

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

Picasso: Percepção e concepção*

Sob o sol de verão da província espanhola de Tarragona, Picasso fotografou uma paisagem. Corria o ano de 1909, e uma revolução recém começara a acontecer nas artes visuais. Meses atrás, ainda durante a primavera, em Paris, as facetas com sombra dos desenhos da cabeça de Fernande Olivier já sugeriam a idéia do toque-o tátil. A bela Fernande acompanhava Picasso nos passeios de verão, quando a fotografia "Casas em Horta de San Juan" foi tirada.

Trata-se de uma fotografia comum, que mostra algumas casas e seus telhados sobre uma colina. Mas ela nos permite uma comparação: a pintura que surgiu baseada na foto, e que hoje se encontra no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Lado a lado, podemos ver o processo de tradução de uma imagem do perceptivo ao conceitual.

É importante situar a data de execução da pintura "Casas sobre a colina, Horta de Ebro" e a emergência do cubismo como uma linguagem de comunicação visual radicalmente nova. "Casas sobre a Colina", assim como outras paisagens pintadas por Picasso naquele verão em Horta de Ebro, representou uma descoberta de liberdade na linguagem da pintura. Independentemente, mas ao mesmo tempo, Braque também pintava algumas paisagens em La Roche-Guyon, na França.

Enquanto Braque parecia estar mais influenciado por Cézanne, usando marcadas pinceladas, as paisagens de Picasso eram caracterizadas por serem pintadas em uma maneira muito mais simples. Há um sentimento de indefinição do desenho, um indeterminismo dos objetos. A estrutura

* Fragmento de um dos trabalhos para o seminário da Tese de Mestrado em Arte e Fotografia do Brooklin College, City University of New York, 1990.

espacial em Picasso, entretanto, parece muito mais complexa do que nas paisagens de Braque do mesmo ano de 1909.

DESCREVENDO A PINTURA

“Casas sobre a Colina, Horta de Ebro” é uma paisagem pintada em tons predominantemente ocres, cinzento-azulados e esverdeados, com pequenos toques de rosa. A tonalidade é pastel, a qual permite que a pintura se projete em termos de relação entre luz e sombra.

A superfície é lisa, sem pinceladas marcadas, a composição apresenta-se em uma quase geométrica estrutura, sem relação de simetria. Pode-se perceber claramente oito sólidos como formas dominantes, representando as casas de uma povoação. O sentido de tridimensionalidade é enaltecido pela construção facetada e escultural dos sólidos.

O pequeno segmento de céu visível na pintura – situado no plano superior – e a disposição das casas, nos dá a idéia de as mesmas estarem situadas sobre uma colina. Uma das casas ocupa o centro geométrico da pintura, e está cercada por outras quatro casas no plano inferior. Na parte superior podemos distinguir mais três cubos ou casas, além de uma espécie de platô e topos facetados de elevações. A formação das nuvens repete a mesma forma geométrica presente em outras partes da pintura.

Óleo sobre tela, medindo 65 por 81 centímetros, sem assinatura na parte frontal. A pintura faz parte da herança de Nelson A. Rockefeller no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. (fig. 1).

PERCEPÇÃO-CONCEPÇÃO

A mudança do perceptivo ao conceitual representou um papel de extrema importância na história do cubismo. As idéias de conceitualismo em arte, que começavam a aparecer com Cézanne, Van Gogh e Gauguin, a descoberta da arte oceânica e africana, o desejo do exótico, a noção de primitivismo e os trabalhos de Rousseau eram elementos importantes nas idéias cubistas. Maurice Raynal escrevia durante os primeiros anos do cubismo: “O conceitualismo nos faz conscientes do objeto em todas as suas formas, e pode nos tornar conscientes até de coisas que nós não podemos ver... os primitivos conseguem conceber ao mesmo tempo não apenas as formas dos objetos, mas também as suas qualidades. Quando um pintor primitivo quer representar um homem armado atravessando uma ponte, a primeira coisa que lhe preocupa é a idéia de ‘o homem armado’, que é ainda mais importante que a idéia de ‘ponte’. Assim, o pintor representa o

homem armado maior e com mais destaque do que a ponte. Isto pode contrariar as leis da percepção visual, mas não contraria aquelas da razão.” (Fry, 1966, p. 95).

A FILOSOFIA DO CUBISMO E A PINTURA DE PICASSO

A perspectiva incongruente de “Casas sobre a colina, Horta de Ebro” nos leva a outro ponto sempre presente na filosofia do cubismo: a arbitrariedade das leis da perspectiva tradicional. A divulgação da teoria da relatividade de Einstein (1905) representou um fator importante nesta discussão. Não haveria mais uma única realidade. Até então, as três dimensões da geometria euclidiana satisfaziam os artistas. Mas os teóricos do cubismo começariam a falar nas novas possibilidades na medição do espaço, logo designada como “a quarta dimensão”.

É interessante notar que na iconografia e nos temas das pinturas da fase cubista de Picasso – naturezas-mortas, retratos, figuras e poucas paisagens como “Casas sobre a colina” os símbolos desta idéia de “era moderna” não estão presentes. Não há automóveis, aviões, ou outro símbolo desta nova era mecânica e de revolução industrial. A mensagem talvez seja mais sutil: a evolução dos meios de locomoção, a velocidade, têm algo a ver com uma nova forma de ver. Assim, a idéia de simultaneidade começa a aparecer (Rubin, 1977).

A velha tradição renascentista de composição, segundo a qual as formas são distribuídas harmoniosamente dentro de um espaço ilusionístico de perspectiva central também é superada. Esta nova tendência de simultaneidade, derivada dos textos de Apollinaire, Gleizes, Metzinger e outros, começou a ser usada para descrever a presença simultânea de diferentes pontos de vista em uma mesma composição. De acordo com as idéias dos teóricos do cubismo, toda a pintura que seguia as leis do academicismo e da perspectiva renascentista era falsa. Incluindo também o uso da Câmara Obscura como meio auxiliar para traçar a perspectiva, assim como as ferramentas fotográficas. Para os cubistas, o uso destes recursos buscava a ilusão.

O longo tempo que o observador gasta para a leitura de uma obra cubista – até chegar à conclusão do que realmente está acontecendo na representação – pode ser relacionado como uma metáfora de tempo, como período ou duração de uma experiência. Trata-se de uma nova noção de tempo também presente nas idéias cubistas.

A maneira moderna de interpretação da pintura, que permite duas diferentes experiências ao observador: 1 – os sinais e marcas do pincel, vis-

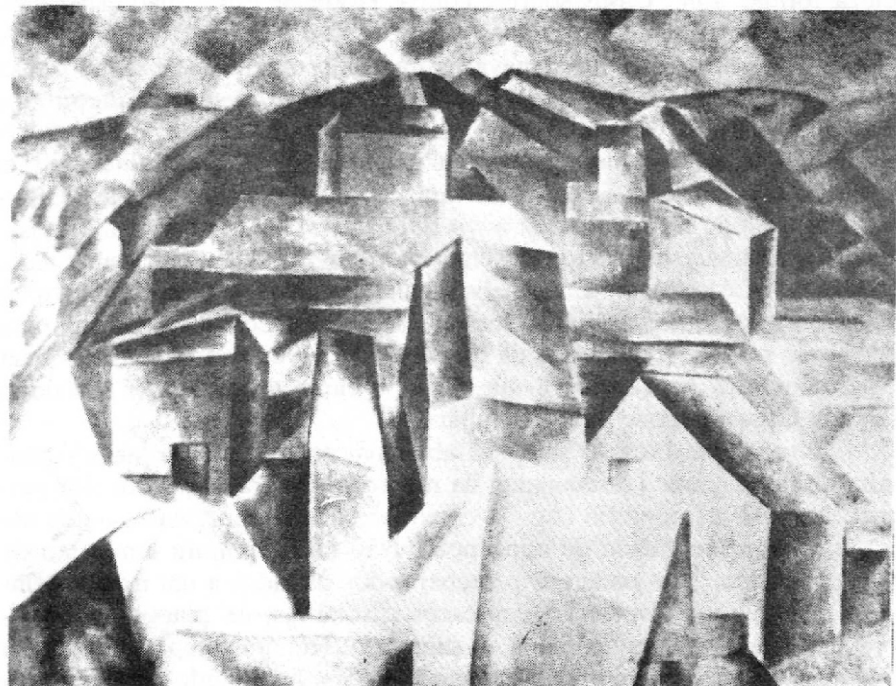
tos independentemente; e 2 – a imagem vista como um todo: é uma característica recente, também presente no cubismo. Começando com Courbet na metade do século XIX, nós podemos ver pela primeira vez um artista ocidental distanciando-se da pintura narrativa. As formas tornam-se mais importantes, e não há mais a preocupação com a fonte literária. Também com Courbet podemos notar pela primeira vez a vitalidade da pincelada, assim como uma síntese que irá aparecer mais tarde nos salões de vanguarda de 1903, 1904 e 1905 na França, antecedendo ao cubismo. Mas os teóricos do cubismo sempre rejeitaram Courbet como pai do movimento, porque ele ainda trazia consigo a tradição ilusionística do Renascimento.

REFERÊNCIA E CONCEPÇÃO

Picasso encontrava-se em sua terra natal durante o verão de 1909, em circunstâncias que talvez tivessem contribuído para um novo tipo de beleza formal. Em “Casas sobre a colina, Horta de Ebro” não estão presentes as distorções e o exorcismo de “Les Demoiselles D’Avignon”. A paisagem de Tarragona funcionava agora como uma espécie de estímulo psicológico para a simplicidade. Mas ao lado de áreas simples da pintura – como no alto, à esquerda, onde se percebe na folhagem um contexto “naïf” de Rousseau, há também outras áreas de uma extraordinária e complicada abstração, de difícil leitura. A habilidade que tinha Picasso para criar signos e compor uma nova linguagem baseada em uma interpenetração dinâmica de planos do chão para as paredes e que não é uma “passagem” Cézanesca – é algo absolutamente novo na pintura. Todos os espaços vazios entre as casas foram trabalhados como se fossem uma espécie de relevo. E o detalhe da formação de nuvens no horizonte – uma forma complexa e geométrica que segue o ritmo da pintura, é um novo signo de linguagem que é revolucionário.

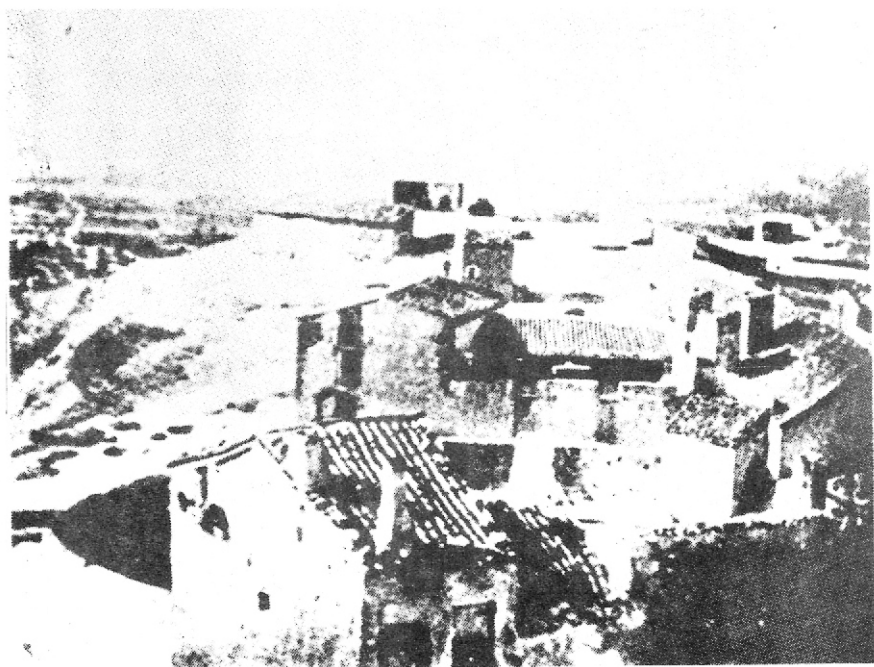
Sabe-se que Picasso sempre trabalhava dentro de casa quando pintava paisagens, nunca diretamente da natureza. E para esta particular pintura, ele usou a fotografia (fig. 2) como referência. Entretanto, o que ele pintou foi uma realidade de concepção. Não há na pintura um ponto de vista específico. Nós podemos perceber todos os lados a um mesmo tempo. As formas, a disposição das luzes e sombras, os planos e as proporções, foram todos inventados. A pintura reflete um complexo processo psicológico. Nós podemos perfeitamente sentir a habilidade e necessidade de Picasso de fazer mais de uma coisa ao mesmo tempo. Há uma clara tentativa de penetrar ao conhecimento escondido atrás da aparência das coisas que nós normalmente aceitamos como realidade. “Eu não pinto o que eu vejo, eu pinto o que eu sinto”, disse Picasso.

Fig. 1



Pablo Picasso. Casas sobre a Colina, Horta de Ebro, 1909. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Fig. 2



Casas em Horta de San Juan, fotografadas por Picasso, 1909.

BIBLIOGRAFIA

- FRY, Edward. *Cubism*. England: Oxford University, 1966.
- MOHOLY-NAGY, L. *The New Vision: fundamentals of design-painting, sculpture, architecture*. London, 1939.
- PAYRO, J. *Picasso y el ambiente artistico-social contemporaneo*. Buenos Aires: Nova, 1960.
- RUBIN, William. *Cezanne: the late work*. New York: The Museum of Modern Art, 1977.
- . *Picasso and Braque: pioneering cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989.

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA Mestre em Arte e Fotografia pelo Brooklyn College, City University of New York, USA; Prof. de Fotografia do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.