Argan a remete, seguindo tendência da História da Arte, a Picasso, ficando com Braque o peso da influência de Cézanne. Para Argan, dois atores associados respectivamente à ruptura e ao método, à arte negra e a Cézanne, estabelecem as premissas ideológicas/estéticas do cubismo. Noutra direção, que sublinha premissas apenas estéticas, Golding também propõe esta “divisão do trabalho”. Gombrich já marcará mais diretamente as influências da arte negra frente às

de Cézanne nos primeiros trabalhos cubistas. Os três vêm nos “impulsos” originais de Picasso (e dois deles claramente no *Les Femmes d'Alger*) que forjaram a origem do cubismo e transformações fundamentais na arte do século XX sinais de fonte incontestes: a arte negra.

Um problema de entrada

Estabelecer Cézanne e a arte negra como referências de Picasso para a produção do *Les Femmes d'Alger* como prenúncio do cubismo, corresponde a modo atual de perceber a origem deste movimento/ruptura estética. Seja associando as duas influências a uma história pictórica, como faz Golding, seja tomando-as nas suas dimensões ideológicas para entendê-las como expressões de determinações sociais mais gerais, como Argan propõe, Picasso aparece como viabilizador de processos (hoje tidos como necessários) gerais sem ponderações sobre processos sociais que foram experimentados por ele e que poderiam dar consistência a uma leitura histórica desses acontecimentos, isto é, a uma concepção de Picasso como ator social. Aqui discutimos com formas de se tratar o advento de uma estética: longe de avaliá-la nos seus próprios termos, deve-se tomar estes termos localizando-os sociologicamente. Aproximando-nos de formulação de Bourdieu (1989a), a proposta seria avaliar as condições sociais de possibilidade de sua criação.

Estariam em discussão essas condições sociais e como concebê-las. Ao tratarmos as condições sociais de eventos estéticos ligados por exemplo ao neo-classicismo, nos remeteríamos às situações experimentadas pelos artistas como categoria social, ao aparato do Estado e seus postos artistas, aos acontecimentos sociais e valores em transformação em certo momento histórico. No caso de Picasso, teríamos que considerar o fato dos artistas na França do começo do século não mais estarem submetidos ao Estado na determinação do valor artístico de sua produção, autonomia que já fora constituída ao longo da segunda metade do século XIX⁶. E, mais que isso, não poderíamos negligenciar a intensa concorrência *entre* os atores sociais envolvidos nesse campo artístico já conformado para o esta-

belecimento não apenas do *que* podia ou não ser tido como artístico, mas sobretudo para a estipulação de *quem* poderia determinar o que era ou não artístico. Tal consideração não é levada em conta por Golding e por Argan, este “sociologizando” sua análise estendendo acontecimentos estéticos para um horizonte geral (a Europa, a civilização ocidental) através de uma entrada ideológica.

Se analisada como fato social, qualquer proposição estética deve ser concebida “dentro” daquelas disputas simbólicas, a análise da posição social dos atores que a viabilizam passando a ser condição para a sua tomada como objeto sociológico. De outro lado Duvignaud (1993) chama a atenção, para além do que Bourdieu conceitua como campo artístico, para a existência de agregados sociais que constituíam a vida social dos artistas, fundamentais na compreensão de seus empreendimentos estéticos enquanto empreendimentos sociais. Duvignaud (1993:7) propõe ênfase na “necessidade que o artista tem de participar de ambientes de convivialidade, semelhanças como eram proporcionadas pelo Greenwich Village em Nova York, Montmartre em Paris, os bairros boêmios de Berlim, Viena”. A proposta de partir da sociabilidade dos artistas para olhar o estético é em certo sentido próxima à de Becker (1977) no estudo de *mundos artísticos*. Mas Becker produz tipificação destes mundos partindo de tipos diferentes de artistas, em recorte que não valoriza unidades de sociabilidade como as sugeridas por Duvignaud, mas “comunidades” especializadas em torno de um tipo de prática artística. E ambas afastam-se da proposição de Bourdieu por remeterem-se a relações sociais que viabilizam o sentido de produções e proposições estéticas dos atores sociais mas sem evidenciarem a luta simbólica que aquele autor tem como foco de análise.

Bourdieu utiliza, ao lado do conceito *campo artístico*, a categoria *espaço social* para referir-se ao modo de vida surgido com o crescimento do número de pintores não submetidos ao aparato oficial da arte na segunda metade do século passado⁷. As mediações historicamente observáveis deste modo de vida, cujo surgimento Bourdieu coloca como condição para a própria formação de um campo artístico, não são contudo

abordadas. Não vemos especificado como conjugar as relações sociais estabelecidas pelos atores sociais que constituiriam o sentido de seus empreendimentos artísticos com as posições que estes atores ocupam no campo artístico através das lutas simbólicas nas quais necessariamente se envolvem. Assim, talvez aquela abordagem de agrupamentos sociais de que nos fala Duvignaud esteja no trabalho de Bourdieu apenas “somada” à sua proposta de abordagem do campo.

Tendo em mente esta discussão, tentaremos organizar uma reflexão crítica sobre interpretações das duas influências fundamentais (a obra de Cézanne e a arte africana) que, expressas no *Les Demoiselles*, teriam marcado a origem do cubismo e toda a arte moderna. Na verdade queremos lidar com dados para sugerir que pensar a relação arte/sociedade a partir de situações sociais experimentadas pelos atores sociais proporcionaria compreensões menos redutoras (estritamente estéticas) ou generalizadoras (o ideológico enquanto propulsor de uma estética referida a um contexto macro-social).

21

As influências de Picasso no *Les Demoiselles*

Nash oferece entrada curiosa e instigante nestas questões. Não concebe o cubismo como movimento ou apenas momento da trajetória de Picasso. Qualifica o cubismo a partir de um grupo social (não de uma idéia estética ou estético-política, continente, civilização): “*true Cubism was not conceived as a movement at all. Whatever its other virtues, a movement in art, like a political movement, sets out to confront the larger public. It depends on organized demonstrations for its existence. True Cubism was, on the contrary, a deliberately private, essentially esoteric art, created by two painters for themselves and for a small circle of intimates*” (1974:4). Se tomamos como referência 1906, ano em que começou a produzir os desenhos a partir dos quais *Les Demoiselles* seria feito, teremos em Paris Picasso aos 25 anos junto a grupo de amigos formado por escritores vanguardistas (Jacob, Apollinaire, Salmon), um pintor (Derain) e a rica americana G. Stein, a maioria vivendo, como Picasso, em

Montmartre, centro da vida noturna de Paris no século passado. A famosa péssima habitação que Picasso ocupava há cerca de dois anos e meio com seu amigo Jacob fora moradia de seu compatriota, o escultor Paco Durio, e de artistas e escritores da geração de Gauguin, que teria visitado o local.

Ao invés de marcar o isolamento de Picasso, como Argan ao colocar que então Picasso “havia se mantido à margem das correntes avançadas”, Nash (idem) o explica mostrando o pintor inserido num grupo social muito localizado e referido à arte: “*To the larger world it was indifferent: art, as the neglected careers of Cézanne, Gauguin and Van Gogh had prove, was necessarily incomprehensible to the majority*”. Mais que formular idéias artísticas, membros do grupo pensavam-se como artistas. E as relações que favoreciam a construção desta identidade viabilizavam também sua própria sobrevivência. Além de um ou outro *marchand* que visitava seu estúdio, sede do grupo, e adquiria trabalhos, G. Stein já comprava telas de Picasso, cuja pobreza de qualquer modo estava associada a um estilo de vida, a uma “carreira incompreensível”.

22

Nash afirma que o grupo se vangloriava de ser fechado e cultivava códigos e rituais acessíveis apenas para “iniciados”. O estúdio de Picasso era a base para onde convergiam também artistas e poetas “de fora”, sobre quem o grupo estendia sua visibilidade. Os trabalhos de Picasso eram parte da peregrinação, em geral não sendo compreendidos. Conhecido como bando ou gangue de Picasso nos cafés e bares que freqüentava, o grupo produzia imagem de seu líder como “*a compelling, unpredictable, enigmatic genius*” (Nash, 1994: 5).

Nash mostra que Picasso cultivava tal imagem (roupas, forma de se referir a si próprio, modo de se relacionar com seus amigos e visitantes). Mas sua trajetória anterior à constituição do grupo e mesmo à sua chegada a Paris já distinguia e atribuía a ele lugar singular junto a um círculo artístico. Tinha prestígio e construíra trajetória próxima ao que se poderia chamar de carreira artística convencional. A marginalidade, por seu turno, pode ser vista como estratégia na qual a indiferença frente ao reconhecimento público seria chave para a montagem de uma imagem adequada à ascensão

junto a este público. Para Nash foi marcante a construção de uma imagem de originalidade quando, mais tarde, um conjunto de pintores não tidos como “de dentro” atrai atenções para seus trabalhos cubistas. Membros do fechado grupo tinham acesso a diversos meios para comunicar a autenticidade da autoria das inovações que viabilizariam o que ficou conhecido como cubismo. Mesmo Braque, um pintor “de fora” do grupo, não era reconhecido por G. Stein, Apollinaire e Salmon como fundamental para a criação do cubismo. Tal grupo assim concorreu para a viabilização material de sua produção, para a criação de uma imagem para fora de seus limites e para uma identificação social que fazia sentido nas concorrências artísticas que se davam então em Paris. Os lugares sociais ocupados por Picasso e por todos os seus membros, constituídos muito porque encontravam-se ali agrupados, podem esclarecer as iniciativas que o levaram a produzir o *Les Demoiselles*.

Picasso não se estabelecera em Paris em 1904 nem pintara o *Les Demoiselles* em 1906-1907 a partir de um vazio. Nascido em Málaga em 1881, era filho de um pintor que lecionava História da Arte numa escola local, cuja família tinha ascendentes notáveis (arcebispo, capitão-geral em colônia espanhola, profissionais liberais, etc.). Já residindo com a família em La Coruña, seu pai lhe fornece material para pintura e desiste de pintar. Relaciona-se com amigos de seu pai, dentre eles o ministro do Trabalho e de Belas Artes, cuja residência passa a freqüentar. Muda-se com a família para Barcelona, seu pai monta estúdio e vê trabalho seu aceito na Exposição Municipal em 1896. Seu pai envia outro trabalho de Picasso para exposição em Málaga, premiado. Outro obtém menção honrosa na Exposição de Belas Artes de Madri. Há matéria a seu respeito na revista *Vanguardia*. É convidado para decorar um cabaré.

Em 1897 seus familiares financiam uma viagem para Madri, onde é admitido na Academia Real de São Fernando. Abandona a Academia e volta para Barcelona. Ainda sustentado pelo pai, continua a pintar e já se encontra inserido nos circuitos literários e artísticos, e na vida noturna. Em 1898 inicia colaboração sistemática com revistas literárias e artísticas da Espanha. Quando segue para sua primeira viagem a Paris em 1900 com dois amigos pintores, já tinha construído seu

nome junto a geração de jovens artistas de Barcelona. Habasque (1959:13) indica que sua reputação não tinha atravessado essas fronteiras locais, esta primeira viagem à Paris podendo ser vista como necessária tentativa de alargá-la.

Leva para Paris muitos desenhos, aquarelas, óleos, e estabelece contato com Bertha Weill, funcionária de um antiquário e negociante de quadros, que lhe compra desenhos. Um industrial catalão propõe pequena quantia mensal para ficar com toda a sua produção, o que não é aceito. De volta a Barcelona em 1901, funda a revista *Arte Jovem*, depois transformada na *Madri, Notas sobre Arte*. Volta a Paris e aceita nova proposta do industrial. Este aluga um estúdio e o coloca em contato com o *marchand* Vollard, que organiza sua primeira exposição em Paris, bem sucedida. Neste ano estabelece relações com Max Jacob. Então muito referido a pintores impressionistas, inicia um tipo de trabalho que depois será chamado de Período Azul.

A terceira visita de Picasso a Paris ocorrerá em outubro o ano seguinte, 1902, quando exporá na galeria Bertha Weill em Montmartre e novamente na galeria de Vollard. Volta para Barcelona no começo de 1903. Em 1904 muda-se para Paris e estabelece seu estúdio no Bateau Lavoir. Em 1905 passa período na Holanda e começam mudanças na sua produção na direção do que se conheceria como Período Rosa. É apresentado a Apollinaire, que publica seu primeiro artigo sobre Picasso. Em 1906 G. Stein e seu irmão Leo compram um quadro de Picasso e a ele são apresentados. Picasso pinta o retrato de G. Stein e inicia seu *Les Femmes d'Alger*. Conhece Matisse na residência dos Stein. Gris se estabelece no Bateau Lavoir.

Picasso conclui o *Les Femmes d'Alger* em 1907. Braque exhibe trabalhos no Salão dos Independentes e vende todos. É apresentado por Apollinaire a Picasso ao ser levado ao seu estúdio para conhecer o *Les Femmes d'Alger*. Neste mesmo ano o *marchand* Kahnweiler se estabelece em Paris abrindo uma galeria onde expõe uma série de trabalhos dos *fauves*. Logo compra muitos trabalhos de Derain, Braque e Picasso. No Salão de Outono, organiza-se exposição retrospectiva de Cézanne, os três declarando-se bastante impressionados com ela.

Destas informações biográficas, observações podem ser feitas para a compreensão da produção do *Les Femmes d'Alger*: a carreira de Picasso pode ser pensada como empreendimento familiar desde o direcionamento de sua formação para as artes plásticas até o investimento na apresentação de sua produção e em viagens; sua reputação já em Barcelona, e em Paris, pode ter sido muito calcada na sua atribuída prodigialidade; por ter acesso a educação artística e a um *metier* e a relações neste campo, Picasso detinha capital artístico que incluía desde manipulação de técnicas e visibilidade da história da arte até conhecimento de mecanismos de ascensão/circulação no meio artístico (concursos, relações com notáveis, *marchands*, etc.). Sobretudo aprendera a lidar com a constituição da identidade de artista e não se apresentara repentinamente no centro das artes plásticas de então, Paris. Instalara-se em definitivo ali quando relações com outros artistas, intelectuais, *marchands*, galeristas, tinham se consolidado.

Dois autores dão elementos para qualificar a importância do grupo ao qual Picasso estava referido ao começar a produzir o *Les Femmes d'Alger*. Duvignaud (1993:7) enfatiza a necessidade de comunicação para a produção da obra de arte: “É preciso que a sua obra seja comunicada (...) pois nenhum artista tem como objetivo produzir para si. A grande mola da criação se situa precisamente aí. Deve ser vista, sensibilizar, enfim, capaz de tocar aos que se aproximam do objeto de contemplação. O mercado da arte é sem dúvida nenhuma capaz de ser identificado como um drama, perfeitamente irracional e as suas regras, como se organizam são coisas que não se sabe bem o que as regula. (...) estou convencido de que a capacidade de autonomia dos criadores permanece considerável.” E Duvignaud passa a tratar dos “ambientes de convivialidade” aos quais nos referimos acima.

Colocar a comunicação do artista em primeiro lugar voltada para um “mercado” face a face pode ser associado às proposições de Bourdieu quanto à criação de uma disposição propriamente estética concentrada num público altamente restrito e especializado, junto com o surgimento de um campo artístico autonomizado na atribuição do que era ou não artístico na França de então: “Tal sucede a partir do momento em que a arte não é mais considerada apenas ocasião de deleite e o objeto de uma devoção destituída de

qualquer intenção extra-estética, mas sim como uma razão de existir e um modelo de vida marcado pelas extravagâncias dispendiosas e gratuitas do diletante, do esteta ou do dândi, novos heróis intelectuais no final do século passado inteiramente voltados ao culto da forma e na maneira” (1974b:273-274).

Agregados sociais como aquele do qual Picasso fazia parte no começo do século podem ser foco de uma tentativa de conjugação da convivialidade propulsora da comunicação do artista e da construção de uma identidade de artista, com seu caráter seletivo, isto é, que proporciona a autonomia de um conjunto de atores sociais de produzir critérios sobre o que é ou não arte e quem pode ou não construir e atualizar tais critérios. Bourdieu (1974:273-274) localiza justamente na arte pós-impressionista (cubismo, construtivismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo) estas propriedades: “(...) rompendo radicalmente com tudo que, na pintura impressionista, expressa ainda um vínculo naturalista com a ilusão do real, banindo todos os vestígios de uma complacência romântica pelas efusões do sentimento ou pelas iluminações da instituição metafísica, bem como qualquer vestígio do hedonismo sensualista que coloria a estética do período impressionista e, enfim, a partir de um trabalho metódico com vistas a destruir todas as convenções propriamente pictóricas, o artista moderno assegura a si mesmo um domínio completo de sua arte e, ao mesmo tempo, introduz na prática artística e, paralelamente, na relação entre a obra de arte e o público dos não-artistas, uma contradição insuperável (...)”.

No *Les Demoiselles* Picasso parece ter levado às últimas conseqüências a ilegibilidade de uma obra. Mesmo o círculo informado dos amigos mais próximos, todos formadores de opinião junto a um “público” de artistas, intelectuais e comerciantes da arte, não puderam “ler” seu trabalho. E Kahnweiler indica a situação de Picasso no mercado e no circuito artístico, ao tratar da não abertura de Picasso para contratos que o amarrassem a ele: “Picasso era (...) um homem desconfiado demais para ligar-se imediatamente a um juvenzinho chegado não se sabe de onde e do qual ele não poderia evidentemente saber se seu empreendimento (...) ia durar. Não, eu comprei imediatamente alguns quadros de Picasso e não havia concorrência (...) Portanto, eu comprei e

continuei, e foi só alguns anos mais tarde que nós verdadeiramente nos ligamos por um contrato” (1989:45). Assim, se Picasso já detinha neste momento de sua carreira controle sobre sua comunicação com este círculo e autoridade na demarcação do que seria artístico junto a ele, podemos tomar a produção desta tela como “golpe de força”, como Argan propõe, mas voltado para sua afirmação no campo artístico.

Um primeiro elemento pode ser tomado na concorrência no campo artístico de então, o que Nash (1974:8) aventa ao localizar no grupo de Picasso a mediação dela: “*The circle was all-important: not only was it the sole source of outside acclaim that he could value, but without two of its members, Gertrude Stein and her brother Leo, he might starve again as he had before they had discovered him. He was, however, not the Steins’ only protégé. In his copy of the catalogue of the Salon des Indépendants held in March 1906, Apollinaire scribbled: ‘at the moment [Leo] Stein swears only by two painters, Matisse and Picasso’.*” E Matisse, em 1906, bem mais velho que Picasso, apresentava sólida carreira e liderava conjunto grande de artistas, e seus trabalhos expostos no ano anterior no Salão de Outono tinham feito enorme sucesso³.

Ao lado da interpretação, por exemplo, de que a “feição” da tela se deveria à novidade do que era ali apresentado (“*it is ugly because it is new*”), versões de contemporâneos de Picasso mostram a “agressão” como além da intenção estética do pintor. Berger (citado por Nash, 1974:7) teria colocado que “*Blunted by the insolence of so much recent art, we probably tend to underestimate the brutality of the Demoiselles d’Avignon... It was meant to shock... the dislocations in this picture are the result of aggression not aesthetics: it is the nearest you can get in a painting to an outrage*”. Outras versões indicam que o choque devia-se mais que às “deformações” plásticas das figuras femininas, à feição delas decorrente, que divergiam espetacularmente dos cânones renascentistas da beleza feminina ainda em vigência, inclusive na arte de Matisse. Pensado e esboçado para ser uma cena de bordel, na tela Picasso suprimiria as figuras masculinas. Os esboços e trabalhos preparatórios, amplamente apresentados a seu grupo de amigos e àqueles que peregrinavam ao seu estúdio, continham essas referências, sendo provável que

as leituras originais do *Les Demoiselles* tenham sido feitas a partir delas.

Nash propõe que mais que comunicar uma nova estética (o que hoje supomos em nossa História da Arte), Picasso teria arranhado a estética impressionista ainda dominante e em oposição à qual os artistas de vanguarda se posicionavam, numa concorrência em torno da representação “verdadeira” do anti-impressionismo em voga. Pouco depois, quando Braque estava identificado com a estética instaurada com o *Les Demoiselles*, Matisse desautoriza e recusa a produção cubista do Salão de Outono de 1908: “Ele era membro do júri e contava-se então que ele dissera que Braque ‘fazia cubinhos’” (Kahnweiler, 1989:47).

Uma leitura das discussões estéticas que a tela de Picasso propôs não deve ser descartada mas inserida, se temos tais discussões como fatos não apenas estéticos mas também sociais (e assim históricos), em um conjunto de processos sociais que aqui só indicaremos. O que se segue constitui então não uma proposta de explicar sociologicamente a produção e a apresentação do *Les Demoiselles* mas o questionamento das proposições que na Antropologia da Arte e mais fortemente na História da Arte naturalizam determinadas interpretações, que no item anterior expusemos, das influências da arte negra e de Cézanne neste trabalho de Picasso.

Arte negra: universalidade; Cézanne: tradição

“Achado” que colocou problemas pictóricos, para Golding; busca que resultou em soluções para problemas já levantados em relação à arte de então, para Gombrich; referência já usada na pintura ocidental que em Picasso constitui-se em contradição à cultura européia, para Argan; tomando o significado desta incorporação da arte negra para Picasso e os atores sociais com ele envolvidos, algumas questões podem ser levantadas acerca dessas possibilidades.

Citamos registros do impacto do *Les Demoiselles* e da ligação deste impacto à incorporação da arte negra por Picasso. Nash

registra relatos de amigos do pintor que propõem ser a arte negra fator exclusivo deste impacto mais moral que estético. A barbárie, inclusive a da sexualidade (e da feiúra inusitada) incômoda das mulheres pintadas, estampada nessas figuras nitidamente baseadas na representação humana então percebida na arte africana, teria levado ao estranhamento da tela. Tal efeito da referência, mais que à arte, às representações reconhecidas como embutidas na arte africana, teria continuidade com outras referências caras a Picasso: “*The artists he emulates are men who, in 1906, were widely believed to have had little or no skill: the medieval painters of Catalonia; a Spanish painter who was considered bizarre, El Greco; a naive French painter befriended and celebrated by Picasso's circle, the Douanier Rousseau; and, most shocking of all, 'the Negroes'. African carving was collected by most of Matisse's circle, though Picasso denied having seen Negro masks until after he had completed the Demoiselles. Yet the two faces on the right, the most shocking in the painting - almost certainly the faces Salmon had in mind when he recalled the horror with which the painting had been received - do strongly resemble African masks. This cannot be wholly a coincidence*” (Nash, 1974:12).

Se este uso da arte negra pode ser visto como voltado para impactar o “público” de seus quadros, há um conjunto de registros que indica não ter sido a arte negra uma descoberta de Picasso. Kahnweiler (1989:107) afirma que “todos” os pintores não apenas conheciam mas colecionavam objetos africanos. Gombrich, Habasque e outros também referem-se a esta prática. Explicando-a, Habasque indica certo consenso na vanguarda artística, invariavelmente anti-impressionista, acerca do valor plástico intrínseco a ela.

Há, como visto, frequentes e variados usos da arte africana e, estendendo, da arte primitiva na história da arte ocidental. Goldwater (1969) elenca estas incorporações. Miller (1993) propõe que a própria noção de arte no ocidente está ligada à de arte primitiva. Mas há que se observar a especificidade da incorporação no começo do século não apenas do não-ocidental e de seus valores (frequente por exemplo no romantismo), mas dos próprios objetos não-ocidentais como

objetos artísticos. Gauguin já fizera referências aos itens que valorizava na arte do Taiti, mas agora serão valorizados diretamente os objetos. Tal se deve provavelmente ao fato da forma passar a ser não só a principal preocupação dos artistas, mas desta preocupação distinguir os artistas dos não artistas, ou, referindo-nos a Bourdieu, os que possuíam e os que não possuíam disposição estética para decifrar um código formal altamente especializado. Estariam em jogo mecanismos fundamentais da própria autonomia, condição para a existência do campo artístico já em formação. A incorporação de objetos não-ocidentais tanto marcará a autoridade de quem pode determinar o que é ou não artístico como legitimará o código artístico estritamente formal por ser agora comprovadamente universal já que virtualmente passível de ser estendido a todas as sociedades⁹. O uso da arte negra no *Les Femmes d'Alger* pode não ter sido apenas tentativa de universalização de certos valores ocidentais, como propõe Argan, mas de demonstração da universalidade da forma como valor artístico e da aplicação de um código formal e compartilhado socialmente de modo cada vez mais seletivo.

26

Aquele interesse de não réplica do real, sobretudo das figuras humanas, pode ter sido datado historicamente e produzido por certo agregado de artistas com os quais Picasso convivia e concorria. Assim o uso da arte africana por Picasso no *Les Femmes d'Alger* não causaria por si um choque como o registrado com freqüência na literatura. A arte negra, sendo um valor, percebida como apresentando soluções pictóricas já usadas e legitimadas pelo campo artístico e como provando a oportunidade do código estritamente formal criado/manipulado por grupo restrito de indivíduos, talvez só tenha chocado artistas porque seu uso por Picasso foi diferente: associado tanto à feiúra/barbárie que feria a "beleza" clássica ainda proposta na arte pós-impressionista, inclusive por artistas *fauves* com os quais Picasso convivia mais proximamente, como a soluções formais não aventadas para questões pictóricas já colocadas no campo artístico.

Conjugar feiúra/soluções formais referindo-se à arte negra talvez seja a maior audácia de Picasso, adequada ao lugar que já ocupava no campo artístico e ao que projetava para si nele. Recolocando a tradição das artes plásticas Picasso

assumia um lugar de redefinição da história da arte: Cézanne é indicado como ascendente dileto, o que já fazia sentido para número significativo de artistas que circulavam por Paris naquele momento; e será com uma leitura de Cézanne que Picasso, e os artistas que a ele se agregaram na pesquisa e produção pictórica que ficou conhecida como cubismo, que sua localização na tradição das artes plásticas será feita. O código formal e estritamente estético, que distingue e localiza socialmente artistas da vanguarda, poderá continuar a ser instituído na referência primordial à história da arte.

Habasque (1959:20) indica que a arte negra na verdade justificou proposições pictóricas do *Les Femmes d'Alger*, reforçando nossa hipótese dos propósitos universalizantes embutidos nos traços claramente africanos desta tela. Localiza assim a relação arte negra/Cézanne com vetor oposto ao visto por Golding, que atribui ao conhecimento da arte negra a formulação por Picasso de questões que Cézanne contribuiria para solucionar no desenvolvimento do cubismo. Habasque introduz Cézanne como a referência dos problemas pictóricos anunciados pelo *Les Femmes d'Alger*, a arte negra sendo pensada como justificativa para a sua colocação/solução. Mas para demonstrar isto Habasque não faz, ou ao menos dá elementos para que não seja feito, um roteiro estritamente estético que ligue mecanicamente obra a obra, Cézanne a Picasso, sem mediações históricas. Este autor afasta a possibilidade de Picasso, e mesmo Braque, terem tido acesso tão intenso à obra de Cézanne. Alega no limite certa imaturidade para que pudessem, nas poucas oportunidades que teriam tido de acesso a trabalhos de Cézanne em Paris, digerir as questões e proposições do pintor. Há indicações em Golding, Argan e outros de que houve contato de Picasso com a obra de Cézanne e maturidade para incorporar elementos dela já em *Les Femmes d'Alger*. Mas interessam as indicações de Habasque sobre a continuidade entre *Les Femmes d'Alger* e as questões da desconstrução do espaço renascentista, da representação de volumes em espaço assumidamente plano, referido ao suporte bidimensional, que marcaram o trabalho de Cézanne. Para o autor esta tela seria o início do cubismo como linguagem pictórica. Tal linguagem estava referida aos termos de Cézanne, e seu balbuciar na tela em questão, associado ao "horripilante" traço da universalidade - a arte primitiva, indica que naquele momento

constituía linguagem ainda cifrada mas localizável na vida social.

Cézanne era praticamente o único pintor impressionista valorizado pela vanguarda parisiense, em especial a *fauve*. Na Alemanha pintores da vanguarda expressionista formulavam suas proposições referendando características da obra cezanniana que justamente marcariam suas distinções em relação ao impressionismo. Duarte (1994:300), questionando a suposição de que Picasso não poderia ter assimilado a obra deste mestre, sobretudo se conhecemos sua trajetória e o círculo de personagens aos quais estava ligado, marca o tipo de conhecimento que se tinha de Cézanne em Paris no começo do século: “Filho de um fabricante de chapéus que se tornara banqueiro, Cézanne não depende da venda de sua pintura para se sustentar. Mostra pouco, até sua primeira grande exposição, com cerca de 150 telas, na galeria de Vollard, em novembro-dezembro de 1895, em Paris. Nos seus últimos anos de vida e até sua morte, em 1906, seu trabalho alcança alguma repercussão. Assim mesmo, um círculo restrito de críticos e artistas, dentro e fora da França, tinha idéia da monumental contribuição à arte que constituía este paciente trabalho de investigação e produção de conhecimento através da pintura”.

Tomando o conjunto de grupos de artistas parisienses que se definiam como anti-impressionistas¹⁰, podemos situar o “ato de força” do *Les Demoiselles* dentro da concorrência pela legitimidade de representar o “verdadeiro” anti-impressionismo. Picasso levará às últimas conseqüências a autonomia da obra de arte, referindo-se a uma tradição em ascensão junto à vanguarda e consagrando a questão do rompimento da perspectiva como crucial: a agressividade com que é tratada naquela tela está na explicitação sem precedentes desta questão, e na associação que forja com o rompimento de padrões de beleza ainda aceitos pelo *fauvismo* e com a idéia de univ-salidade embutida nos objetos de arte africana admirados pela vanguarda.

Considerações finais

Se aceitamos que a arte é concebida por artistas como uma realidade autônoma e que a

vida social do artista determina a e sofre efeitos da sua produção artística, podemos localizar a arte africana não apenas como mera derivação, seja de um nível de criação autônomo (a pura estética de Golding e Gombrich), seja da sociedade (a sociedade ocidental de Argan). Pensar sociologicamente a autonomia da arte evidenciaria o ator social da arte, o artista, histórico, em “carne e osso”, fazendo-nos perguntar como conjuga o que experimenta na vida social e o que produz. Noutras palavras, a tentativa seria de tomar a produção artística como produção social.

Enfocar o artista como ator social nos dirige a uma “politização” do estético: a produção artística se daria no seio de uma luta simbólica pela legitimidade e capacidade de expressar valores estéticos, luta estabelecida por atores sociais dotados de trajetória e de referências a grupos sociais singulares e bastante demarcados. O “sentido” de uma proposição estética deixaria de existir no nível autônomo da estética pura ou no nível geral da “sociedade”.

Tomar o *Les Demoiselles* como produção social nos levaria assim a localizar seu “primitivismo” em primeiro lugar frente ao sentido que poderia ter para os atores sociais envolvidos nas situações sociais vivenciadas por Picasso. Para eles, o olhar então possível associaria esse primitivismo, que tentamos caracterizar, a uma tradição especificamente estética, fundamental para a identificação social desses atores e cuja manipulação era elemento importante na luta pela legitimidade de demarcação do que era arte naquele momento e lugar.

Notas

¹Ver Silver (1979:269) e Fernandes Dias (1992:200-201).

²A esse respeito ver Fernandes Dias (1989:93).

³Golding (1994:56) define este movimento: “O cubismo foi uma arte de experimentação que estacionou apenas por um breve momento em 1911. Defrontara-se destemidamente com a realidade e produzira uma espécie de real. Criara e desenvolvera um gênero completamente original e antinaturalista de figuração, o qual, ao mesmo tempo, desvendara os mecanismos de criação pictórica e, no decorrer desse processo, contribuíra substancialmente para destruir barreiras artificiais entre abstração e representação.

Continuou sendo o movimento central em torno do qual gravitou a arte da primeira metade do século atual.”

⁴Golding (1994:38) afirma ser “difícil estabelecer fronteiras precisas em torno de períodos na história da arte, mas no caso do cubismo é possível dizer que o movimento foi introduzido com ares de verdadeiro cataclismo por *Les Demoiselles d'Avignon* (...)”.

⁵Assim coloca o autor (1994:38): “apesar de suas óbvias incongruências e mudanças de estilo, *Les Demoiselles* acabou parecendo, como ocorre com todas as grandes obras de arte, esplendidamente inevitável. O fato de não podermos hoje visualizá-lo de outra forma serve para demonstrar que, ao criar suas próprias leis, o quadro criou novos cânones de beleza estética ou, para dizê-lo de maneira diferente, destruiu as distinções tradicionais entre o belo e o feio. (...) anunciou uma nova era em arte. Continua sendo o momento culminante na carreira de Picasso e o mais importante documento pictórico produzido até hoje pelo século XX”.

⁶Ver a esse respeito P. Bourdieu (1989b).

⁷Segundo Bourdieu (1989b:278) “a proliferação dos produtores em excesso favorece o desenvolvimento, fora da instituição, depois contra ela, de um meio artístico negativamente livre - a boemia -, que será ao mesmo tempo o laboratório social do modo de pensamento e do estilo de vida característicos do artista moderno e o mercado em que as audácias inovadoras em matéria de arte e arte de viver encontrarão o mínimo indispensável de gratificações simbólicas”.

⁸Nash refere-se diretamente às resistências de Matisse em relação à tela *Les Demoiselles* e ao fato desta estar referida, agressivamente, segundo Salmon, a uma tela deste pintor.

⁹Bourdieu (1974:275) propõe que “Não é por acaso que as máscaras da Oceânia e os fetiches dogons deixaram os museus de etnografia e passaram a ser exibidos nas exposições de arte no momento em que, a partir da arte abstrata, a obra de arte afirmava sem concessões nem exceções sua pretensão de impor à percepção da obra as normas puras de sua produção. (...) o museu requer o olhar propriamente estético capaz de aplicar-se a qualquer coisa designada como digna de ser apreendida esteticamente, ou seja, capaz de exercitar-se mesmo diante de objetos que não tenham sido produzidos a fim de suscitar tal apreensão.” Paulme (1992:601) também sugere esta confirmação intrínseca ao uso da arte primitiva.

¹⁰Ver, por exemplo, em Kahnweiler (1989), o quanto a identidade de “anti-impressionista” marcava a vida social dos artistas plásticos no começo do século em Paris.

Bibliografia citada

- ARGAN, Giulio Carlo
1995 — **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras.
- BECKER, Howard
1977 — “Mundos artísticos e tipos sociais”. In Velho, Gilberto (org.) **Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Zahar.
- BOURDIEU, Pierre
1974 “Modos de produção e modos de percepção artísticos”. In **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva.
- 1989 a “Gênese histórica de uma estética pura”. In **O poder simbólico**. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand Brasil.
- 1989b “A institucionalização da anomia”. In **O poder simbólico**. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand Brasil.
- BRETT, Guy
1993 “Unofficial versions”. In Hiller, Susan (ed) **The myth of primitivism. Perspectives on art**. London/New York, Routledge.
- COOKE, Lynne
1993 “The resurgence of the night-mind: primitivist revivals in recente art”. In Hiller, Susan (ed) **The Myth of primitivism. Perspectives on art**. London/New York, Routledge.
- DUARTE, Paulo Sérgio
1994 “A dúvida depois de Cézanne”. In Novaes, Adauto (org.) **Artepensamento**. São Paulo, Companhia das Letras.
- DUVIGNAUD, Jean
1993 **O artista, a arte e a identidade**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ. Mimeo.
- FERNANDES DIAS, José Antônio B.
1989 “Arte Primitiva - Arte Moderna, Encontros e Desencontros”. In **Antropologia Portuguesa**. 7. 89-113.
- 1992 “Recensões: Le Musée d’Ethnografie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France”. In **Antropologia Portuguesa**. 9-10. 1991-92.

GOL
1968

1994

GOL
1969GOM
1992HAB
1959KAH
1989

GOLDING, John.

1968 **Cubism. A history & an analyses (1907-1914)**. London, Faber and Faber Limited.

1994 "Cubismo". In Stangos, Nikos (org.) **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

GOLDWATER, Robert

1969 "Judgments of Primitive Arte, 19905-1965". In Biebuck, Daniel P. (ed) **Tradition and creativity in tribal art**. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

GOMBRICH, E. H.

1993 **A História da Arte**. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan.

HABASQUE, Guy

1959 **Cubism**. Paris, Skira.

KAHNWEILER, Daniel-Henry

1989 **Minhas galerias e meus pintores**. Porto Alegre, L & PM.

MILLER, Daniel

1993 "Primitive art and the necessity of primitivism to art". In Hiller, Susan (ed) **The myth of primitivism. Perspectives on art**. London/New York, Routledge.

NASH, J. M.

1974 **Cubism, Futurism, and constructivism**. London, Thames and Hudson.

PAULME, Denise

1992 "Le primitivisme dans l'art". In Bonte, Pierre e Izard, Michel (org.) **Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie**. Paris, PUF.

SILVER, Harry R.

1979 "Ethnoart". In **Annual Review of Anthropology**. 8:267-307.

Este artigo foi realizado a partir da monografia desenvolvida no primeiro semestre de 1996 para a disciplina Os Paradigmas Culturais da Modernidade, do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ, orientada pelo Professor Rogério Medeiros.