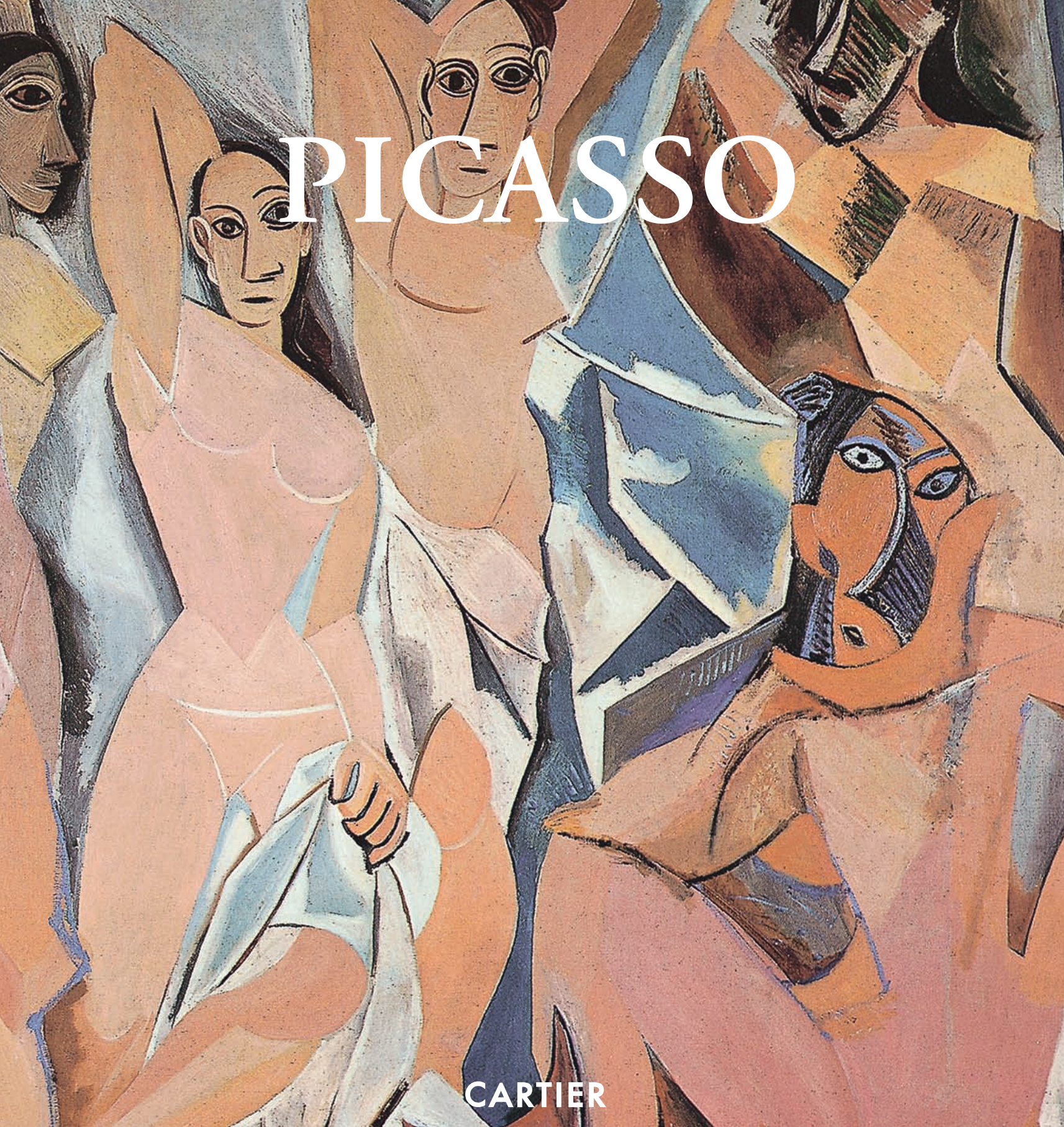
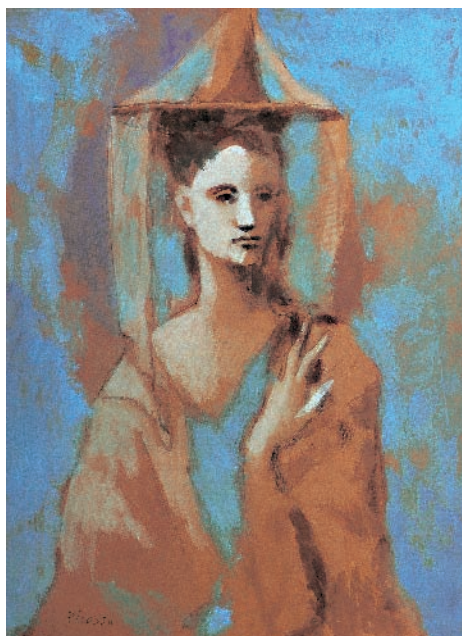
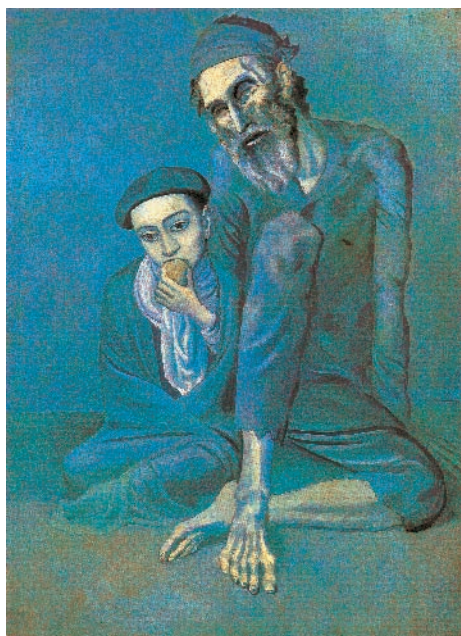




PICASSO

CARTIER



Capa: Stéphanie Angoh

Paginação:

© Confidential Concepts, worldwide, EUA

© Sirrocco, Londres, (Versão inglesa)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou adaptada sem a prévia autorização do detentor dos direitos para todo o mundo. Desde que nada seja especificado em contrário, os direitos respeitantes às obras reproduzidas são pertença dos respectivos fotógrafos. Apesar de pesquisas intensivas, nem sempre foi possível determinar o detentor dos direitos. Onde tal se verifica, agradeceríamos a notificação.

ISBN 978-1-78042-584-9



Pablo Picasso

1881 - 1914



Picasso teve, desde a infância, segundo a sua própria expressão, uma “ vida de pintor ” e, durante oitenta anos, exprimiu-se nas artes plásticas. Em razão da própria essência do seu génio, diferencia-se do que se entende em geral quando se fala de pintor de arte. Talvez fosse mais exacto considerá-lo como artista-poeta, pois o lirismo e o dom de transformar metaforicamente a realidade são tão característicos da sua visão plástica como do mundo de imagens do poeta. Segundo o testemunho de Pierre Daix, o próprio Picasso “ sempre se considerou como um poeta que se exprimia mais facilmente através de desenhos, pinturas e esculturas¹ ”. Picasso foi sempre, desde o princípio da sua carreira, “ pintor entre os poetas, poeta entre os pintores² ”.

Picasso sente uma necessidade imperiosa de poesia, ao mesmo tempo que possui, ele próprio, um encanto que atrai os poetas. Aquando do seu primeiro encontro com Picasso, Apollinaire fica impressionado com o modo subtil e judicioso com que o jovem espanhol apreende, ultrapassando a barreira lexical, as qualidades dos poemas recitados. Sem medo de exagerar, pode dizer-se que, se os contactos de Picasso com os poetas – Jacob, Apollinaire, Salmon, Cocteau, Reverdy, Éluard – marcaram sucessivamente cada um dos grandes períodos da sua arte, esta influenciou consideravelmente, como factor inovador importante, a poesia francesa do século XX.

Picasso descobre junto dos poetas que os modos de expressão visual e verbal são idênticos. Transporta para a sua prática de pintor elementos da técnica poética : “ polissemia ” das formas, metáfora plástica e metáfora cromática, rimas e outros tropos que lhe permitirão tornar visual o mundo do pensamento.

Picasso é espanhol e diz-se que começou a desenhar antes de aprender a falar. Desde a mais tenra idade, sente um interesse inconsciente pelos instrumentos de trabalho do pintor. Alheio aos jogos dos seus camaradas, esboçava na areia os seus primeiros quadros. Esta manifestação precoce da vocação deixava pressagiar um dom extraordinário.

“ Não somos simples executantes ; vivemos o nosso trabalho³ ”. Estas palavras de Picasso provam que a sua obra depende intimamente da sua vida : e, da mesma maneira, quando fala do seu trabalho, designa-o pela palavra “ diário ”. Kahnweiler, que observou Picasso durante sessenta e cinco anos, escrevia : “ É certo que qualifiquei a sua obra como “ fanaticamente autobiográfica ”. O que equivale a dizer que só dependia de si-mesmo, do seu próprio *Erlebnis*. Era livre, sem nunca dever nada a ninguém senão a si próprio⁴ ”.

Com efeito, tudo nos leva a constatar que se Picasso dependia de alguma coisa na sua arte, era unicamente da necessidade constante de exprimir plenamente o seu estado de alma. Podemos, como o faz por vezes Sabartés, comparar a actividade de Picasso com uma terapêutica, ou então, como Kahnweiler, ver nele um artista com uma orientação romântica.

1. *L'étreinte dans la mansarde*
(Rendez-vous), 1900,
óleo sobre cartão,
51,2 x 55,3 cm,
Museu de Belas Artes
Puchkine, Moscovo.

Notemos a este propósito que, quando por vezes Picasso contemplava, como testemunha, a sua própria criação, não lhe desagradava a ideia de que as suas obras pudessem servir como “ documentos humanos ” para uma ciência futura que teria como objecto o homem.

Ora é costume estudar a obra de Picasso de uma maneira quase científica : os especialistas estabelecem períodos, tentam explicá-la através de contactos com outros artistas e ver nela o reflexo dos acontecimentos da sua biografia. Se reconhecemos que a obra de Picasso possui o valor universal de qualquer experiência humana, é porque a sua arte reflecte de maneira excepcionalmente exaustiva e fiel a vida interior da personalidade na sua evolução.

Neste livro estão reproduzidas as obras de Picasso dos primeiros períodos da sua actividade que é classificada, mais segundo princípios estilísticos, como período Steinlen (ou Lautrec), período do vitral, período azul, o dos saltimbancos, época cor-de-rosa, períodos clássico, negro, protocubista, cubista... Se se considerar o tempo que engloba todos estes períodos (1900-1914) do ponto de vista da “ ciência humana ”, trata-se exactamente daquele em que Picasso, entre os dezanove e os trinta e três anos, se forma como personalidade e atinge o seu pleno desenvolvimento.

Em primeiro lugar, deve-se mencionar Málaga, pois é aí que, a 25 de Outubro de 1881, nasce Pablo Ruíz, o futuro Picasso, e aí que passa os dez primeiros anos da sua vida. Málaga é o berço do seu espírito, o país da sua infância onde se devem procurar as origens de vários temas da sua arte adulta. No Museu municipal de Málaga, descobre *Hércules*, a sua primeira estátua antiga, na Plaza de Toros a sua primeira tauromaquia e, em casa, as pombas que arrulham e servem de modelo a seu pai. Picasso desenha tudo isso e, com oito anos, pega na paleta e nos pincéis para representar uma tourada. Quanto à escola, Picasso detesta-a desde o primeiro dia.

Os Ruíz-Picasso são obrigados a mudar-se para a Corunha, onde o pai de Pablo é nomeado professor de desenho no liceu da cidade.

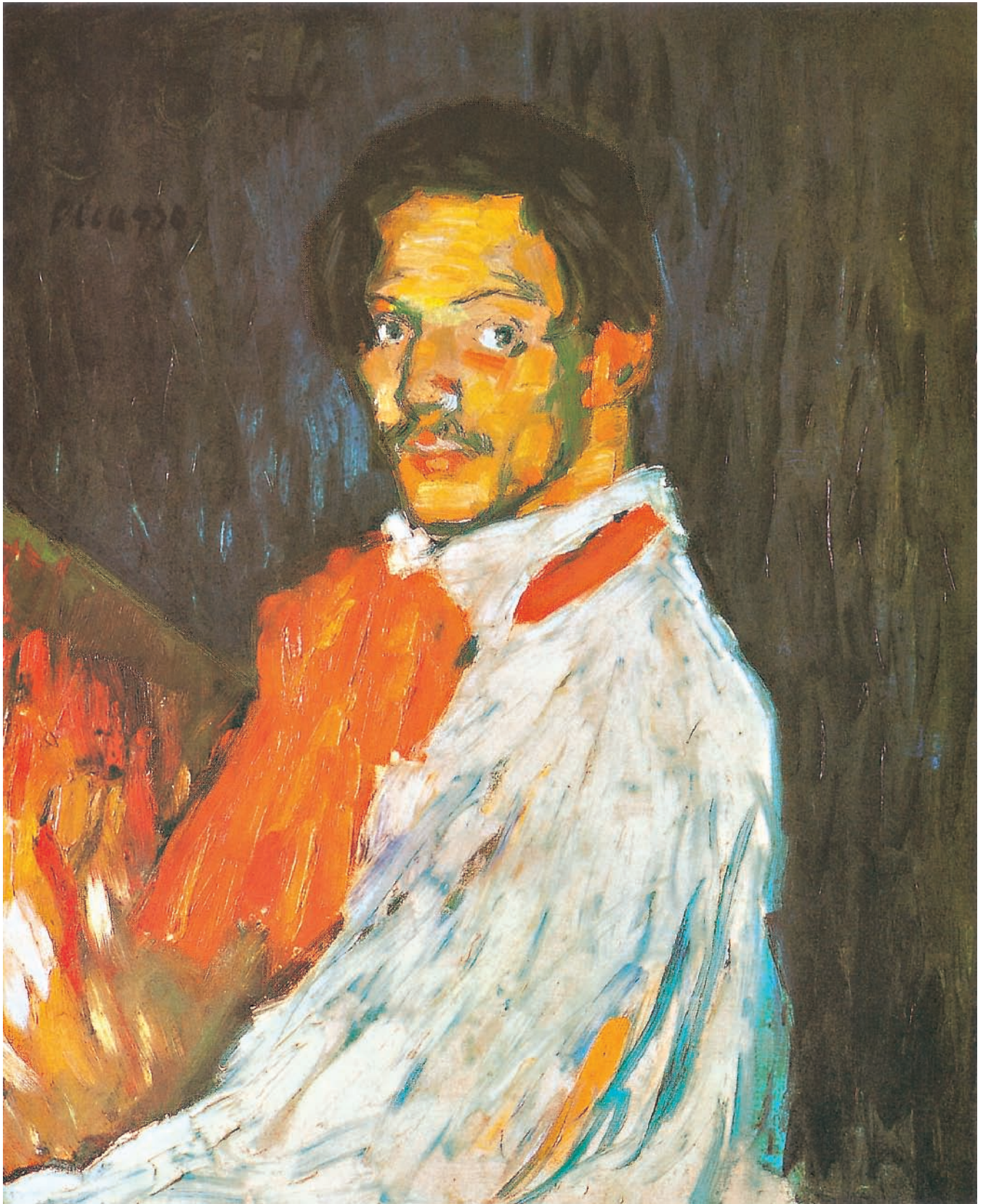
Em 1891, a família de Picasso instala-se na Corunha e o jovem Pablo começa então estudos sistemáticos na escola de Belas Artes (La Escuela Provincial de Bellas Artes). Os seus progressos são surpreendentes : não tem ainda treze anos quando termina o programa académico de desenho, de estátua e de modelo.

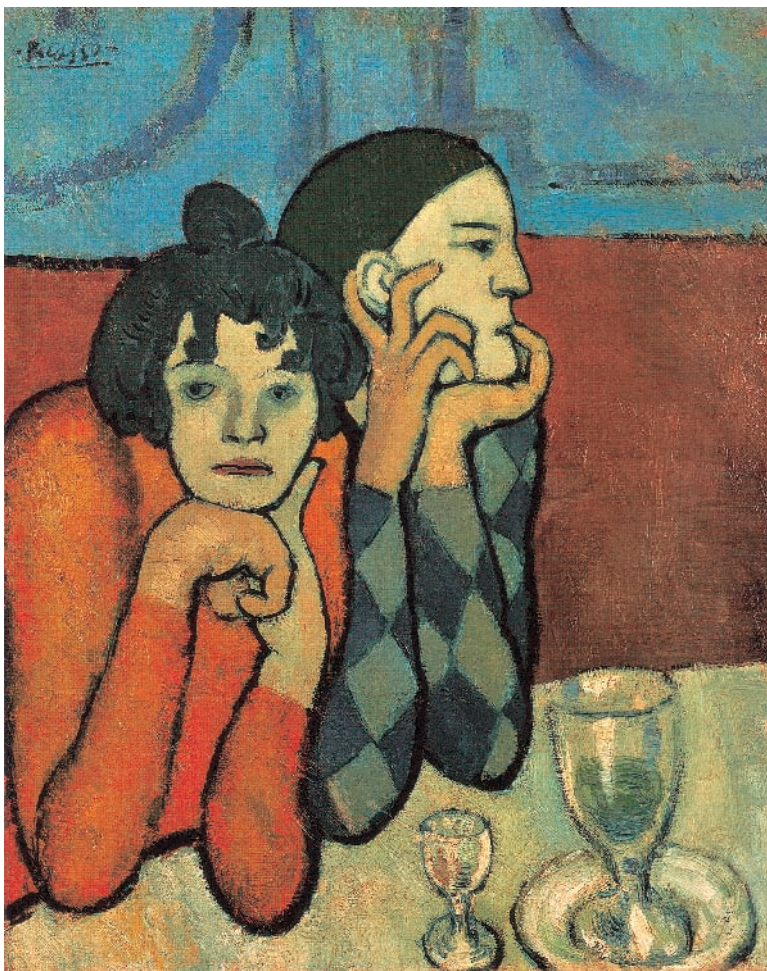
A precisão fenomenal e o cuidado do desenho chamam menos a atenção do que a vivacidade do claro-escuro que o jovem artista sabe introduzir nessa matéria seca e que transforma todos esses torsos, mãos e pés de gesso em imagens de carne cheias de vida, de misteriosa poesia e de perfeição.

Não desenha apenas nas aulas, mas também em casa ; desenha a toda a hora e sobre qualquer tema. Pinta os retratos dos seus familiares, cenas de género, temas românticos e animais... Imitando os periódicos da época, “ edita ” as suas próprias revistas : “ La Coruña ” e “ Azul y Blanco ”, onde o texto escrito à mão é ilustrado com desenhos humorísticos.

2. *Le Moulin de la Galette*,
1900,
óleo sobre tela,
90,2 x 117 cm,
The Salomon R.
Guggenheim Museum,
Justin K. Thannhauser
Collection, Nova Iorque.







Em casa, durante o último ano da sua estadia na Corunha, guiado pelo pai, pinta a óleo modelos vivos : *Um pobre, L'homme à la casquette (O homem do boné)*. Estes retratos e rostos revelam não só a maturidade precoce do artista – tinha então quatorze anos acabados de fazer – mas também a natureza profundamente espanhola do seu talento : toda a atenção é aí focalizada no homem, o modelo é tratado com gravidade e realismo, o jovem pintor sublinha neles o que há de monolítico e de “ cubista ” *avant la lettre*.

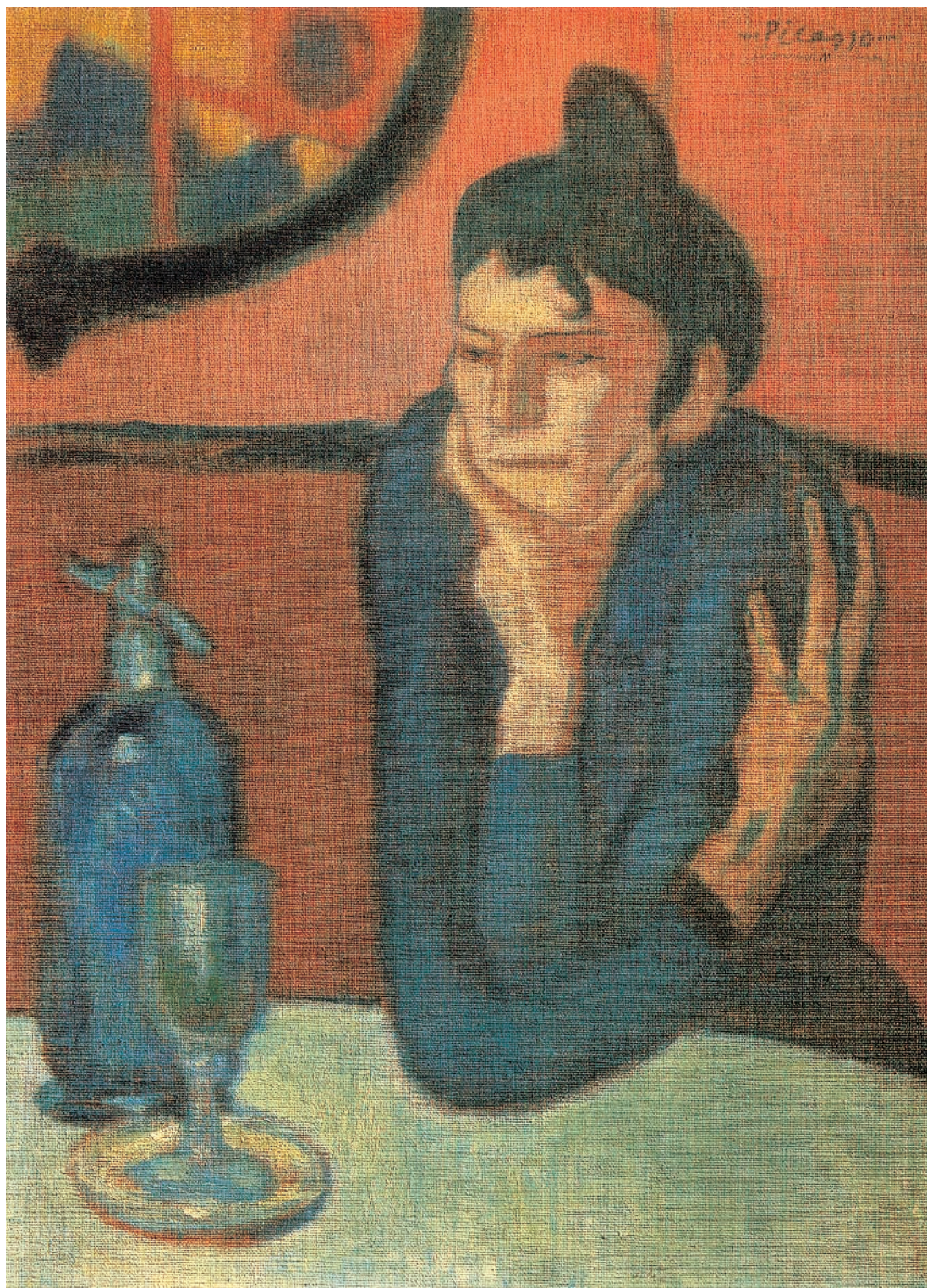
Os Picassos instalam-se em Barcelona em 1895 e Pablo frequenta desde logo o curso de pintura da Escola de Belas Artes de La Lonja : não pode evidentemente evitar, durante um certo tempo, a influência do academismo nivelador que a *escuela* inculca, ao mesmo tempo que o profissionalismo, nos seus alunos. “ Detesto o período dos meus estudos em Barcelona. O que eu tinha feito antes era bem melhor. ”, confiará mais tarde a Kahnweiler⁵.

3. *Autoportrait Yo, Picasso f*, 1901, óleo sobre tela, 73,5 x 60,5 cm, coleção privada, Nova Iorque.

4. *Arlequin et sa compagne* (Les deux saltimbanques), 1901, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Museu de Belas Artes Puchkine, Moscovo.

5. *Buveuse d absinthe*,
1901, óleo sobre tela,
73 x 54 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.

6. *Buveur d absinthe*
(Buveur accoudé),
1901, óleo sobre cartão,
65,8 x 50,8 cm,
Mrs. Melville Wakeman
Hall Collection,
Nova Iorque.





O pai aluga-lhe um atelier, que lhe permite tornar-se pouco a pouco independente do peso de La Lonja e do círculo familiar. É aí que pinta os seus primeiros grandes quadros, estabelecendo assim uma espécie de balanço dos seus anos de escola ; são *La première communion* (A primeira-comunhão) (Inverno de 1895-1896) e *Science et charité* (Ciência e caridade) (princípio de 1897). Esta última tela irá valer-lhe uma *mención honorífica* na Exposição Nacional das Belas Artes de Madrid e uma medalha de ouro em Málaga.

A sua saída da casa paterna, no Outono de 1897, com o pretexto de prosseguir os estudos na Academia Real de San Fernando, em Madrid, inicia uma nova etapa da sua vida : após os “ anos de estudos ” chegam os “ anos de peregrinações ”.

Os anos de peregrinações formam um período de sete anos na vida de Pablo Picasso e situam-se entre a sua primeira partida para Madrid, em 1897, e a instalação definitiva, na Primavera de 1904, em Paris, capital artística do mundo.

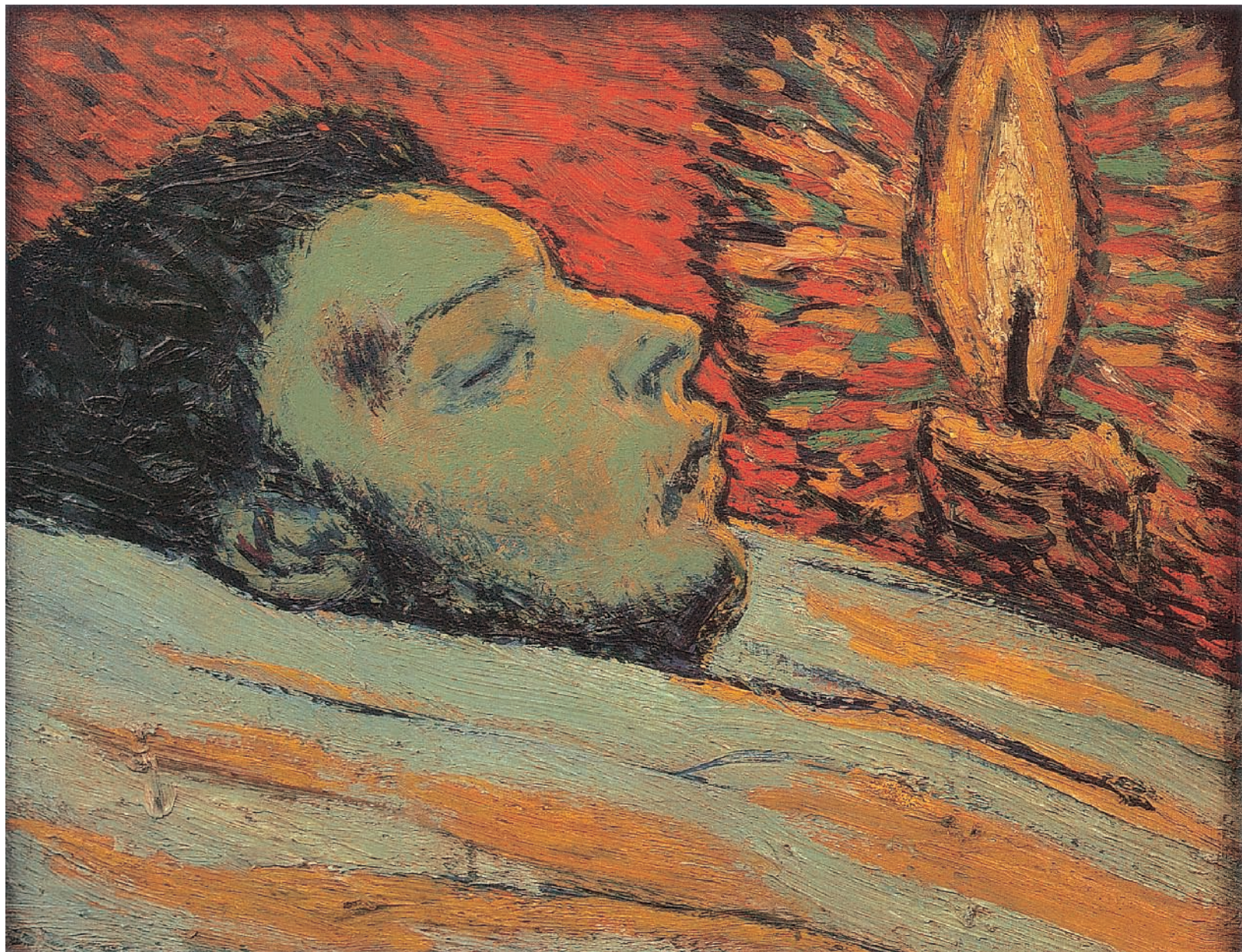
Madrid é, antes de mais, o Prado : é lá que Picasso vai copiar os grandes mestres – sobretudo Velázquez – muito mais vezes do que vai à Academia de San Fernando. O difícil Inverno de 1897-1898 e a doença, que põe simbolicamente termo à sua “ carreira académica ”, vão marcar particularmente a estadia de Picasso em Madrid. Completamente diferente é Horta de Ebro, pequena aldeia situada nas altas regiões das montanhas da Catalunha, para onde vai restabelecer-se e onde vive oito meses consecutivos, até à Primavera de 1899. Esta estadia tem um papel fundamental na formação artística de Picasso : “ Tudo o que sei, aprendi-o em Horta de Ebro ”. O lugar que ocupam na vida de Picasso os meses passados em Horta, com o seu amigo Manuel Pallarés, é menos importante pela produção artística que pela sua posição-chave no processo do devir da personalidade do jovem Picasso.

Quando, após a sua primeira estadia em Horta de Ebro, Picasso, viril e cheio de novas forças, regressa a Barcelona, a cidade parece-lhe completamente diferente : vê nela um centro de correntes de vanguarda, um sítio aberto à modernidade. Não se deve minimizar o papel do modernismo barcelonense na educação vanguardista do jovem Picasso e na sua independência em relação às ideias feitas escolares. Mas esta universidade “ vanguardista ” oferece-lhe ao mesmo tempo a oportunidade de se afirmar como artista. Ora Picasso, que, em 1906, se compara com um tenor que consegue emitir uma nota mais aguda do que a que está escrita na partitura, nunca se deixa subjugar por aquilo que o arrasta : começa sempre onde a influência acaba.

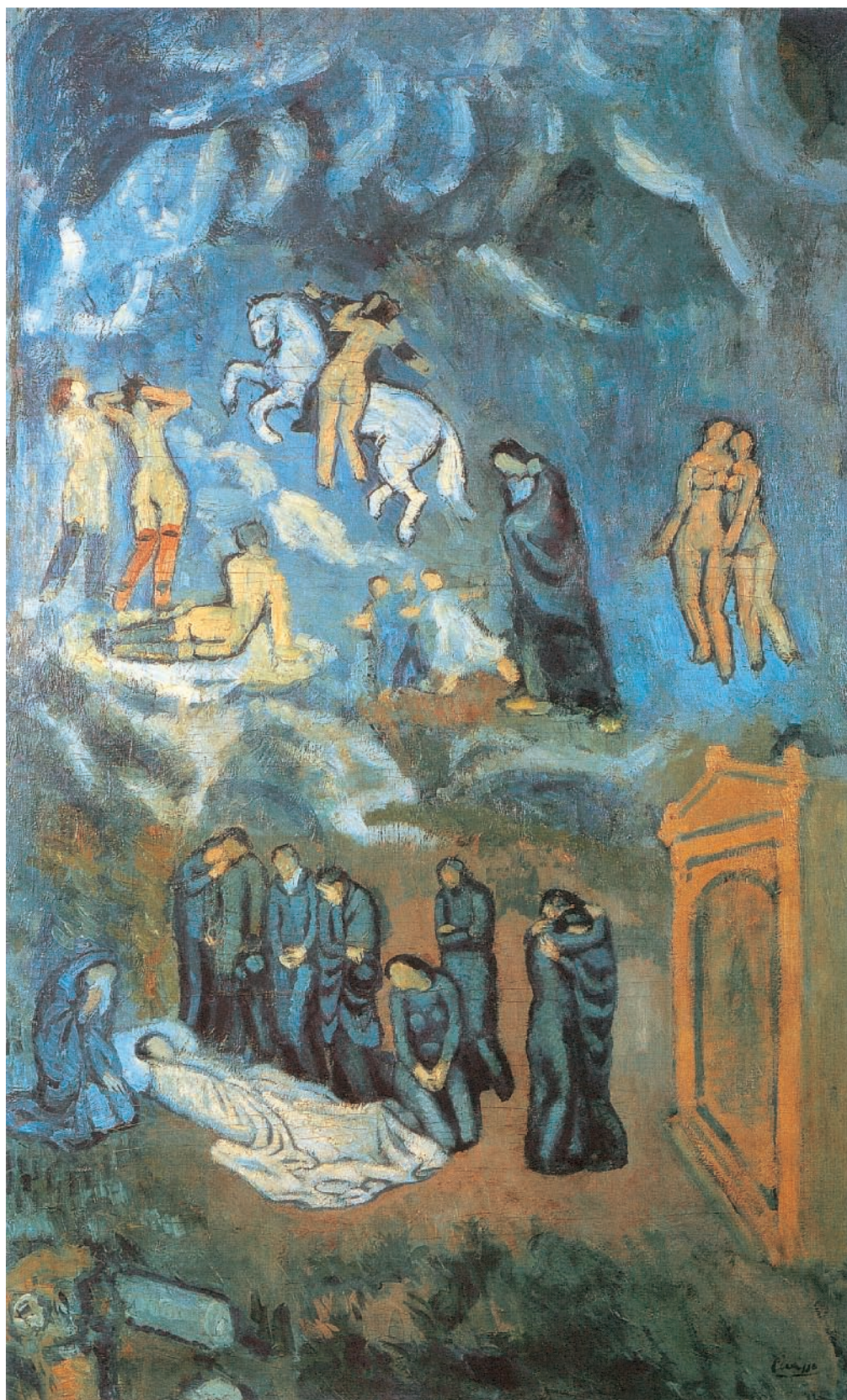
Durante esses anos barcelonenses, parece possuído por uma paixão gráfica e realiza uma quantidade de retratos-“ caricaturas ” dos seus amigos vanguardistas.

Em 1899-1900, só os assuntos onde se enxerga a “ verdade suprema ” (a vida é perecível, só a morte é certa) são considerados por Picasso dignos de um quadro pintado : último adeus ao defunto, velório, inválido a agonisar numa cama de hospital, cena no quarto de um defunto ou à beira da cama de uma moribunda.

7. *La mort de Casagemas*,
1901,
óleo sobre madeira,
27 x 35 cm,
Museu Picasso, Paris.



8. *Évocation*
(L'enterrement de
Casagemas), 1901,
óleo sobre tela,
146 x 89 cm,
Petit Palais, Paris.





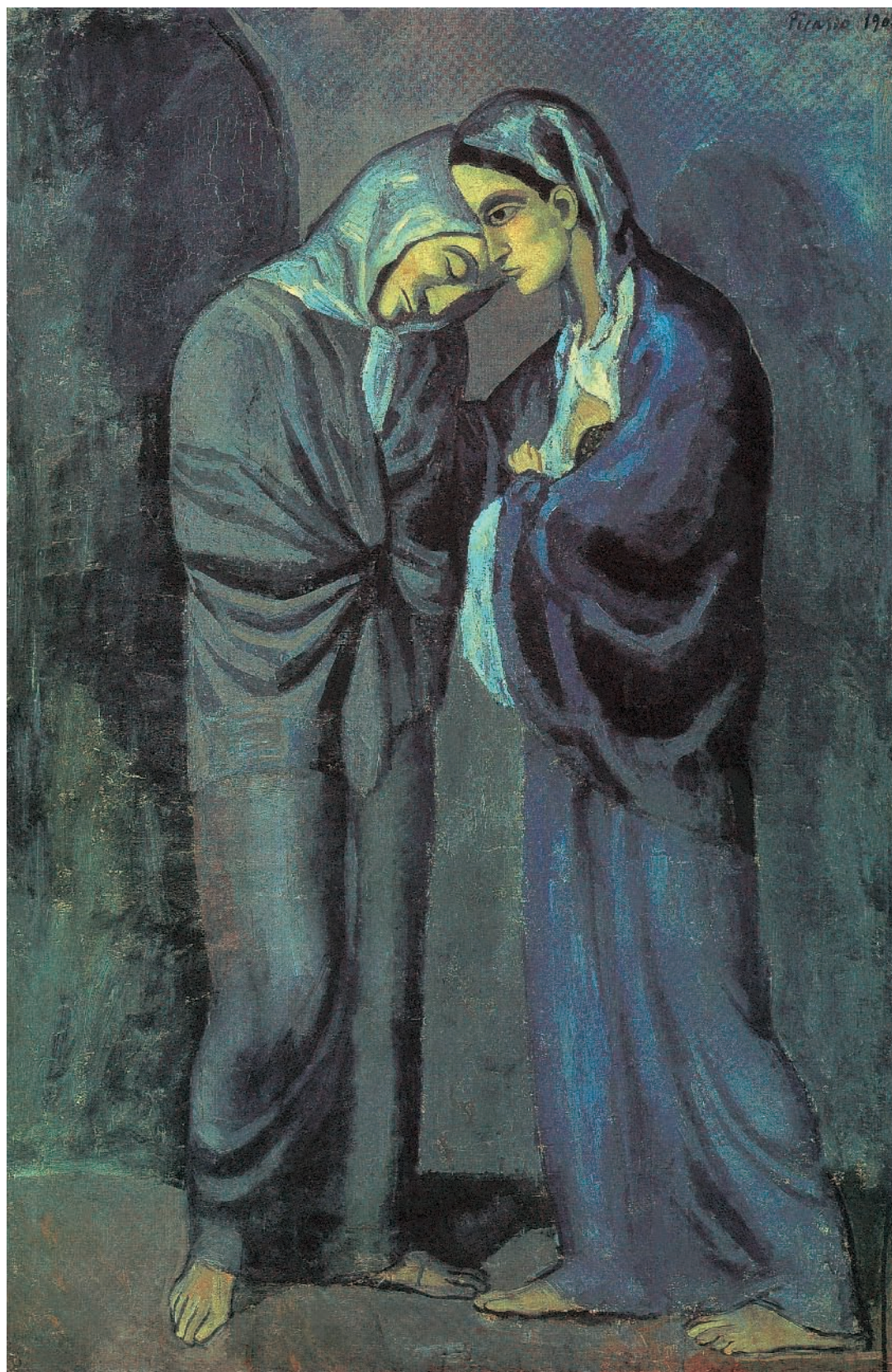
9. *Portrait de Jaime Sabartés* (Le bock), 1901, óleo sobre tela, 82 x 66 cm, Museu de Belas Artes Puchkine, Moscovo.



É neste género de variações que Picasso tratava este tema (o Museu Picasso de Barcelona possui cerca de trinta esboços gráficos e pintados) antes de pintar *Les derniers moments* (*Os últimos momentos*), vasta composição (130 x 200 cm) exposta primeiro em Barcelona, no princípio do ano 1900 e, em seguida, no mesmo ano, na Exposição Universal de Paris. Desaparecido em seguida debaixo da pintura de *La Vie* (*A Vida*), célebre obra do “ período azul ”, o quadro foi redescoberto recentemente aquando do exame radioscópico desta tela.

A sua crise de *Modernismo* não dura muito tempo e, quando esgota todas as suas possibilidades, dá por si num impasse. É Paris que o salva e, após duas temporadas, escreve, no Verão de 1902, a Max Jacob, o seu primeiro amigo francês, uma carta na qual evoca a sensação de isolamento que tinha tido em Barcelona, no meio dos seus compatriotas, os “ artistas daqui ” que escrevem “ livros muito maus ” e pintam “ quadros imbecis⁷ ”.

10. *Autoportrait*,
fim de 1901,
óleo sobre tela,
81 x 60 cm,
Museu Picasso, Paris.



11. *L'entrevue*
(Les deux sœurs), 1902,
óleo sobre tela,
152 x 100 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.



12. *Portrait du tailleur*
Soler, 1903,
 óleo sobre tela,
 100 x 70 cm,
 Museu do Ermitage,
 São Petersburgo.

Chegado a Paris em Outubro de 1900, Picasso instala-se na Butte e aí permanece até ao fim do ano. Apesar do seu círculo de conhecidos se limitar ainda à colónia dos compatriotas e de olhar tudo o que o rodeia com os olhos de um estrangeiro cheio de curiosidade, torna-se imediatamente um pintor de Montmartre.

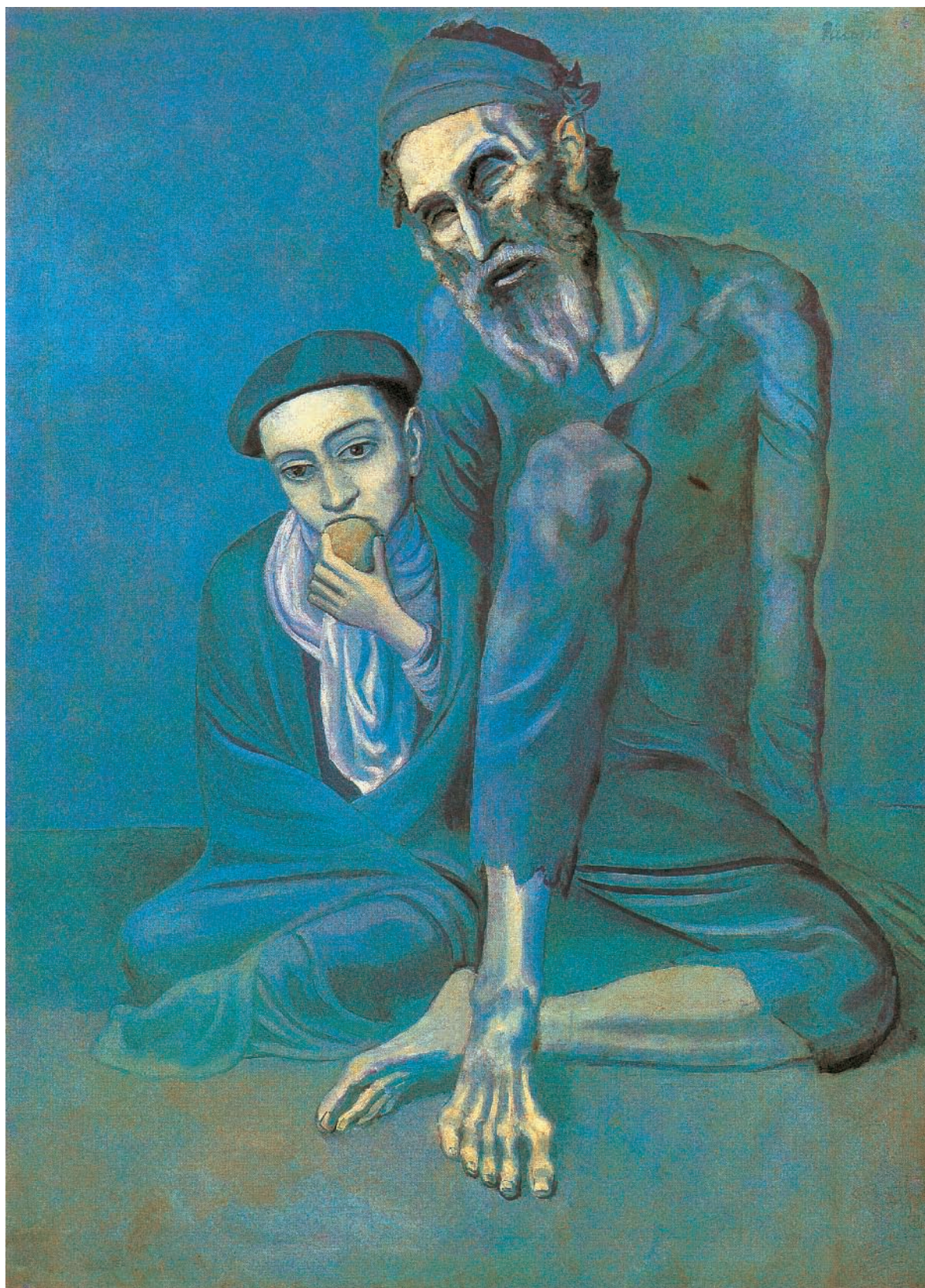
Uma carta escrita em comum com Carlos Casagemas (pintor e poeta, amigo inseparável de Picasso), datada de 25 de Outubro de 1900 – ou seja, alguns dias depois da sua chegada a Paris (dia em que Picasso fazia dezanove anos) – relata em pormenor a sua vida parisiense; nela informam um amigo barcelonense da sua intensa actividade, da intenção de expor quadros no Salão de Paris e em Espanha, descrevem os cafés-concertos e os teatros parisienses, as pessoas que frequentam, os espectáculos que viram, a sua casa.



Esta carta em que tudo respira um optimismo juvenil, descreve bem a sua alegria de viver e a sua admiração perante a vida (“ Se vires o Opisso, diz-lhe para vir, pois será bom para a salvação da sua alma, diz-lhe que mande para todos os diabos o Gaudí e a Sagrada Família... Aqui há mestres verdadeiros por toda a parte ⁸”).

Picasso descobre estes mestres evocados na carta nos vastos departamentos de pintura na Exposição Universal (onde, entre outros, se pode ver na secção espanhola, sob o n° 79, *Os últimos momentos* de Pablo Ruíz-Picasso), nas retrospectivas Centenal e Decenal da Arte Francesa, que apresentam quadros de Ingres e de Delacroix, de Courbet e dos Impressionistas e mesmo os de Cézanne e no Louvre, que contém obras-primas de pintura e esculturas das civilizações antigas, e ainda nas galerias onde se expõem e se vendem obras de arte contemporâneas.

13. **La Famille Soler**,
1903, óleo sobre tela,
150 x 200 cm,
Museu de Arte
Moderna e de Arte
Contemporânea, Liège.





14. *Le Vieux juif*
(Le vieillard), 1903,
óleo sobre tela,
125 x 92 cm,
Museu de Belas Artes
Puchkine, Moscovo.

15. *Des pauvres au bord
de la mer*, 1903,
óleo sobre madeira,
105,4 x 69 cm,
National Gallery of Art,
Chester Dale
Collection,
Washington D.C.



16. *Tête de femme au mouchoir*, 1903, óleo sobre tela colada sobre cartão, 50 x 36,5 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.



17. *La Vie*, 1903,
óleo sobre tela,
196,5 x 128,5 cm,
The Cleveland Museum
of Art, Cleveland.



A sua alma, transtornada por uma abundância de impressões estéticas, sente uma nova sensação de liberdade.

Mas, para Picasso, os verdadeiros mestres são os artistas mais velhos de Montmartre que lhe fizeram descobrir o vasto leque dos temas do bairro: bailes populares, cafés-concertos e as suas vedetas, todo esse mundo fascinante das festas nocturnas e dos cabarés, a atmosfera nostálgica dos arrabaldes com o seu lote de tristeza quotidiana.

O jovem Picasso entra no seu chamado *período de cabaré*: o que o atrai nestes meios suspeitos é a possibilidade de declarar que a vida é um drama cujo germe não é senão o apelo do sexo. Contudo, o vigor com que trata estes temas, a expressão e o realismo sóbrio fazem menos pensar na influência dos artistas franceses do que na que as obras tardias de Goya exerceram sobre o jovem Picasso.

A brusca partida de Picasso de Paris, em Dezembro de 1900, parece-se com uma fuga. Casagemas suicidara-se com um tiro de revólver num café do boulevard de Clichy. Tinha regressado a Paris, a despeito dos esforços de Picasso para restabelecer o equilíbrio mental do seu amigo sob o céu de Espanha.

Picasso encontra-se então em Madrid, onde edita uma revista artística, “Arte joven”; pinta agora cenas da vida mundana e retratos de senhoras. Daí vê nisso uma consequência directa do drama de Casagemas. Este breve período “mundano”, que pode ser considerado de certo modo como uma reacção do jovem artista à tentação de ser reconhecido na alta sociedade, acaba com a Primavera de 1901 quando, após uma curta estadia em Barcelona, regressa a Paris.

É aí que Ambroise Vollard, o célebre *marchand*, tenciona organizar na sua galeria uma exposição das obras de Pablo Picasso.

Em Paris, durante o mês de Maio e a primeira metade do mês de Junho, Picasso trabalha com uma extrema intensidade, conseguindo realizar, em certos dias, dois ou três quadros. “Torna a partir do sítio em que tinha parado alguns meses antes”.

Faz sua a liberdade das pinceladas móveis dos Impressionistas, vai buscar a Degas e aos cartazes de Lautrec certos princípios de composição marcados pelo japonismo, utiliza o cromatismo exaltado e incandescente de Van Gogh, esse Fauve *avant la lettre*. No entanto, o chamado pré-fauvismo de Picasso da Primavera de 1901 (o fauvismo propriamente dito só se declarou em 1905) é de natureza menos estética do que subjectiva e psicológica.

Para a exposição de Vollard, cuja inauguração teve lugar a 24 de Junho, Picasso envia mais de sessenta e cinco quadros e desenhos, em parte trazidos de Espanha mas, na sua maioria, feitos em Paris. O *estilo Vollard* destas obras caracteriza-se pela escolha de temas muitas vezes arriscados, a ponto de chocar pela pincelada enérgica e espontânea e pelo cromatismo nervoso e frenético. Mesmo se a exposição teve sucesso, sobretudo no plano financeiro, vários quadros pré-fauves serão repintados no futuro imediato e desaparecerão debaixo de novas composições.

18. *Celestina*, 1904,
óleo sobre tela,
81 x 60 cm,
Museu Picasso, Paris.



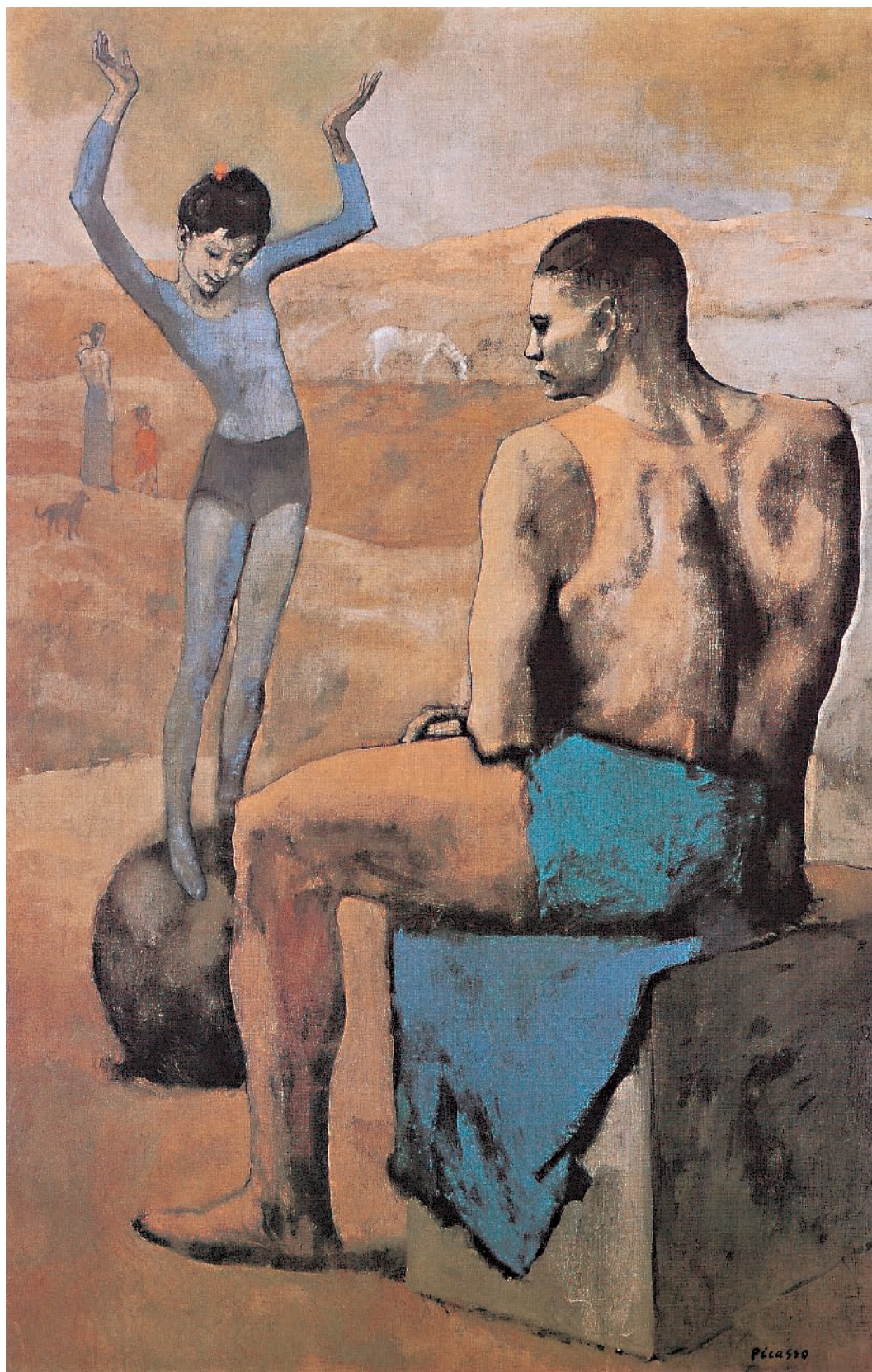
19. *Garçon avec chien*,
1905,
guache sobre cartão,
57,2 x 41,2 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.

20. *Mère et enfant*
(Baladins), 1905,
guache sobre tela,
90 x 71 cm,
Stuttgart Staatsgalerie,
Estugarda.



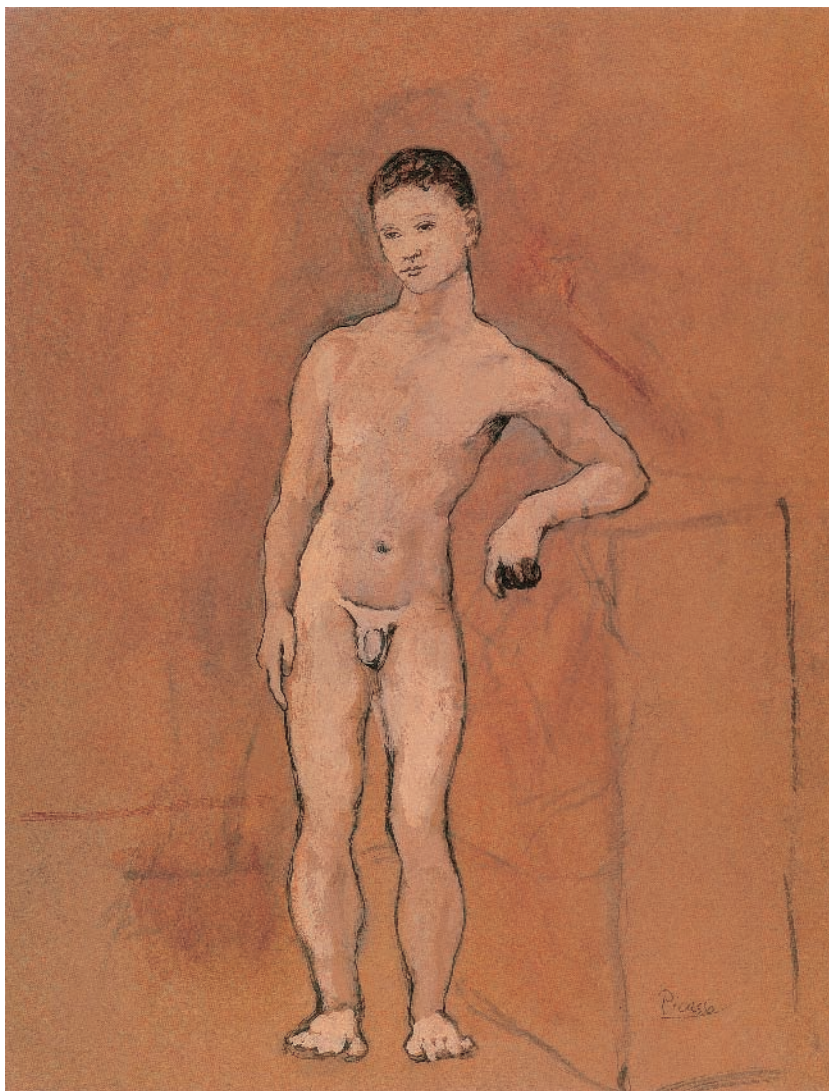
21. *Acrobate à la boule*
(Fillette sur une boule),
1905, óleo sobre tela,
147 x 95 cm,
Museu de Belas Artes
Puchkine, Moscovo.

22. *Famille de
saltimbanques*, 1905,
estudo para Les
Bateleurs, guache,
lápiz de carvão sobre
cartão, 51,2 x 61,2 cm,
Museu de Belas Artes
Puchkine, Moscovo.









As telas intituladas *Arlequin et sa compagne* (Os dois saltimbancos) e *Buveuse d'absinthe* (Mulher a beber absinto), datadas do Outono de 1901 e representando personagens sentados a uma mesa de café, mostram cenas que serão frequentemente tratadas pelo jovem Picasso. Do ponto de vista da sua família estilística, classificam-se por vezes estes trabalhos no “ período do vitral ”, por causa do contorno muito acusado, ao mesmo tempo forte e maleável, que cerca as grandes superfícies de cor e que é típica dos quadros dessa época. No entanto, este estilo, aparentado com a estética da Arte Nova – cujas origens se querem encontrar no “ cloisonismo ” de Gauguin e nos arabescos dos cartazes de Lautrec, que Picasso muito apreciava –, prova a predominância do princípio intelectual na sua arte.

23. *Famille d acrobates avec singe*, 1905, guache, aguarela, pastel et tinta da China sobre cartão, 104 x 75 cm, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg.
24. *Garçon nu*, 1906, têmpera sobre cartão, 67,5 x 52 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.





Considerando as coisas no plano formal, *Arlequin et sa compagne* e *Buveuse d'absinthe* pertencem à tradição de Gauguin e, no plano emocional, à de Van Gogh, autor de *Café de nuit à Arles*.

Pode dizer-se, de um modo geral, que, nessa época, é a forma que predomina na composição e que os temas são sentimentais : é assim que Daix definiu dois dos três elementos essenciais dessa nova arte que surge com Picasso, a partir da segunda metade do ano de 1901. Quanto ao terceiro elemento – a monocromia azul – é a ele que se deve a própria apelação desta nova arte : “ período azul ”.

25. *Mallorquine*, 1905, guache, aguarela sobre cartão, 67 x 51 cm, Museu de Belas Artes Puchkine, Moscovo.

26. *Autoportrait à la palette*, 1906, óleo sobre tela, 92 x 73 cm, The Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.



27. *Buste de femme*, 1907,
óleo sobre tela,
61 x 46 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.



28. *Buste de femme*,
1906-1907,
estudo para Les
Demoiselles
d'Avignon, óleo sobre
tela, 58,5 x 46 cm,
Museu Picasso, Paris.



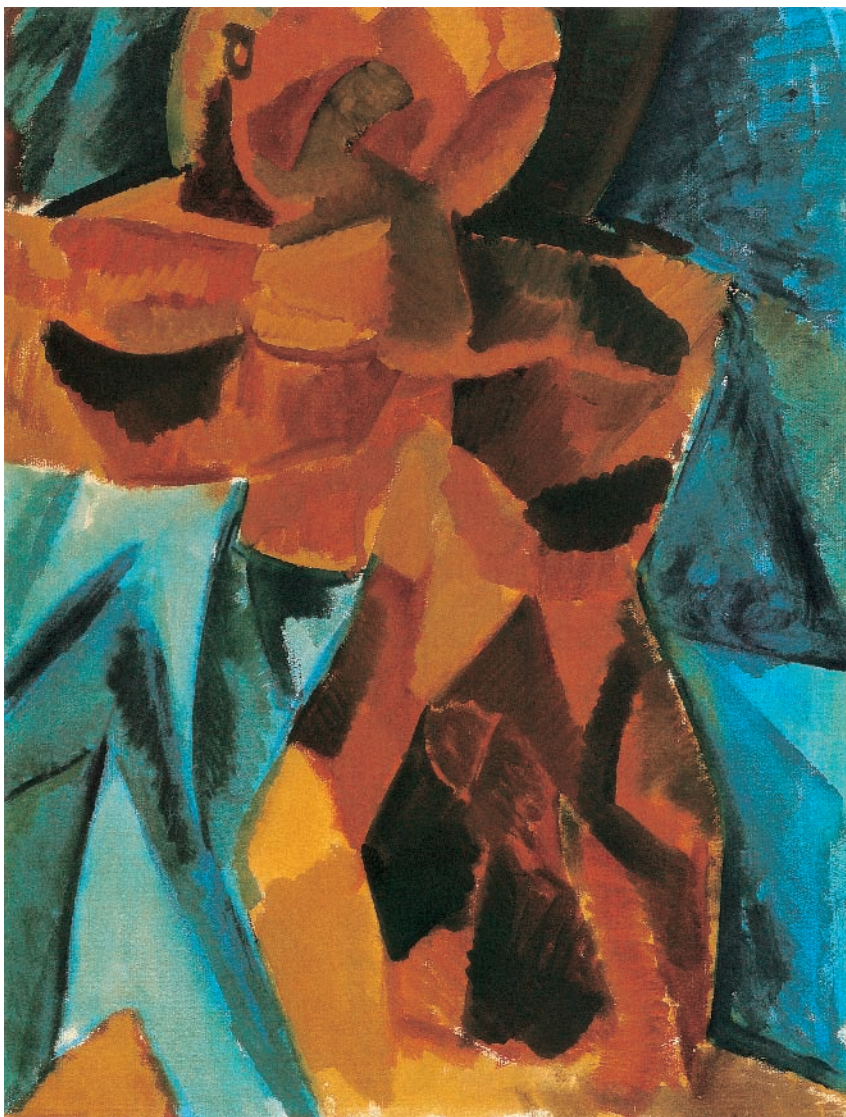


Se o próprio Picasso indicou mais do que uma vez que o seu “ período azul ” era de essência puramente subjectiva e interior, durante muito tempo procurou-se explicar a sua origem através da influência de diversos factores exteriores. Ora, quando se descobrem, em 1966, quadros consagrados à morte de Casagemas e que tinham permanecido desconhecidos durante sessenta e cinco anos, pensa-se ter-se encontrado ao mesmo tempo argumentos psicológicos probantes. “ É ao pensar que Casagemas tinha morrido que me pus a pintar em azul ”, dizia Picasso a Daix¹⁰. E, no entanto, os pensamentos “ azuis ” do artista, provocados pela morte do seu amigo, e o próprio acontecimento estão separados por um intervalo de meio ano.

29. *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1907, óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm, The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

30. *La Danse aux voiles* (Nu à la draperie), 1907, óleo sobre tela, 152 x 101 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.



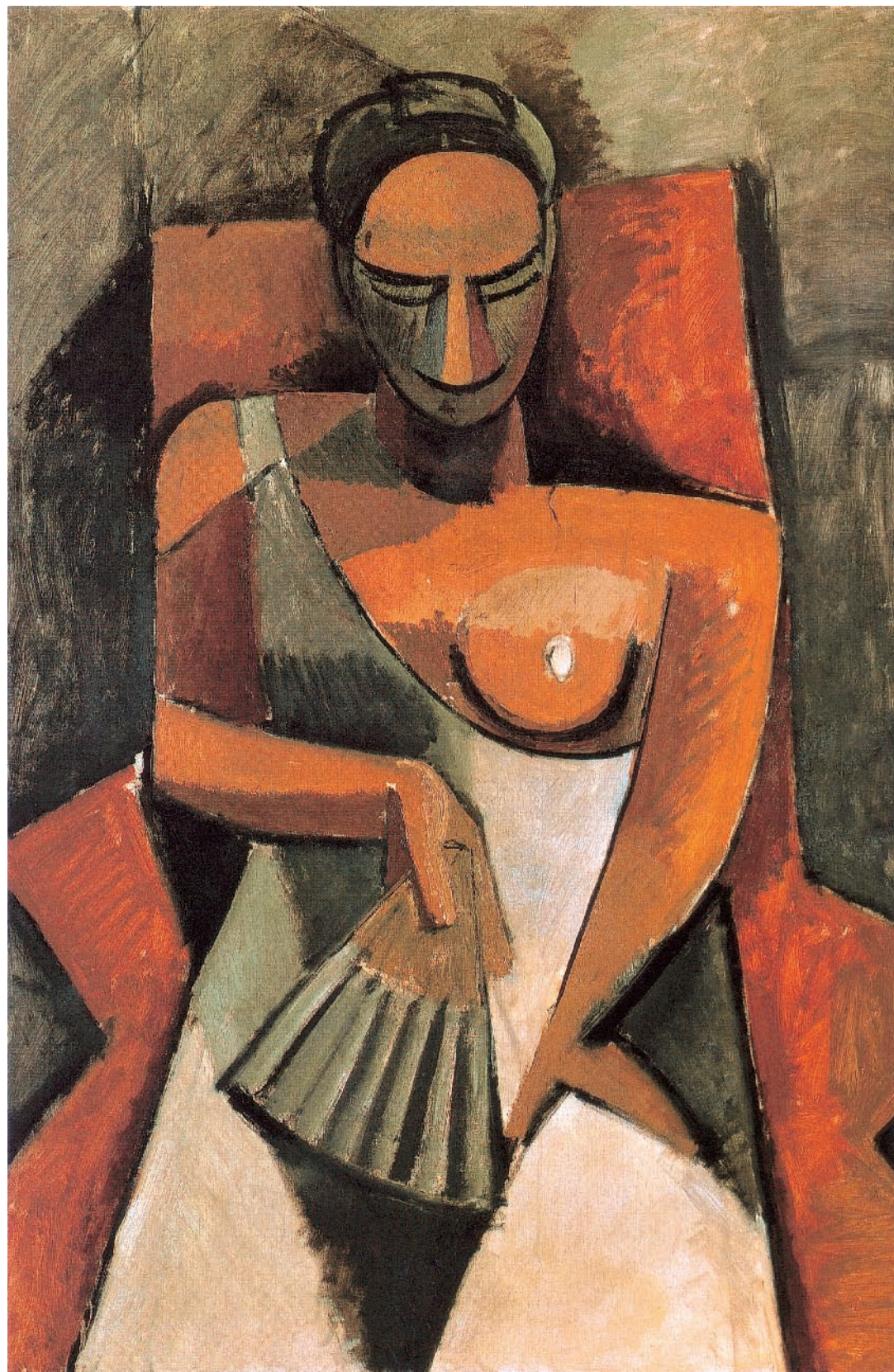


Existem igualmente certos elementos estilísticos e certas imagens típicas próprias dos quadros, já quase azuis, do chamado “ ciclo da morte de Casagemas ” e que figuram manifestamente nos quadros inspirados pelas suas visitas à prisão de Saint-Lazare, no Outono de 1901.

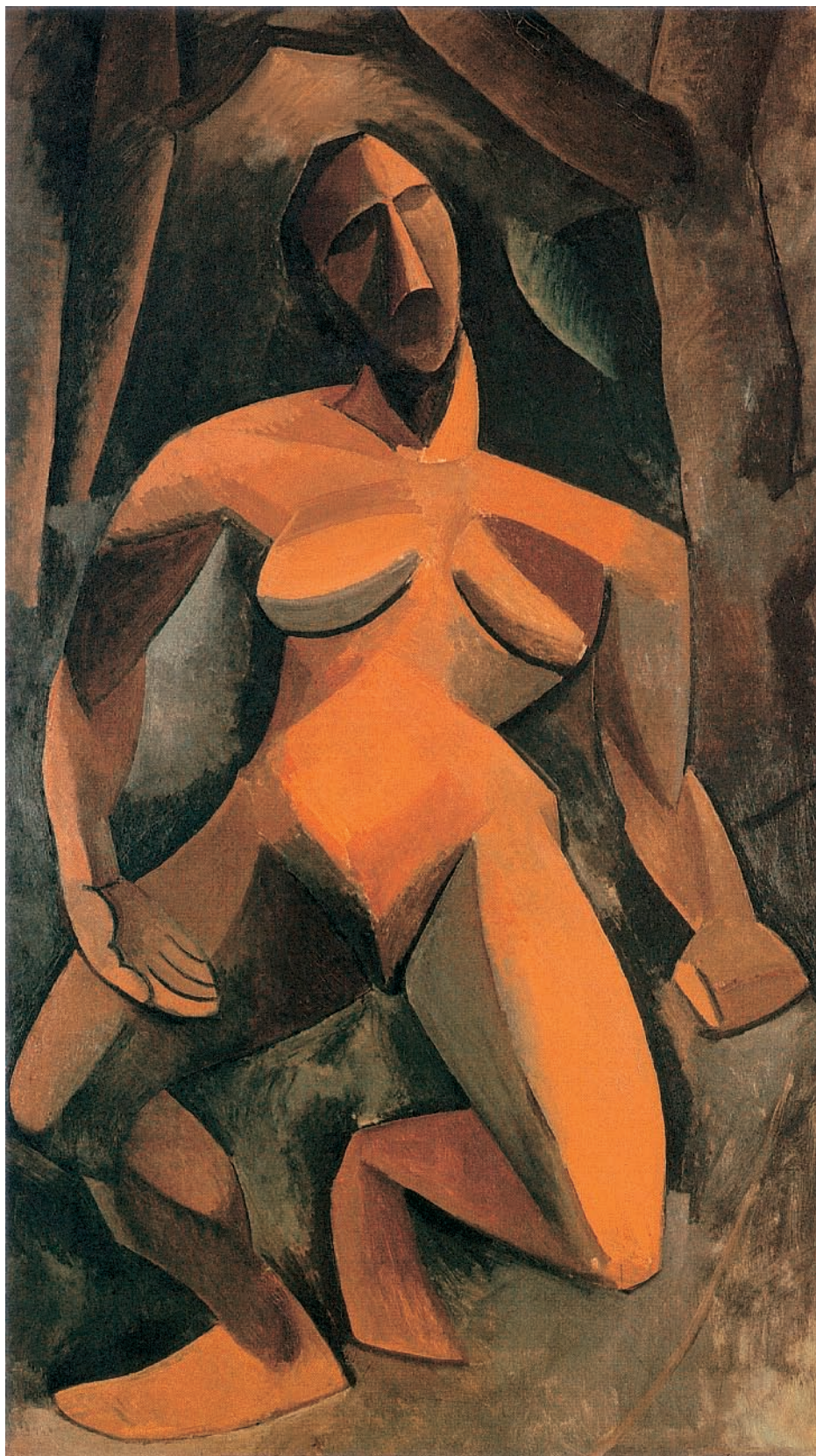
Picasso, entre os vinte e os vinte e três anos, exprime uma concepção romântica do mundo através de uma metáfora puramente poética : o azul. O azul, cor fria cara aos poetas, cor da tristeza, da dor, da miséria e dos sofrimentos da alma, é também a mais espiritual das cores, a do espaço infinito, das meditações e do sonho.

31. *Composition avec tête de mort*, 1908, óleo sobre tela, 116 x 89 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.

32. *Amitié*, 1908, óleo sobre tela, 152 x 101 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.



33. *Femme avec éventail*
(Après le bal), 1908,
óleo sobre tela,
152 x 101 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.



34. *La Dryade* (Nu dans une forêt ou Paysage avec un nu féminin), 1908, óleo sobre tela, 185 x 108 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.

Rainer Maria Rilke, face aos quadros de Cézanne, no Salão de Outono de 1907, medita sobre o papel da cor azul na pintura, pensando que um dia um estudo erudito seria feito sobre essa cor através dos tempos e que seria considerada como elemento espiritual na arte. Quanto ao próprio Picasso, diz num dos seus poemas dos anos trinta: “ [...] é o que de melhor existe no mundo. É a cor de todas as cores... o mais azul de todos os azuis ”.

O “ período azul ”, considerado no seu conjunto e no decurso da duração de três anos, apresenta-se como uma arte complexa e heterogénea, não só de um ponto de vista estilístico, mas também de um ponto de vista semântico. *Portrait de Jaime Sabartés*, pintado em Paris em Outubro-Novembro de 1901, relaciona-se, segundo o próprio Sabartés, com o momento preciso em que o “ período azul ” começa a formar-se. Pode dizer-se que o azul é o personagem principal do quadro e a expressão do estado real do poeta. O azul é universal : graças a ele, a figura de Sabartés sentado à mesa de um café toma a importância e a grandeza de um símbolo, o da melancolia poética que plana sobre o mundo.

O azul é uma metáfora pictórica da tristeza e da dor, mas não é por acaso que, pelos finais de 1901 – época em que a monocromia azul se estabeleceu totalmente nos seus quadros – Picasso sente uma forte atracção pela escultura. A primazia da forma nas suas obras, sublinhada por Daix, é disso um sinal seguro ; e, efectivamente, Picasso interessa-se então pela arte de modelar, não só porque isso o ajuda a concretizar a sua “ ideia plástica ”, mas porque isso corresponde também ao seu desejo de ser perfeitamente rigoroso, até ascético, no manejamento dos meios de expressão.

Em *L'entrevue* (A entrevista), composição de 1902, tudo o que se relaciona com o aspecto exterior do acontecimento é traduzido de maneira muito sumária. Picasso não se limita a suprimir os detalhes, restringe deliberadamente os meios de expressão plástica. Ao carácter abstracto e à simplicidade da monocromia azul correspondem a solução da composição, reduzida à sua expressão mais simples, e a generalização do desenho linear. Ao mesmo tempo que simplifica a linguagem pictórica, Picasso aprofunda e desenvolve o conteúdo do quadro, conferindo à ideia primitiva do tema a importância de um acontecimento universal e intemporal : aqui, o encontro de duas irmãs simbólicas no além.

Pode ser que, ao pintar *L'entrevue*, Picasso tenha descoberto a lei da assimilação plástica e associativa de diferentes objectos, que irá em seguida tornar-se um elemento principal e um instrumento activo da sua poética de imagens, dessa poética das metamorfoses que desenvolve na época do cubismo e que conserva até ao fim da sua vida.

L'entrevue, tela certamente acabada por volta do Outono de 1902, é o ponto culminante da primeira fase do “ período azul ”. Durante todo o ano de 1902, dois terços dos quais Picasso passa em Barcelona, a sua arte desliga-se das coisas reais e, exprimindo apenas a sua própria experiência espiritual e subjectiva, entra no domínio das ideias transcendentais.

35. *La Baignade*, 1908,
óleo sobre tela,
38 x 62,5 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.



Pinta imagens de ideias, cuja encarnação visual precisa é devida à modelagem plástica de uma forma homogênea, ao sentimento da massa e à grandeza dos ritmos lineares – ou seja, todas elas próprias da arte de um escultor. Daix faz notar que Picasso, nessa altura, deseja que a forma e a ideia se juntem, para se tornarem numa só coisa.

Que Picasso queira encontrar um apoio junto de Max Jacob explica, em certa medida, a sua nova viagem a Paris em Outubro de 1902. Durante esta estadia, que durou só três meses, ou seja até ao meio de Janeiro de 1903, os dois amigos vivem juntos, partilhando as suas misérias e sofrendo com o frio. No entanto, como durante as precedentes estadias, Paris traz algo de novo à sua arte.



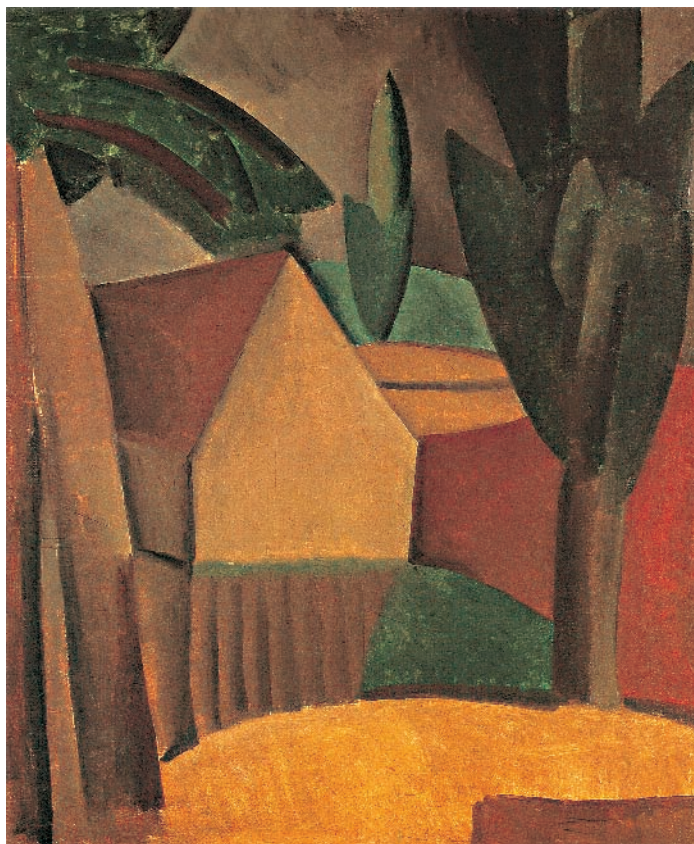


36. *Trois femmes*, 1908,
óleo sobre tela,
200 x 178 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.

37. *Ferrière*, 1908,
óleo sobre tela,
81 x 65 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.



38. *Carafon et trois bols*,
1908, óleo sobre cartão,
66 x 50,5 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.



Em Paris, porque não possui meios para pintar a óleo, Picasso faz desenhos e, quando volta a pintar em Barcelona, a sua experiência de desenhador revela-se na atenção crescente que presta aos problemas de espaço, à anatomia e à concretização dos tipos.

Nos mais importantes quadros da primeira metade de 1903, *Des pauvres au bord de la mer* (Pobres à beira-mar) e *L'Étreinte* (O abraço), Picasso trata os temas universais próprios ao “período azul”, individualizando-os.

Na arte de Picasso surge uma tendência para o concreto que se revela através do interesse do artista pela paisagem urbana e, a partir do meio do ano de 1903, sobretudo pelo retrato. É então que o *Portrait du tailleur Soler* (Retrato do alfaiate Soler), que segue de perto o da sua mulher e o de toda a família Soler num piquenique, é pintado, estas três telas constituindo um tríptico.

A obra-prima incontestável do Outono de 1903, *Le Vieux juif* (O velho judeu), ilustra o tema da miséria humana representada nas imagens dramáticas da pobreza e da enfermidade. Pela sua solução cromática, este quadro é o mais homogêneo e o mais monocromático dos quadros que pertencem ao “período azul”.

39. ***Maison dans le jardin***
(Maisonnette et arbres),
1908, óleo sobre tela,
73 x 60 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.

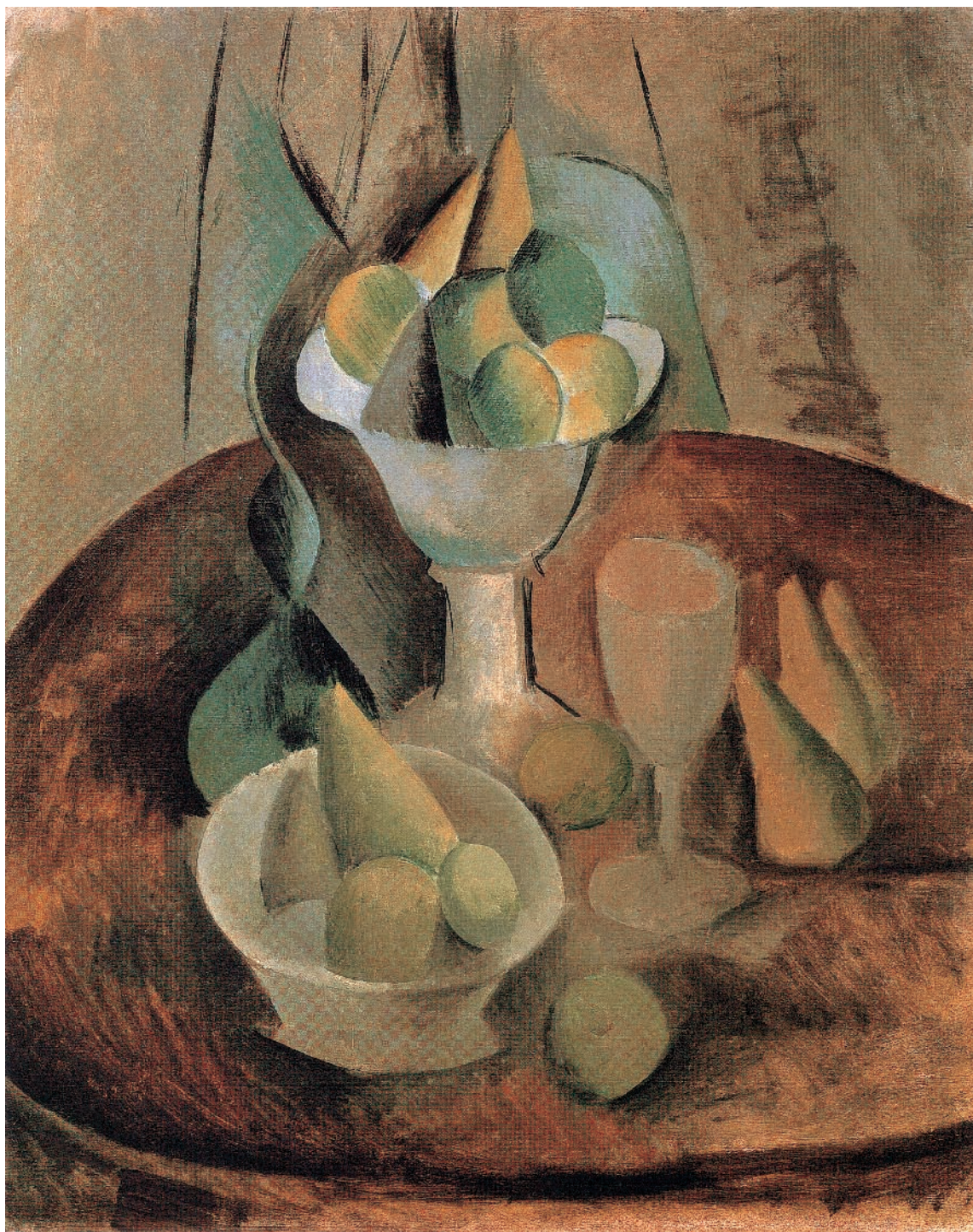


Em *Le Vieux juif*, Picasso revisita um mito humanista do século XX com um sentimento bíblico de fatalidade em relação ao destino humano. A partir deste quadro, podemos ter uma ideia sobre a maneira como se vai resolver a crise ética dos “anos azuis” de Picasso. É que a tendência para um máximo de expressividade engendra uma plástica tangível e uma acuidade das reduções, ritmos lineares complicados e contrastes na mímica dos personagens.

Cerca de 1904, o “período azul”, com o seu hermetismo pessimista e a sua sede imensa de absoluto ético, entra na fase final. A crise de juventude ía ser substituída por um novo estágio do processo de individuação, o da autoformação.

Picasso regressa a Paris em Abril de 1904 e aí se instala para sempre. Estabelece-se no Bateau-Lavoir : é assim que Max Jacob vai mais tarde baptizar uma construção bizarra, situada na encosta da Butte Montmartre. O Bateau-Lavoir é, durante os cinco anos seguintes, a casa de Picasso e a atmosfera deste ninho de boémia vai inspirar as suas telas dos anos 1904-1908.

40. *Pot, verre et livre*,
1908, óleo sobre tela,
55 x 46 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.



41. *Compotier, fruits et verre* (Nature morte au compotier, Vase avec des fruits), 1908-1909, óleo sobre tela, 92 x 72,5 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.



Pouco tempo depois, Picasso começa a viver com a bela Fernande Olivier e a sua vida passa a ter um lado familiar. Muito mais do que as relações com os seus companheiros de ofício, são-lhe importantes as que tem com gente de profissões diferentes da sua, e particularmente com os poetas, como André Salmon e Guillaume Apollinaire. Entre os primeiros amigos de Picasso estava Suzanne Bloch, que se tornará uma cantora lírica conhecida, e o seu irmão Henri, violinista. Em 1904, Picasso oferece-lhes a sua fotografia, pinta um magnífico retrato de Suzanne e dá de presente a Henri uma pequena tela, *Tête de femme au mouchoir* (*Cabeça de mulher com lenço*). Esta obra, executada na Primavera de 1903, é uma das primeiras onde se fazem sentir as novas tendências da arte picassiana do princípio de 1904, época em que faz muitas aquarelas e desenhos. O azul aparece aí rarificado, quase transparente, realçado de encarnado; quanto ao desenho, muito acentuado, vê-se uma estilização expressiva no que toca aos pormenores. Ao mesmo tempo – e isso é um traço típico do final do “ período azul ” –, é a psicologia individualizada do personagem que predomina.

Começa a ir buscar os seus temas à observação do mundo do circo ambulante. Para Picasso, o mundo do circo ambulante é uma metáfora do meio em que vive, da boémia de Montmartre que, no dizer de Max Jacob, vivia mal, mas maravilhosamente, numa excitação febril do espírito e na acuidade faminta dos sentidos, numa fraternidade de companheiros e na angústia pungente da solidão.

Este estado emocional de melancolia serena e sentimental é o *leitmotiv* das obras do final do ano de 1904 – princípio do ano de 1905, isto é, do “ período cor de rosa ” ou “ período dos saltimbancos ”. Tudo o que faz então, inclusivamente o *Garçon avec chien* (*Rapaz com cão*), está ligado, de uma maneira ou de outra, a uma enorme composição sobre a vida dos saltimbancos. No fundo, o período dos saltimbancos, por vezes chamado “ período do circo ”, compreende apenas esta enorme composição mas, para compreender a sua importância, é preciso não esquecer as precisões e as mudanças que surgem na primeira ideia da obra, estudos e variantes com valor de quadros independentes, isto é, todas “ as raízes e os ramos ” deste ciclo. O quadro que coroa o conjunto de todas estas obras é *Les Bateleurs* (*Família de saltimbancos*), tela acabada por volta do fim de 1905. Só alguns meses separam *Acrobate à la boule* (*Acrobata com uma bola*) da fonte de que provém, *Famille de saltimbanques*, que é a resposta de Picasso à pergunta de Gauguin : “ Donde vîmos ? O que somos ? Para onde vamos ? ”

Os princípios da sua arte permanecem ainda totalmente “ literários ”, mas do interior do sistema de imagens de Picasso, da sua mentalidade de artista, começa a nascer uma necessidade imperiosa de renovar as formas da sua linguagem pictórica. No conjunto das ideias criadoras de Picasso, *Acrobate à la boule* é o resultado de várias evoluções ulteriores no domínio da plástica e no das imagens.

42. *Maisonnnette dans un jardin*, 1909,
óleo sobre tela,
73 x 61 cm,
Museu de Belas Artes
Puchkine, Moscovo.

Esta época da sua vida vê desaparecer da sua arte as figuras enigmáticas e hieráticas do Outono de 1905 (*Mallorquine*) (*Mulher da ilha de Maiorca*). O desejo de reencontrar as origens vai levá-lo aos temas da nudez natural e da juventude. Com *Garçon nu* (*Rapaz nu*), Picasso quer fixar a figura num equilíbrio irredutível, como uma estátua, dar-lhe todo o seu peso e isso não obstante a pose fluida, à vontade, o centro de gravidade deslocado e o tom claro que esbate a nitidez das formas. E, se a carnação do efebo nú faz lembrar o mármore grego e o ideal da harmonia antiga, a realidade é completamente diferente: estes corpos são os dos descendentes da antiga raça mediterrânica que Picasso frequenta durante o Verão de 1906 na aldeia de Gosol, nos Pirinéus espanhóis.

Esta visita a Espanha, que coincide com o período do regresso às “ fontes mediterrânicas ”, é muitíssimo significativa. A estadia revela-nos não só a natureza dessas fontes como o fundo emocional da paixão de Picasso pela civilização ibérica arcaica.

Gosol tem, na evolução artística de Picasso, o mesmo papel que Horta de Ebro, onde tinha passado quase um ano, aos dezassete anos. Lá continua a ter como tema de trabalho a nudez juvenil, que vai aprofundar, partindo menos do tipo de efebo do que do princípio arquitectónico de formas plásticas simplificadas.

Já nos trabalhos de Gosol (o que se pode constatar mesmo em *Nature morte au porrón*), duas linhas principais do desenvolvimento ulterior da concepção formal se encontram em estado de gestação: o sublinhar da simplicidade original dos volumes e o complicar da composição do conjunto. Do ponto de vista estilístico, estas linhas vão definitivamente tomar corpo em Paris, no decurso do Outono de 1906, quando o artista tem contacto, por um lado, com a escultura ibérica arcaica do primeiro milénio antes da nossa era (descoberta pouco tempo antes pelos arqueólogos e exposta no Louvre desde a Primavera de 1906) e, por outro, com a pintura de El Greco, que considera como uma arte visionária por excelência.

É em Gosol, no Verão de 1906, que a nudez feminina (*Deux femmes nues*, *Femme nue assise les jambes croisées*, *Nu*, *La toilette*) toma uma importância excepcional para Picasso ; trata-se de uma espécie de nudez despersonalizada, original e simples como o próprio conceito da mulher. Considerada no plano do mundo interior de Picasso, a nudez ultrapassa, pela sua profundidade, os limites de uma simples expressão artística. O que é confirmado pelo papel que os nús femininos vão desempenhar, dentro de pouco tempo, nos temas dos quadros que projecta fazer, entre os quais uma grande composição em que trabalha na Primavera de 1907 e que será conhecida pelo nome de *Les Demoiselles d'Avignon*.

Deixando precipitadamente Gosol com medo de uma epidemia de febre tifóide, Picasso regressa a Paris com o cabelo cortado curto. É esse talvez o motivo que o fez representar-se em pintor, tão jovem que parece uma criança, em “ pintor-Adão ”, no célebre *Autoportrait à la palette* (*Auto-retrato com paleta*).

43. *Dame à l'éventail*,
1909, óleo sobre tela,
101 x 81 cm,
Museu de Belas Artes
Puchkine, Moscovo.





44. *La Reine Isabeau*,
1908-1909,
óleo sobre tela,
92 x 73 cm,
Museu de Belas Artes
Puchkine, Moscovo.



45. *Femme à la mandoline*, 1908-1909, óleo sobre tela, 92 x 72,5 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.

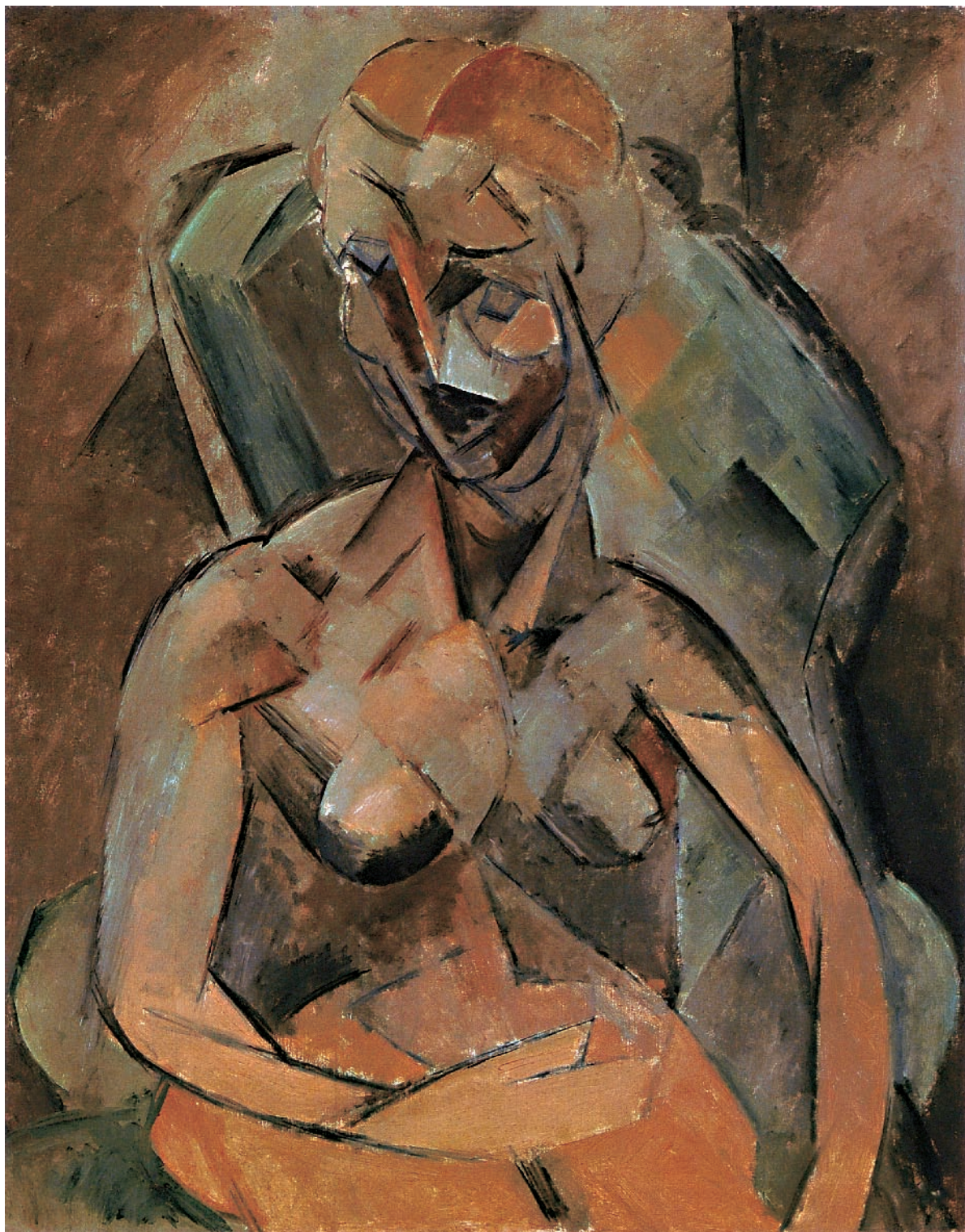


A 25 de Outubro de 1906 Picasso faz vinte e cinco anos. E é nesse momento que se termina o ciclo completo do devir da sua personalidade. A trabalhar nas *Demoiselles d'Avignon*, na Primavera de 1907, acaba de renascer como pintor. É certo que um espírito de “vanguardismo” e um certo radicalismo estético eram próprios da jovem geração de pintores do início do século XX. E, no entanto, mesmo o chefe de fila dos Fauves, o próprio Matisse, tem um choque perante *Les Demoiselles d'Avignon*, e acusa Picasso de ter exagerado e prejudicado a arte moderna. Em todo o caso, os primeiros a verem o quadro compararam-no a “qualquer coisa assíria”.

É a revolução de um homem só e não há ninguém – excepto, talvez, Apollinaire – que a tenha bem entendido. Mas que diabo ganhou Picasso a preço de um tão penoso esquecimento (Apollinaire) da velha visão do mundo, cultivada sobre a tradição clássica? Uma nova maneira de conceber as artes plásticas, segundo a qual a sua linguagem formal tem a ver com as formas do mundo real e visível, como a linguagem poética tem a ver com a fala corrente.

Efectivamente, em 1907, Picasso descobre o que tinha sido apenas pressentido no tema da cegueira do “período azul”: um artista possui interiormente um olho de imaginação

46. *Pressoir d'olive à Horta de Sant Joan* (Lusine), 1909, óleo sobre tela, 53 x 60 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.



47. *Femme nue assise dans un fauteuil*, 1909-1910, óleo sobre tela, 100 x 73 cm, Museu Nacional de Arte Moderna CNAC Georges Pompidou, Paris.

que vê e sente através das emoções e é por isso que, para o artista, (dirá isto mesmo a Kahnweiler muitos anos mais tarde) “ o essencial é compreender que o mundo que nós vemos não é nada ”. Com a porta do atelier firmemente fechada e trabalhando habitualmente de noite, Picasso tenta, com concentração e obstinação, formar-se de novo, refazer o gosto e reeducar os seus próprios sentidos : “ Já não servia de modelo a mim próprio desde Gosol. E, justamente, nessa altura, trabalhava completamente fora de qualquer modelo. O que procurava era uma coisa completamente diferente... ”, diz ele a Daix¹². Não era no tema, no motivo ou no objecto enquanto tais que procurava a força da expressão, mas sim no carácter enérgico da “ escrita pictórica ” : linhas, cores, formas, pinceladas, traços, factores que não considera já só como miméticos mas como portadores de sentido.

O lado grosseiro, mesmo monstruoso de certas das suas criações de 1907, por um lado serve para reeducar os sentidos e, por outro, corresponde à ideia que Picasso tem então do sistema de imagens. Serve não só para agudizar o elemento emocional da imagem, mas trazem-lhe também – graças às associações arcaicas ou bárbaras – um certo clima “ antetemporal ”, de antes do começo dos tempos, um certo fundo de eternidade.

André Malraux lembra-se do que Picasso disse sobre a necessidade de “ só trabalhar contra, mesmo contra si-próprio ”¹³, o que parece ser também uma descoberta dessa mesma época.

La Danse aux voiles [Nu à la draperie] (A dança dos véus) e *Composition avec tête de mort* (Composição com caveira), duas célebres obras-primas que se encontram na colecção do Museu do Ermitage, fazem parte das grandes revelações no domínio da linguagem de imagens feitas em 1907.

Em *La Danse aux voiles* (Nu à la draperie), vê-se tradicionalmente a influência estilística negro-africana e todo o ano de 1907 é chamado “ período negro ”. Mas a natureza da “ barbária ” do Picasso de 1907 não é etnográfica, mas sim negativista. Trata-se desse mesmo “ trabalhar contra, mesmo contra si-próprio ” que vai formular mais tarde. Orientada contra a tradição pictórica europeia, *La Danse aux voiles* é atravessada por associações de todos os géneros.

As relações directas ou opostas que existem entre a tradição plástica europeia e o tema de *Composition avec tête de mort* não só são visíveis, mas, por assim dizer, “ programadas ” e é por isso que se vê nesta obra uma variação sobre o tema da *vanitas*, tão corrente na velha pintura. Esta natureza morta do género *memento mori* adquire um sentido metafórico que a estrutura como um requiem.

A procura de soluções formais não-tradicionais e o desejo de inovar as artes plásticas são apenas um dos aspectos das mudanças revolucionárias que se produzem no decorrer de 1907.

48. ***Portrait de Ambroise Vollard***, 1910,
óleo sobre tela,
92 x 65 cm,
Museu de Belas Artes
Puchkine, Moscovo.



A poética das metáforas, isto é, a possibilidade de construir uma imagem a partir de associações, a liberdade e a força da imaginação são as principais conquistas do espírito criador de Picasso, que se revelarão ser o fundamento de toda a sua obra futura.

Apesar da atenção dada nos últimos anos ao chamado “ primeiro período cubista ” e dos esforços consideráveis para lhe inculcar alguma ordem, a evolução do período 1907-1908 ainda não é completamente clara. No domínio da cronologia reina uma desordem que resulta de uma confusão, que tem como ponto de partida as ideias falsas que se têm sobre as concepções artísticas de Picasso. O hábito de analisar a arte deste período num plano puramente formal e o *parti-pris* de a considerar apenas como *protocubista ou précubista* não permitem aos investigadores apreciá-la em toda a sua importância.

E, no entanto, é precisamente em 1908, isto é, em pleno protocubismo, que um visitante do atelier de Picasso o ouve falar de viva voz não de “ valores e de volumes ” mas sim “ de subjectivo, de emoção e de instinto⁴⁹”.

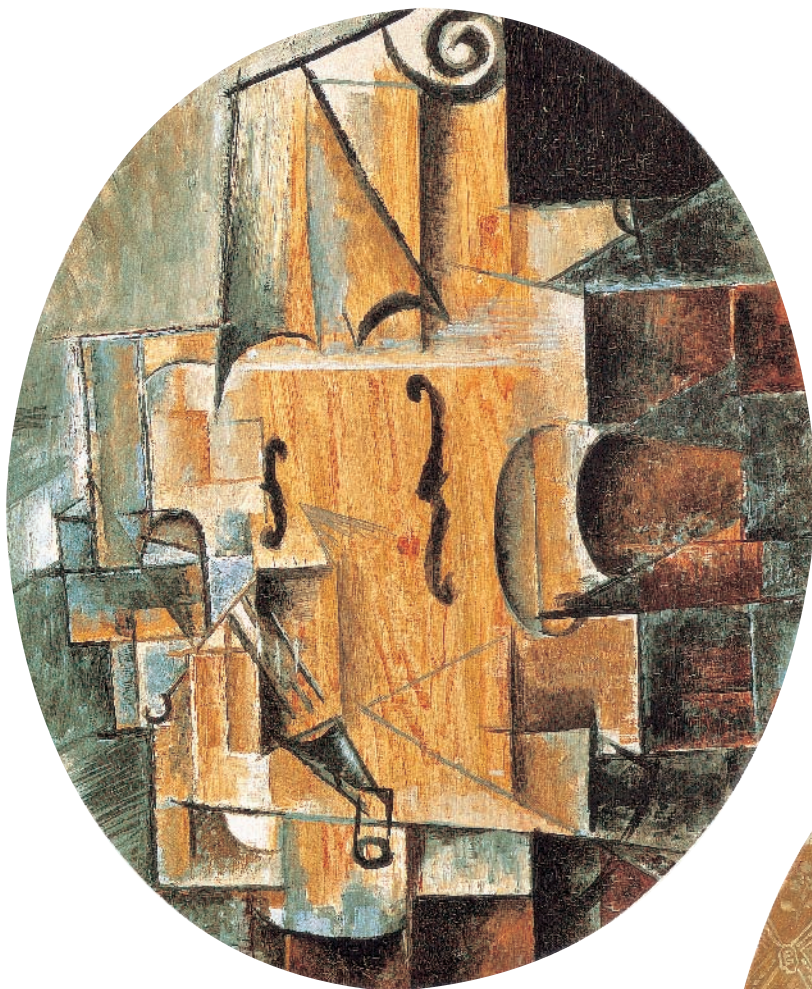
Se partirmos dos quadros para chegar às ideias que os engendraram – projectos, esboços, esquisos – veremos em toda a parte qualquer coisa como a representação do que se poderia chamar “ acontecimentos ”, projectos de obras com tema, que teriam cada uma a sua própria dramaturgia interior. A nova forma – construída sobre ritmos expressivos de linhas fortes e intensas, sobre planos claros e bem definidos e sobre o equilíbrio interior da estrutura pictórica da unidade, e que é de tal modo morfológicamente clara, monumental e impressionante –, parece ser o que engendra no espírito do artista imagens impessoais, intemporais e carregadas de uma força primitiva.

O que, nas obras de 1907, é vagamente sentido como um “ fundo de eternidade ” torna-se “ objectividade ”. Absorvido, durante todo o ano de 1907, pela preocupação de elaborar uma nova anatomia plástica da sua pintura baseada no corpo humano, Picasso tenta tornar evidentes as diferenças fisiológicas e psíquicas dos arquétipos masculino e feminino. Nos princípios morfológicos da estrutura, detecta a verdade substancial e metafórica dos fenómenos do mundo.

Costuma encontrar-se a causa e o sentido do protocubismo de Picasso na tendência para simplificar radicalmente a visão pictórica do mundo objectivo, retirando-lhe o que existe de ilusório e vendo nele a essência física construtiva. A este propósito, cita-se sempre a célebre frase de Cézanne, na carta escrita ao pintor Émile Bernard, acabada de publicar no Outono de 1907 : “ Tratar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone ”. Por outro lado, podemos ver outro ponto de partida do dito protocubismo na influência negra, que fornece uma grosseira anatomia primitivista e outros elementos de expressividade. Assim, é pela união destas duas influências diametralmente opostas – a arte perceptual de Cézanne e a arte conceptual da África negra – que se explica habitualmente o fenómeno estilístico do protocubismo.

49. *Bouteille de Pernod et verre* (Table dans un café), 1912, óleo sobre tela, 45,5 x 32,5 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.





50. *Violon vertical*, 1912,
óleo sobre tela oval,
55 x 46 cm,
Museu de Belas Artes
Puchkine, Moscovo.

51. *Instruments de
musique*, 1913,
óleo, ripolin, gesso,
serradura sobre tela
encerada oval,
100 x 81 cm,
Museu do Ermitage,
São Petersburgo.



Mas se recuarmos até às fontes do pensamento artístico de Picasso e se estudarmos os seus albuns de esboços do princípio de 1908, não veremos uma realidade objectiva que tivesse sofrido uma geometrização, mas sim uma vontade de traduzir, de maneira adequada, a verdade subjectiva do artista. O protocubismo de Picasso, que nasce de emoções intensas e factores de ordem instintiva, surge da penetração nas esferas profundas da vida psíquica e ultrapassa manifestamente qualquer carácter pessoal, aproximando-se da consciência mitológica arcaica.

Trois femmes (Três mulheres), a tela mais importante de 1908, tornou-se uma obra-chave onde convergem os problemas da forma e do sistema de imagens do protocubismo em Picasso. Neste quadro, só resta do projecto primitivo do banho no bosque o arranjo do grupo de três figuras e a solução cromática. Não se pode deixar de ver o que distingue estas três figuras : cada uma delas constitui uma imagem, mas são as suas correlações que formam a unidade do conjunto.

Em 1908, o interesse pela representação dos volumes sobre uma superfície em duas dimensões é, para Picasso, inseparável do seu entusiasmo pela escultura; e é só em 1909 que o artista descobre a experiência pictórica de Cézanne neste domínio. Começa então a modular o volume graças a uma quantidade de pequenas pinceladas, que permitem a passagem da cor e que modelam a forma. As formas em *Trois femmes* parecem ter sido criadas por um escultor. Quanto a *Fermière (Camponesa)*, os seus volumes poderosamente talhados e a sua massa carregada de energia provêm directamente de um projecto de escultura. Ora, a escultura é igualmente um meio de verificar o sentimento da realidade na sua dimensão física visto que, para Picasso, “ a escultura é o melhor comentário que o pintor pode fazer à pintura ¹⁵”.

Durante o Verão de 1908, Picasso começa a pintar naturezas mortas, pois procura encontrar um apoio no mundo das realidades simples. As suas investigações no domínio das particularidades específicas do mundo dos objectos abrem-lhe uma via original, que leva a uma maneira completamente nova de pensar plasticamente, a que se chamou cubismo. Não é um acaso se a natureza morta, com o seu espaço tátil e quase manual, se tornou no género por excelência da pintura cubista.

Ora, a passagem das formas da escultura tridimensional aos valores tácteis dos objectos que figuram nas composições das naturezas mortas é, para Picasso, natural e lógica. Isso leva-o, inevitavelmente, a interessar-se não só por problemas puramente escultóricos mas, mais particularmente, pelos da expressão pictórica.

A ausência de datas de referência que permitiriam estabelecer uma cronologia exacta do protocubismo de Picasso faz-se sobretudo sentir no que toca ao período compreendido entre a sua estadia em La Rue-des-bois, em Agosto de 1908, e a partida para Horta de Ebro, no fim da Primavera de 1909. Se se examinar toda a produção dos oito meses de um ponto de vista global, ou seja, tudo o que fez no limiar do cubismo, pode deduzir-se que as pesquisas artísticas se dividem em várias correntes e que a sua síntese oferece novas soluções.



52. *Compotier, grappe de raisin, poire coupée*, 1914, papéis colados, guache, têmpera, lápis, serradura sobre cartão, 67, 6 x 57,2 cm, Museu do Ermitage, São Petersburgo.



53. *Portrait de jeune fille*
(Femme assise devant
la cheminée), 1914,
óleo sobre tela,
130 x 96,5 cm,
Museu Nacional de
Arte Moderna CNAC
Georges Pompidou,
Paris.





Sabendo *post factum* que o cubismo é o objectivo ideal para o qual tende todo este processo artístico, os críticos constataam, na produção do período Outono de 1908-Primavera de 1909, uma acumulação de sinais formais que são os sintomas da “ mais completa e radical revolução artística desde o Renascimento¹⁶ ”. Considera-se que os preceitos de Cézanne são a pedra angular da nova corrente : trata-se, antes de tudo, da concepção espacial da tela como uma composição global (M. Denis), submetida a um sistema construtivo.

Georges Braque – com quem Picasso, impressionado pela coincidência das pesquisas pictóricas de ambos, estabelece uma amizade no Outono de 1908 e com quem “ guia ” o cubismo durante os seis anos da sua epopeia – dizia que “ a direcção principal do cubismo era a materialização do espaço¹⁷”.

No entanto, a passagem dos problemas escultóricos à picturalidade pura, a descoberta de Douanier Rousseau, considerado como um vestígio precioso da consciência primitiva que não teria sido contaminado pela estética académica, e o princípio da grande amizade com Braque levam Picasso a estar mais aberto às soluções pictóricas dos artistas passados e presentes.

54. *Les baigneuses*, 1918,
óleo sobre tela,
26,3 x 21,7 cm,
Museu Picasso, Paris.

55. *Deux femmes courant
sur la plage*
(La course), 1922,
guache sobre contrapla-
cado, 32,5 x 41,1 cm,
Museu Picasso, Paris.



Assim, *Nu (Femme assise)* (Mulher sentada), quadro-chave do cubismo analítico, parece originar uma polémica com Matisse sobre a sua tendência para transformar as figuras em arabescos de cores sem relevo, processo que se iria tornar o elemento essencial de um grande estilo decorativo.

Para Picasso, é completamente diferente : o que lhe interessa é a própria figura, como aparelho carnal que, em si próprio, é já um “ poderoso mecanismo expressivo ”, segundo a frase de Tugendhold.

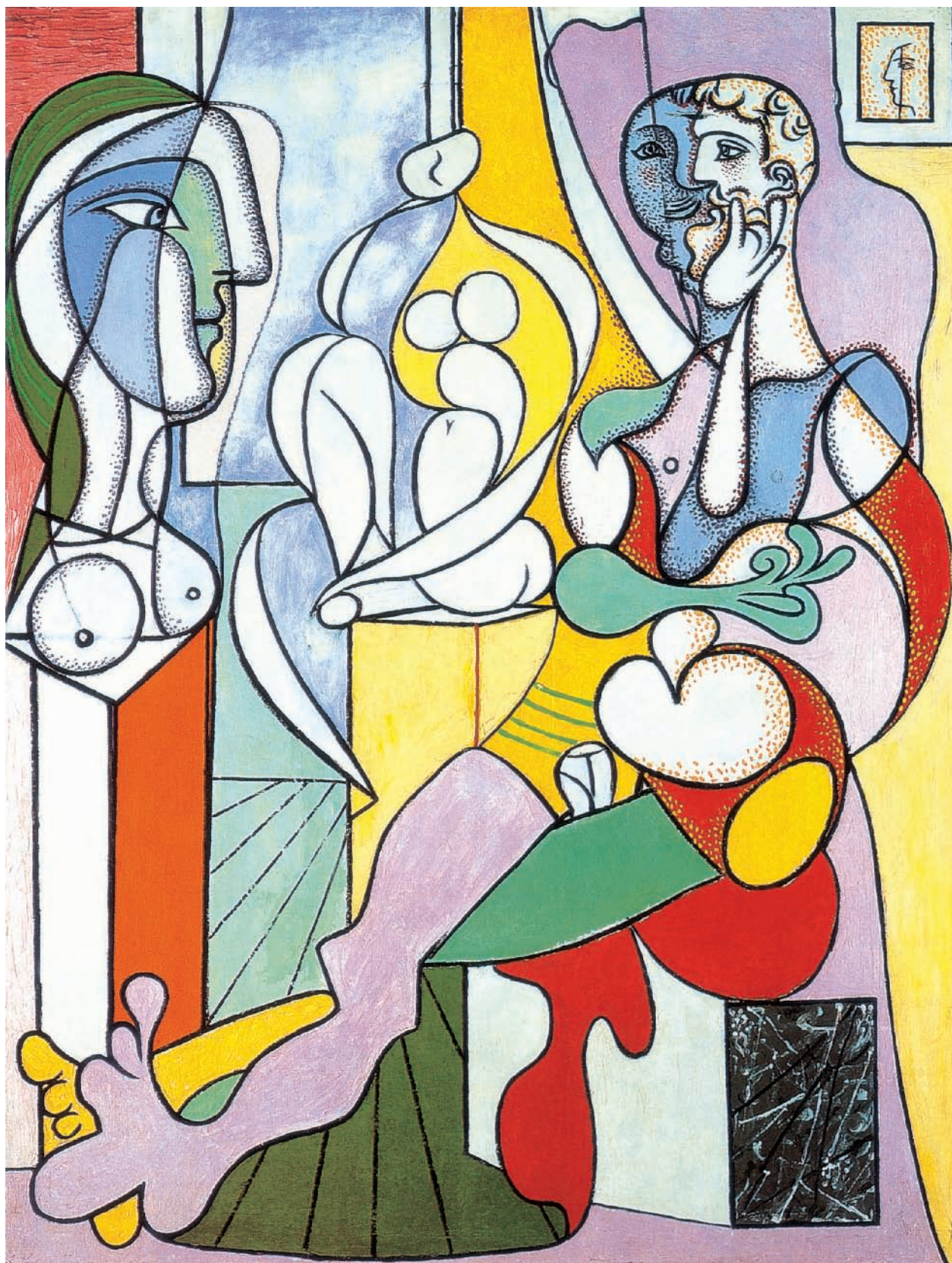
O objectivo que Picasso se fixa, ao fazer cubismo, é pintar : pintar procurando descobrir uma nova expressão, liberta do realismo inútil, acompanhada por um método ligado apenas ao seu pensamento, sem se submeter ou se associar à realidade objectiva.

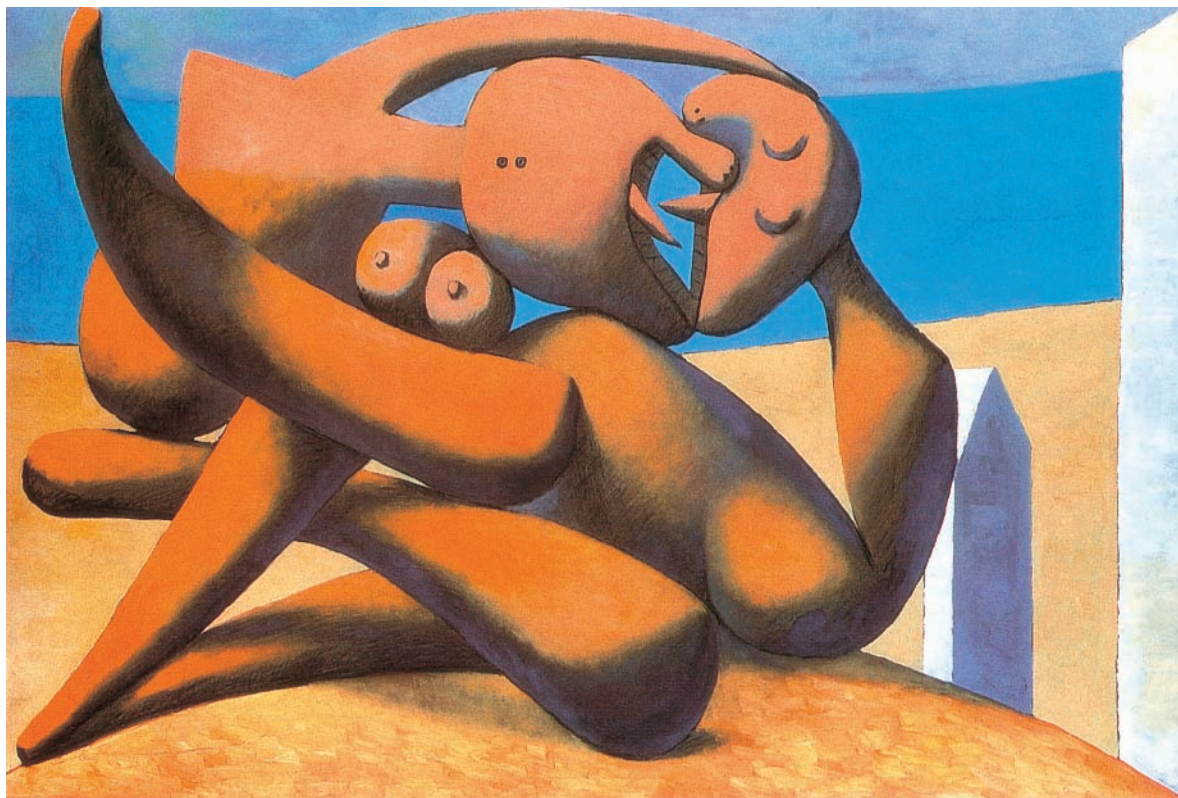
Ora, se o artista fala da busca de uma nova expressão, é porque é essa a sua principal preocupação : encontrar meios de expressão e um vocabulário adequados aos impulsos mais importantes da sua consciência.

Falando da metamorfose da composição *Carnaval au bistrot* na natureza morta *Pains et compotier aux fruits sur une table* (Pães e fruteira com fruta em cima de uma mesa), Pierre Daix conjectura que Picasso “ neste estádio, não poderia ter exprimido melhor que cada objecto

56. *Paul en Arlequin*,
1924, óleo sobre tela,
130 x 97,5 cm,
Museu Picasso, Paris.

57. *Le sculpteur*, 1931,
óleo sobre contraplaca-
do, 128,5 x 96 cm,
Museu Picasso, Paris.





ou personagem é, antes de tudo, um certo ritmo espacial, uma estrutura em três dimensões que vai representar o seu papel na composição através do que traz à estrutura pictórica do conjunto e não através da sua própria realidade.¹⁸

Em Picasso, o carácter típico das coisas e das pessoas está sempre em correlação com o sentido interior, e isso é visível em *La Reine Isabeau* (*A Rainha Isabeau*), *Dame à l'éventail* (*Senhora com leque*) e em *Femme à la mandoline* (*Mulher com mandolim*). Em *Femme à la mandoline*, Picasso está já à beira de uma descoberta que vai transformar os princípios da sua arte e que poderíamos formular assim : uma imagem construída como uma “ metáfora visível ”. Está à beira da descoberta da poesia plástica. O cubismo de Picasso só adquire uma certa regularidade e um carácter lógico na sua evolução formal a partir das telas que executa durante as férias em Horta de Ebro. Esses quadros, como *L'usine* (*A fábrica*), pertencem às obras do cubismo analítico.

58. *Figures au bord de la mer*, 1931,
óleo sobre tela,
130,5 x 195,5 cm,
Museu Picasso, Paris.

Este processo faz-se graças a uma nova “ óptica ”, que se distingue por uma surpreendente nitidez purista e uma clareza perfeita : faz desaparecer tudo o que é fortuito, põe ordem no caos da natureza selvagem e, simultaneamente, põe em relevo a visão das formas e os jogos de contrastes espaciais.



Daí resulta que a tela toma o aspecto de um rico panorama de fragmentações organizadas num ritmo correspondente ao carácter do motivo. É o que está na base do vocabulário formal pictórico do cubismo.

Universalmente reconhecido como uma obra-prima do cubismo analítico, *Portrait d'Ambroise Vollard* é, ao mesmo tempo, uma verdadeira obra-prima do realismo psicológico ; este fenómeno explica-nos o que, em 1910, é considerado como um dos paradoxos do artista. A atenção dada ao matizado tonal neste retrato exige uma técnica de “ mosaico ”, à maneira dos divisionistas. O quadro apresenta uma entidade autónoma, onde se encontra concentrada a “ realidade pura ”, sem por isso imitar a realidade ambiente.

59. **La lecture**, 1932,
óleo sobre tela,
130 x 97,5 cm,
Museu Picasso, Paris.

Pouco tempo depois, no Verão de 1911, um outro elemento se introduz na arte de Picasso : trata-se de inscrições de tabuletas, de títulos de jornais, de palavras lidas em capas de livros... todos elementos gráficos que estabelecem uma ligação com o assunto tratado. Para Picasso e Braque, as letras são formas planas que têm relações espaciais com a tela. São também elementos da realidade referencial que fazem parte do tema do quadro e vêm consolidar o seu aspecto concreto. Representadas nas telas, estas letras de tipografia adquirem um valor plástico e contribuem para aumentar o significado associativo dos elementos, tornando as coisas mais reconhecíveis. A combinação dos dois planos diferentes de expressão acaba por transformar o quadro numa espécie de charada, isto é, numa metáfora total.

As letras que atravessam o quadro *Bouteille de Pernod et verre [Table dans un café]* (Garrafa de Pernod e copo), executado na Primavera de 1912, constituem o pano de fundo da natureza morta. Graças a elas, os indícios da vida moderna urbanizada abundam.

Segundo a classificação adoptada, é no decorrer da primeira metade de 1912 que o cubismo de Picasso evolui do analítico para o sintético. Por um lado, Picasso sente a necessidade de trabalhar com as formas tangíveis da realidade e, por outro, quer introduzir elementos gráficos nas suas composições. É assim que nasce a técnica da colagem.

A introdução directa de elementos extraídos da realidade marca o fim do cubismo analítico, hermético e anónimo, que Picasso praticou durante um ano e meio, na mais estreita colaboração com Braque.

Durante o Verão e o Outono de 1912, a viver com Eva, em Sorgues, Picasso está literalmente obcecado por um único tema : cerca de quinze quadros dessa época são consagrados à representação de violinos e de violas. É uma pintura lírica, concentrada na emoção que as qualidades corporais desses instrumentos alegoricamente femininos provocam, e que tenta construir uma imagem harmoniosa e tangível com diversos elementos contraditórios da forma, do ritmo, da textura do material, bem como da factura da superfície pintada e das cores.

Violon vertical (Violino vertical) é uma das primeiras e mais harmoniosas obras desse período. Não se poderá qualificar este quadro, que representa um violino em cima de uma mesa, como uma natureza morta no sentido próprio da palavra : a ideia que preside à sua concepção é a da noção de *tableau objet* (quadro-objecto), termo de que o próprio Picasso se servia na altura.

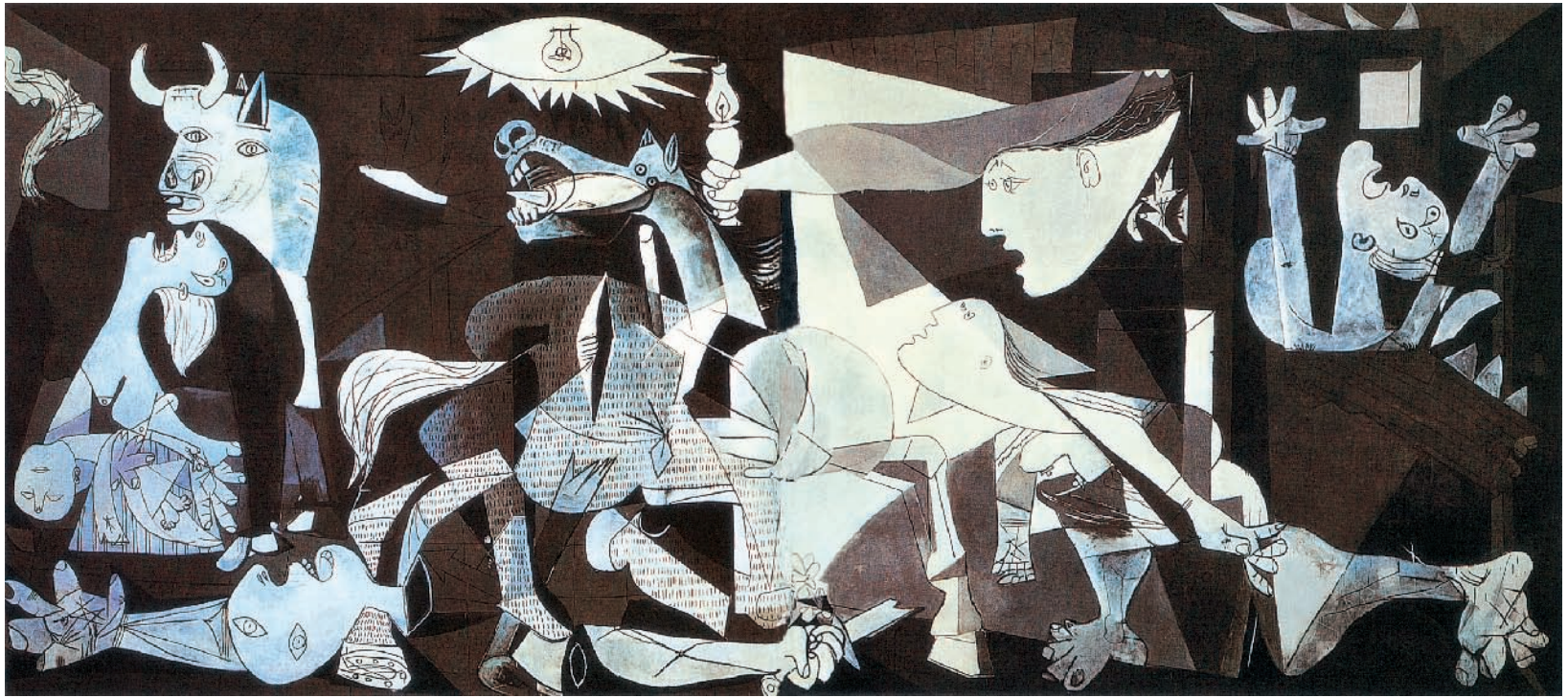
Tema lírico entre outros aos olhos de Picasso, os instrumentos de música continuam a ocupá-lo durante ainda alguns meses. Tentando dar uma forma material à sua nova maneira de ver as coisas, volta-se mais uma vez para a escultura em três dimensões e cria uma família de construções espaciais : as violas. Estes novos objectos líricos e os quadros-objectos dão um novo impulso à força criadora do artista.

60. *La femme qui pleure*,
1937, óleo sobre tela,
60 x 49 cm,
Tate Gallery, Londres.



BIOGRAFIA

- 1881 Nascimento em Málaga, a 25 de Outubro, de Pablo Ruíz Picasso, filho de José Ruíz Blasco, pintor e professor de desenho na Escola de Artes Decorativas, conservador do Museu Municipal, e de Maria Picasso Lopez, sua prima.
- 1888-1889 Pinta *El Picador*, a primeira de todas as obras datadas conhecida.
- 1891 A família Ruíz-Picasso instala-se na Corunha, onde o pequeno Pablo desenha e pinta sob a direcção do pai.
- 1894 Terceiro ano de estudos na Escola de Belas Artes na Corunha. Don José renuncia para sempre à sua própria carreira.
- 1895 A família instala-se em Barcelona. Viagem a Madrid: descobre Velázquez e Goya no Museu do Prado. Entra directamente para as classes superiores de La Lonja, escola de Belas Artes de Barcelona. O pai aluga-lhe um atelier. Pinta *La première communion* (A Primeira Comunhão), ao gosto académico oficial.
- 1897 *Science et charité* (Ciência e caridade) obtem uma menção em Madrid, aquando da Exposição Artística Nacional (Junho) e, em seguida, em Málaga, uma medalha de ouro. Entra para a Academia Real San Fernando, em Madrid.
- 1898 Regressa a Barcelona em Junho. Estadia de oito meses com Manuel Pallarés, em Horta de Ebro.
- 1899 Frequenta o cabaré “ Els Quatre Gats ”, quartel general da vanguarda de Barcelona. Influência do modernismo; pinta *Les derniers moments* (Os últimos momentos).
- 1900 Primeira viagem a Paris; instala-se em Montmartre, no n°49 da rua Gabrielle; os seus primeiros *marchands* são Pero Manach e Berthe Weill. Montmartre e os cabarés tornam-se os seus principais temas. *Les derniers moments* é exposto na Exposição Universal de Paris.
- 1901 Publica a revista “ Arte joven ”. *Brutalismo* espanhol. Maio: viagem a Paris; estilo *pré-fauve* (pinta cenas de cabaré). Exposição de 65 obras (25 de Junho-14 de Julho) na galeria Ambroise Vollard. Amizade com Max Jacob. Entusiasmo por Toulouse-Lautrec e Van Gogh. “ Ciclo ” de obras ligadas à morte de Casagemas. Primeiras obras “ azuis ”.
- 1902 Desenvolvimento do estilo azul (período de Barcelona).
- 1904 Instala-se em Paris, no Bateau-Lavoir. Fim do “ período azul ”. Faz gravura. Amizade com Apollinaire e Salmon. Conhece Fernande Olivier.
- 1905 Expõe na galeria Serrurier. Acaba o grande quadro *Famille de saltimbanques* (Família de saltimbancos) (fim do período dos saltimbancos).
- 1906 Classicismo côr-de-rosa. Gertrude Stein apresenta-lhe Matisse. Conhece Derain. Verão em Gosol (Pirinéus Orientais). Outono em Paris: autorretrato ao gosto do “ arcaísmo ibérico ”.
- 1907 *Les Demoiselles d'Avignon*. No Verão, descobre a arte negra na secção etnográfica do palácio do Trocadéro. Conhece Kahnweiler e Georges Braque.
- 1908 Protocubismo. Surge o termo “ cubismo ”.
- 1909 De Maio a Setembro, trabalha em Horta de Ebro: elabora o cubismo analítico. No Outono, deixa o Bateau-Lavoir para se instalar no n° 11 do boulevard de Clichy.
- 1910 Passa o Verão em Cadaqués, na companhia de Derain. Fase esotérica do cubismo analítico. Expõe nove obras na exposição *Manet and the Post-Impressionists* (Londres).
- 1912 Primeira colagem *Nature morte à la chaise cannée* (Natureza morta com cadeira de palhinha). O cubismo passa à fase sintética. Em Setembro, instala o seu atelier no n°242 do boulevard Raspail. Primeiras colagens.
- 1913 O pai de Picasso morre, em Barcelona (2 de Maio).
- 1914 Cubismo rococó e introdução de fragmentos tangíveis da realidade em construções cubistas. 2 de Agosto: declaração de guerra. Partida para a tropa de Braque, Derain e Apollinaire.
- 1915 Retratos *ingrescos*. 14 de Dezembro: morte de Eva.
- 1917 Parte para Roma com a companhia de Diaghilev, a fim de fazer projectos de cenários para *Parade*, ballet de Erik Satie com argumento de Jean Cocteau. Conhece Olga Khokhlova (bailarina, 1891-1955).
61. **Guernica**, 1937,
óleo sobre tela,
349, 3 x 776, 6 cm,
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofia,
Madrid.



- 1918 12 de Julho: casa com Olga Khokhlova. 9 de Novembro: morte de Apollinaire. Muda-se para o n°23 da Rue de la Boétie.
- 1919 Estadia em Londres (Maio-Agosto): cenários e figurinos para *El Sombrero de tres Picos* (ballet de Manuel de Falla).
- 1921 4 de Fevereiro: nascimento de seu filho Paul. Continua a colaborar com Diaghilev (*Cuadro Flamenco*). Neoclassicismo gigantesco.
- 1925 Trabalha para os Ballets Russos, em Monte Carlo. Quadro *La Danse*.
- 1927 Janeiro: conhece Marie-Thérèse Walter (17 anos). Aparecimento das primeiras figuras biomórficas (*Baigneuses*). Série de gravuras para o *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac.
- 1928 Pinta *Le Minotaure*. Tema em pintura: o atelier do pintor; em escultura: construções em malha aberta de ferro soldado, feitas com a colaboração de Julio González.
- 1930 Consagra-se ao tema da *Crucifixão de Grünewald*. Compra a propriedade de Boisgeloup, perto de Gisors. Realiza uma série de águas-fortes lineares para ilustrar as *Metamorfoses* de Ovídio.
- 1932 Grande exposição retrospectiva (236 obras) em Paris e Zurique. Vive e trabalha em Boisgeloup; estilo “ biomórficos metamórficos ”. Publicação do primeiro volume do catálogo fundamental de Zervos.
- 1933 Publicação de “ *Minotaure* ”, revista surrealista. Tema da tourada e da mulher-toureiro. Publicação das memórias de Fernande Olivier (*Picasso et ses amis*) e do catálogo de Bernhard Geiser.
- 1935 Gravura *La Minotaure*. No Verão, dedica-se totalmente às letras. 5 de Outubro: nascimento de Maia, filha de Marie-Thérèse Walter. Jaime Sabartés, amigo barcelonense dos seus anos de juventude, torna-se o seu companheiro e secretário.



62. *Le chandail jaune*
(Dora), 1939,
óleo sobre tela,
81 x 65 cm,
Sammlung Heinz
Berggruen, Berlim.

- 1936 Amizade com Paul Éluard. 18 de Junho: guerra civil em Espanha; Picasso é nomeado director do Museu do Prado pelo governo republicano. Liga-se com Dora Maar (Markovic de solteira), com quem descobre, em Vallauris, um antigo centro de indústria cerâmica.
- 1937 Durante o mês de Maio pinta *Guernica*, no seu atelier do n°7 da Rue des Grands-Augustins.
- 1938 *Femmes faisant leur toilette* (*Mulheres a lavarem-se*). Séries de retratos de mulher (Dora) e de criança (Maia).
- 1939 13 de Janeiro: morte da mãe de Picasso, em Barcelona. Barcelona e Madrid ocupados pelos exércitos franquistas. *Guernica* mandado para a América. Encontra-se em Paris quando rebenta a segunda Guerra Mundial. Vai para Royan, que só deixa no mês de Dezembro. Grande retrospectiva em Nova Iorque: "Picasso: Quarenta anos de actividade".
- 1940 Trabalha em Royan e em Paris. Vive em Paris ocupado; recusa a ajuda material oferecida pelas autoridades de ocupação, bem como a sua proposta de partir para o outro lado do Atlântico. Encontra uma jovem pintora, Françoise Gilot.
- 1943 Prisão de Max Jacob e morte (5 de Março) num campo de concentração, em Drancy. 25 de Agosto: libertação de Paris. Expõe no Salão de Outono. Em Outubro, inscreve-se no Partido Comunista.
- 1945 *Le charnier* (*O ossuário*), tela antimilitarista. Entusiasmo pela litografia: *Portrait de Françoise Gilot*, *Le taureau* (*O touro*).



- 1946 Quadro *Monument aux Espagnols morts pour la France*. Instala-se com Françoise Gilot. No Outono, o palácio Grimaldi transforma-se em Museu Picasso. Os seus motivos são faunos, náiadas e centauros.
- 1947 15 de Maio: nascimento de Claude, filho de Picasso e de Françoise. Em Vallauris, dedica-se à cerâmica.
- 1948 Ilustrações. Com Éluard, vai ao Congresso dos Partidários da Paz em Wroclaw: Cruz de comendador com estrela da Ordem da Renascença da República Polaca. Em Novembro, expõe em Paris cento e quarenta e nove cerâmicas pintadas.
- 1949 A litografia *La Colombe (A Pomba)*, feita para o cartaz do Congresso dos Partidários da Paz em Paris, torna-se na célebre *Colombe de la Paix (Pomba da Paz)*. 19 de Abril: nascimento de Paloma, filha de Françoise.
- 1950 Recebe o Prémio da Paz.
- 1951 Pinta *Massacres en Corée (Massacres na Coreia)*, que será exposto no Salão de Maio. Passa a maior parte do seu tempo no sul da França (principalmente em Vallauris); faz visitas a Matisse (Nice).
- 1953 Grandes retrospectivas em Roma, Milão, Lyon e São Paulo. Rompe com Françoise Gilot.
- 1954 Série de desenhos *Peintre et son modèle (Pintor e seu modelo)*. Retrato de Jacqueline Roque, rapariga encontrada um ano antes e a quem Picasso vai ligar a sua vida. Começa uma série de quadros inspirados em Delacroix: *Femmes d'Alger (Mulheres de Argel)*.

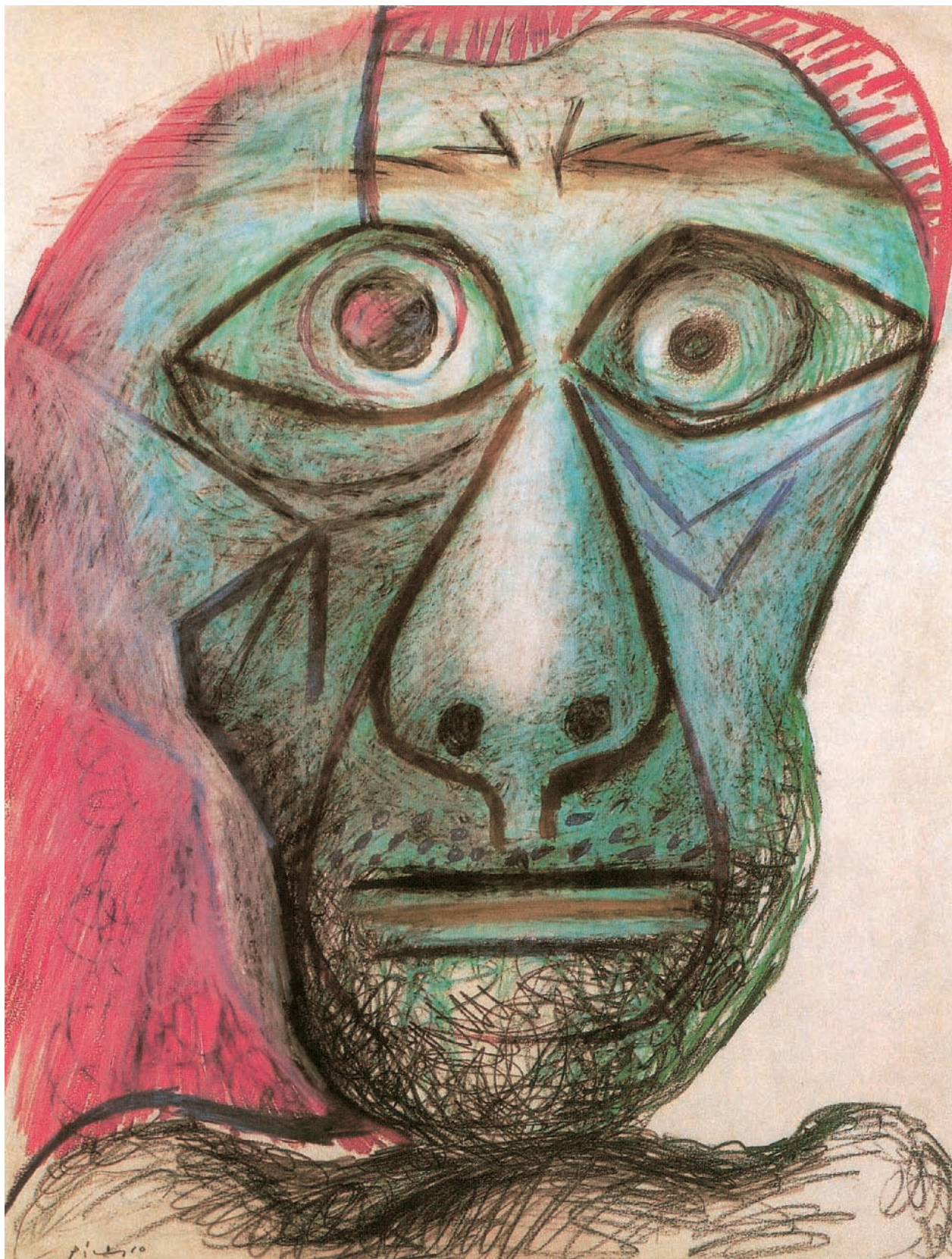
63. *Les Femmes d'Alger* (Delacroix), 1955, óleo sobre tela, 114 x 146 cm, Mrs. Victor W. Ganz Collection, Nova Iorque.



64. *Le peintre et son modèle*, 1963, óleo sobre tela, 130 x 162 cm, Museo Español de Arte Contemporáneo.

65. *Autoportrait* (Tête), 1972, lápis preto e lápis de cera sobre papel, 65,7 x 50,5 cm, Fuji Television Co. Gallery, Tóquio.

- | | |
|------|---|
| 1955 | Retrospectiva (cento e cinquenta peças expostas) no Museu das Artes Decorativas de Paris. Filme de H. G. Clouzot <i>Le Mystère Picasso</i> . Instala-se com Jacqueline em Cannes, na vila "Californie". |
| 1956 | Por ocasião dos setenta e cinco anos de Picasso, grandes retrospectivas em Moscovo e em Leninegrado. |
| 1957 | <i>Les Ménines</i> : quarenta e cinco quadros inspirados em Velázquez. |
| 1959 | Instala-se em Vauvenargues. Começa uma longa série inspirada por <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> de Manet. Faz gravura sobre linóleo. |
| 1961 | 12 de Março: casamento de Picasso com Jacqueline Roque. Instala-se em Notre-Dame-de-Vie, em Mougins. |
| 1962 | Picasso recebe o Prémio Lenine "Para a consolidação da Paz entre os Povos". |
| 1963 | Inauguração do Museu Picasso em Barcelona. |
| 1966 | Vasta retrospectiva em Paris, em honra dos 85 anos do mestre. |
| 1970 | Doação ao Museu Picasso, por parte dos parentes barcelonenses, de todas as obras do artista. 12 de Maio: o Bateau-Lavoir é destruído por um incêndio. |
| 1971 | Exposição na Grande Galeria do Louvre, em honra do nonagésimo aniversário de Picasso. |
| 1972 | Prepara uma exposição das suas últimas obras para o Palais des Papes de Avignon. |
| 1973 | Exposição de 156 gravuras na Galeria Louise Leiris, em Paris. 8 de Abril: morte de Picasso, em Notre-Dame-de-Vie (Mougins). 10 de Abril: enterrado perto da entrada do castelo de |



LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

1. L'Étreinte dans la mansarde (Rendez-vous), 1900	p. 4
2. Le Moulin de la Galette, 1900	p. 7
3. Autoportrait "Yo, Picasso", 1901	p. 8
4. Arlequin et sa compagne (Les deux saltimbanques), 1901	p. 9
5. Buveuse d'absinthe, 1901	p. 10
6. Buveur d'absinthe (Buveur accoudé), 1901	p. 11
7. La mort de Casagemas, 1901	p. 13
8. Évocation (L'enterrement de Casagemas), 1901	p. 14
9. Portrait de Jaime Sabartés (Le bock), 1901	p. 15
10. Autoportrait, fim de 1901	p. 16
11. L'entrevue (Les deux sœurs), 1902	p. 17
12. Portrait du tailleur Soler, 1903	p. 18
13. La Famille Soler, 1903	p. 19
14. Le Vieux juif (Le vieillard), 1903	p. 20
15. Des pauvres au bord de la mer, 1903	p. 21
16. Tête de femme au mouchoir, 1903	p. 22
17. La Vie, 1903	p. 23
18. Celestina, 1904	p. 24
19. Garçon avec chien, 1905	p. 26
20. Mère et enfant (Baladins), 1905	p. 27
21. Acrobate à la boule (Fillette sur une boule), 1905	p. 28
22. Famille de saltimbanques, 1905	p. 29
23. Famille d'acrobates avec singe, 1905	p. 30
24. Garçon nu, 1906	p. 31
25. Mallorquine, 1905	p. 32
26. Autoportrait à la palette, 1906	p. 33
27. Buste de femme, 1907	p. 34
28. Buste de femme, 1906-1907	p. 35
29. Les Demoiselles d'Avignon, 1907	p. 36
30. La Danse aux voiles (Nu à la draperie), 1907	p. 37
31. Composition avec tête de mort, 1908	p. 38
32. Amitié, 1908	p. 39
33. Femme avec éventail (Après le bal), 1908	p. 40
34. La Dryade (Nu dans une forêt ou Paysage avec un nu féminin), 1908	p. 41
35. La Baignade, 1908	p. 43
36. Trois femmes, 1908	p. 44
37. Fermière, 1908	p. 45
38. Carafon et trois bols, 1908	p. 46
39. Maison dans le jardin (Maisonnette et arbres), 1908	p. 47
40. Pot, verre et livre, 1908	p. 48
41. Compotier, fruits et verre (Nature morte au compotier, Vase avec des fruits), 1908-1909	p. 49
42. Maisonnette dans un jardin, 1909	p. 50
43. Dame à l'éventail, 1909	p. 53
44. La Reine Isabeau, 1908-1909	p. 54

45. Femme à la mandoline, 1908-1909	p. 55
46. Pressoir d'olive à Horta de Sant Joan (L'usine), 1909	p. 56
47. Femme nue assise dans un fauteuil, 1909-1910	p. 57
48. Portrait de Ambroise Vollard, 1910	p. 59
49. Bouteille de Pernod et verre (Table dans un café), 1912	p. 61
50. Violon vertical, 1912	p. 62
51. Instruments de musique, 1913	p. 62
52. Compotier, grappe de raisin, poire coupée, 1914	p. 64
53. Portrait de jeune fille (Femme assise devant la cheminée), 1914	p. 65
54. Les baigneuses, 1918	p. 66
55. Deux femmes courant sur la plage (La course), 1922	p. 67
56. Paul en Arlequin, 1924	p. 68
57. Le sculpteur, 1931	p. 69
58. Figures au bord de la mer, 1931	p. 70
59. La lecture, 1932	p. 71
60. La femme qui pleure, 1937	p. 73
61. Guernica, 1937	p. 75
62. Le chandail jaune (Dora), 1939	p. 76
63. Les Femmes d'Alger (Delacroix), 1955	p. 77
64. Le peintre et son modèle, 1963	p. 78
65. Autoportrait (Tête), 1972	p. 79

NOTAS

- ¹ P. Daix, "Eluard et Picasso" in *Paul Eluard et ses amis peintres*, Paris, 1982, p. 25
- ² J. Sabartés, W. Boeck, *Picasso*, Paris, 1956, p. 36
- ³ R. Penrose, *The Drawings of Picasso in Picasso's Picasso* (Cat. Arts Council of Great Britain), Londres, 1981, p. 90
- ⁴ D.H. Kahnweiler, Introduction : A free man, in : *Picasso in Retrospect*, p. 1
- ⁵ D.H. Kahnweiler, *Huit entretiens avec Picasso*, in "Le Point" (Souillac), 1952, Outubro, v. 7, N°42, p. 29
- ⁶ Penrose 1958, p.50
- ⁷ Sabartés. *Documents*, N° 70
- ⁸ *Picasso Anthology*, p. 28
- ⁹ Penrose 1958, p. 74
- ¹⁰ Daix, p. 47
- ¹¹ Picasso on Art, p. 163
- ¹² P. Daix, *Il n'y a pas "d'art nègre" dans Les Demoiselles d'Avignon* in "Gazette des Beaux-Arts", Outubro 1970, p. 267
- ¹³ A. Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, 1974, p. 131
- ¹⁴ G. Burgess, *The Wild Men of Paris* in "Architectural Record" (Nova Iorque) Maio 1910, vol.27, pp. 400-414
- ¹⁵ Picasso on Art, p. 116
- ¹⁶ J. Golding, *Cubism : A history and an Analysis*, 1907-1914, Boston, Mass., 1968, p. 15
- ¹⁷ D. Vallier, *Braque, la peinture et nous*, in "Cahiers d'Art", 1954, Outubro, p. 16
- ¹⁸ Daix 1977, p. 102, 103

