

O RETRATO DE SUZANNE BLOCH: O PERÍODO AZUL DE PABLO PICASSO NA OBRA DO MASP

Luciana Bicalho Piacenza, MSc.
lupiacenza@uol.com.br

A obra *O Retrato de Suzanne Bloch* (Paris, 1904. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo) data do ano em que o artista Pablo Picasso transfere-se para Paris. Neste quadro, observamos a predominância da cor azul, a importância do desenho e a exposição do gesto do artista, marcado pelas pinceladas sobre o suporte. A obra é um retrato de uma figura feminina em uma pose tradicional em três quartos. Esses aspectos apontam para a presença de um diálogo do artista com o modernismo parisiense e catalão e, também, com a tradição. A compreensão dos interesses do artista, presentes na obra, levou-nos à investigação das questões artísticas enfrentadas por Picasso, nos anos anteriores a 1904.

Os trabalhos do artista, nos primeiros anos em Barcelona (1895-1897), demonstram seu direcionamento para a expressividade da linha, para a economia de meios e para a caricatura das figuras humanas. O artista também se volta para a possibilidade de representar, através desses meios simples, temas e tipos urbanos, como uma população excluída e uma vivência em um meio externo ao padrão de comportamento tradicional. Assim, sua obra denuncia uma preocupação com questões inerentes à época moderna: a pobreza, o martírio do trabalho mecânico e a exclusão social, componentes da realidade da sociedade industrial.

O interesse de Picasso pelo trabalho em jornais diários anarquistas, que traziam discussões e traduções de escritos anarquistas aos catalães, bem como publicações de ilustrações de sua autoria, e até mesmo sua experiência com um jornal fundado por ele, editado entre janeiro e abril de 1901, em Madri, o *Arte Joven*, apontam para um posicionamento vanguardista e uma consciência política convergentes ao movimento simbolista espanhol.¹ No jornal fundado pelo artista, foram publicados trabalhos literários e artísticos dos principais vanguardistas de Madri e Barcelona, cujos textos trazem uma linguagem politizada, anunciando a falência da civilização, a rejeição à autoridade do Estado e às teorias e às regras da arte, reclamando espontaneidade para a arte e para a vida, mostrando em que medida, na Espanha do século XIX, arte e política estavam fortemente relacionadas.² Mas o trabalho em jornais permitiu, ainda, a Picasso utilizar os meios do desenho e da gravura com grande flexibilidade, distanci-

ando-se da arte acadêmica e levando seu trabalho a um grande número de pessoas e a uma maior inserção na vida.³

Ao frequentar o café Els Quatre Gats, um espaço em que conviviam artistas e escritores vanguardistas de Barcelona, entre 1897 e 1903, Picasso teve contato com idéias, estilos e temas que interessavam ao modernismo parisiense. Picasso também se beneficiou das viagens que fez, permanecendo alguns períodos em Paris. Assim, quando pinta *O Retrato de Suzanne Bloch*, o artista já estava familiarizado com as questões correntes no meio vanguardista parisiense.

Picasso entrou em contato com o trabalho de Daumier, através dos desenhos do artista em jornais que circulavam em Barcelona e também no café Els Quatre Gats.⁴ Assim como Daumier, Picasso, em seus anos formativos, interessa-se pelo trabalho em jornais e pela representação de cenas de rua e atividades do trabalhador comum. Esse interesse de Picasso é visto no desenho de 1897, *O Carregador* (Lápis conte sobre papel, 32 x 22,2 cm. Museu Picasso, Barcelona), no qual o artista trabalha a partir de uma economia de meios, em um desenho em linhas curvas, ao mesmo tempo em que se concentra na tarefa de uma pessoa humilde do povo. Esse desenho demonstra um interesse do artista em utilizar sua arte, o estilo e os meios com os quais trabalha, para chamar a atenção para as esferas mais pobres da sociedade industrial e para o heroísmo delas na vida diária.

Observando a obra *O Vagão de Terceira Classe* (1862. Óleo sobre tela, 67 x 93 cm. Ottawa, National Gallery of Canadá), percebemos a crítica social de Daumier na expressão da pobreza do ambiente e das pessoas. Para isso, Daumier submete as cores à predominância das tonalidades de marrom e trata a tinta em pinceladas que deixam marcado seu gesto sobre o suporte. Nos corpos, observamos como Daumier trabalha a partir de gestos curvilíneos, utilizando a força da linha, do desenho, à medida que chama a atenção para o menino exausto à direita, para a mulher encurvada com o rosto fortemente marcado pelas difíceis condições de sua vida, realidade que o gesto do artista transcreve; e para a jovem mãe que carrega seu filho nos braços com um heroísmo próprio do povo pobre que enfrenta as dificuldades do cotidiano.

Alguns aspectos da obra de Daumier podem ser relacionados à obra de Picasso do MASP. Em *O Retrato de Suzanne Bloch*, a paleta de Picasso, reduzida a um pequeno número de cores, e a utilização da linha curva na composição da figura nos recordam o interesse do artista pela obra de Daumier. Também as pinceladas que compõem a face de Suzanne nos remetem ao tratamento que Daumier dá às suas figuras, como se as modelasse com a tinta.

¹ LEIGHTEN, 1989: 37.

² LEIGHTEN, 1989: 20.

³ CATE, In: MCCULLY, 1997: 135.

⁴ LEIGHTEN, 1989: 37.

Na aproximação entre a obra de Daumier e a obra dos anos formativos de Picasso, é ainda interessante ressaltar que, assim como Daumier, Picasso se valeu do jornal, um meio de comunicação de massa, para levar sua crítica social ao público, aproximando a arte da vida diária, do cotidiano da população, e interessando-se pela representação do excluído.

Nesse sentido, chamamos a atenção para a presença em *O Retrato de Suzanne Bloch* do contato de Picasso com a obra de Isidre Nonell. Picasso relacionou-se com este artista e também com Ricard Canals, Ricard Opisso, Ramon Pichot e Joaquim Mir em Barcelona. Esses artistas passaram pelo ensino acadêmico, porém, ao abandonarem essa aprendizagem, voltaram-se para a pintura da vida dos pobres, da área popular de Sant Martí.

Em um desenho de 1896, da série *Cretins de Bohé* (Coleção Ricardo Vinés, Paris), Nonell enfatiza a experimentação formal na expressão da condição de vida dos marginalizados da civilização industrial. No desenho que deforma as figuras e na economia de meios utilizada pelo artista, podemos perceber uma cena de excluídos.⁵ Esses aspectos podem, também, ser observados na obra de Picasso, nos tipos criados pelo artista. Assim como havia feito Nonell, em *O Louco* (Barcelona, 1904. Aquarela sobre papel, 85 x 35 cm. Museu Picasso, Barcelona), Picasso exprime, através da linha, a condição do destituído, a miséria de um ser marginalizado.

A observação das obras de Nonell e de Picasso leva-nos a concordar com Leighton, para quem os temas dos miseráveis e marginalizados, expressos em um estilo antiacadêmico, trazem uma posição política e uma consciência social, em um momento de crescimento industrial, às custas do sofrimento humano. A autora chama a atenção para o fato de que o inovador uso das cores e das formas, de uma maneira não acadêmica, não deve ocultar os propósitos do artista, que colocava seus meios a serviço de seus conteúdos.⁶

O monocromatismo azul como vemos em *O Retrato de Suzanne Bloch*, surge, nas obras de Picasso, relacionado às idéias da morte e do excluído e marginalizado. Picasso se concentra na expressividade da cor. Desse modo, é importante observar as obras realizadas por Picasso após o suicídio de seu amigo Carles Casagemas, em Paris em fevereiro de 1901.⁷ É nesse momento que o azul invade as obras de Picasso. Porém, a obra *Enterro de Carles Casagemas* (Paris, 1901. Óleo sobre tela, 146 x 86 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) nos mostra também a presença de toda uma comunidade de excluídos da so-

cidade industrial: prostitutas, casais pobres, e cenas de maternidade. Estes são também os temas das obras dos anos seguintes, do período azul.

Ainda relacionada à morte de seu amigo, destaca-se a obra de Picasso, *Retrato de Carles Casagemas Morto* (1901. Óleo sobre madeira, 27 x 35 cm. Musée Picasso, Paris), cuja referência a Van Gogh é bastante significativa. Nessa obra, as cores expressionistas revelam as idéias do artista diante do suicídio de seu amigo. Picasso trabalha com cores puras evitando o tonalismo. A área de vermelho intenso está contraposta à chama da vela que irradia pinceladas de verde, amarelo e vermelho. Essas cores quentes ressaltam os frios azuis e verdes da face de Casagemas morto, expressando todo o horror da cena. A própria pincelada é uma marca da tensão do artista, uma marca que externa o íntimo e que encontramos nos auto-retratos de Van Gogh, um artista com um interior conturbado que, assim como Casagemas, suicidou-se com um tiro. Percebemos que o tratamento que Picasso dá à tinta é o mesmo que encontramos em Van Gogh, nas pinceladas que marcam a superfície, colocando em evidência que a tinta é um meio material sobre a superfície plana, na criação da experiência da pintura e da composição de uma idéia. Ao determo-nos na aproximação entre a obra de Picasso e a obra de Van Gogh, percebemos como as cores e a manipulação da tinta sobre o suporte evitam o ilusionismo, mas trazem uma realidade que o artista sofre ou quer expressar.

O Retrato de Suzanne Bloch também nos sugere o contato de Picasso com dois artistas do meio modernista espanhol, Ramon Casas e Santiago Rusiñol. Estes haviam vivido na vizinhança boêmia de Montmartre e foram importantes para o contato de Picasso, durante os anos barcelonenses, com estilos, idéias e temas de interesse do modernismo parisiense.⁸

Nos anos em que o artista vive em Barcelona, Ramon Casas poderia ser considerado o principal retratista da sociedade catalã.⁹ Casas produzia, expunha e publicava em jornais de Barcelona, retratos gráficos de conhecidas personalidades locais, de políticos e de artistas catalães.¹⁰ Através de Casas, Picasso interessou-se por esse trabalho e percebeu as possibilidades desses retratos. Esse interesse fica evidente na aproximação de *Retrato de Joan Vidal i Ventosa* (1899-1900. Carvão, aquarela e café sobre papel, 47,6 x 27,6 cm. Museu Picasso, Barcelona) de Picasso e *Retrato de Joan Baptista Pares* (1899. Carvão e pastel sobre papel, 62 x 28,5 cm. Museu d'Art Modern, Barcelona) de Casas.

O retrato de Picasso faz parte de uma série de vários retratos de frequentadores do meio boêmio de Barcelona. Picasso desenhou os retratos a par-

⁵ BLUNT e POOL, 1962: 11.

⁶ 1989: 32.

⁷ RICHARDSON, 1991: 180.

⁸ CATE, In: MCCULLY, 1997: 133.

⁹ RICHARDSON, 1991: 115.

¹⁰ MCCULLY, In: RUBIN, 1996: 237.

tir do modelo e criou o fundo de acordo com a ocupação ou caracterização do retratado e também com cenários neutros. O artista ainda utilizou diferentes materiais, não tradicionais, como carvão, pastel óleo diluído, aquarela e até mesmo café, para compor sua galeria de boêmios. Através da técnica e do estilo, Picasso concentra-se em distinguir os indivíduos e ao mesmo tempo caracteriza-os enquanto participantes de um meio boêmio.¹¹ Mas, na aproximação das obras dos dois artistas, devemos considerar a referência de Picasso ao trabalho de Ramon Casas, na utilização do desenho na composição dos retratos, no seu interesse pelas figuras e pelos indivíduos que compunham seu meio. Podemos, ainda, observar a presença dessas características no *Retrato de Suzanne Bloch*.

A compreensão dos anos formativos de Picasso presentes no *Retrato de Suzanne Bloch*, levou-nos também a investigar sua relação com a obra, as idéias e as atividades de Santiago Rusiñol. Este foi o fundador do café Els Quatre Gats, atuando também como promotor da cultura nacional catalã, da arte religiosa e medieval catalã, bem como da arte e da cultura popular.

Rusiñol buscava resgatar essas formas artísticas opondo-se ao conservadorismo social e ao atraso cultural da próspera burguesia industrial da Catalunha, mas seus interesses não estavam distantes dos interesses dos industriais catalães. A estes também interessava o resgate da cultura e da língua catalãs como forma de criar uma identidade nacional catalã, que fizesse frente ao poder central da Espanha e fosse capaz de dar coesão e sentimentos de coletividade a uma população em amplo crescimento em Barcelona. Assim, a atividade de Rusiñol esteve relacionada ao catalanismo político e cultural fomentado pelos ricos industriais de Barcelona.¹²

Porém, devemos observar que não há contradição na proximidade de Picasso desse meio vanguardista e de alguns de seus componentes relacionados à elite burguesa. Tais artistas, assim como Picasso, eram críticos ao conservadorismo artístico-cultural da elite catalã. O interesse pelo resgate de uma cultura e de uma arte que se contrapunha a uma arte conservadora, às suas regras e normas tradicionais ajudou a fomentar uma postura artística anárquica, contribuindo para o desenvolvimento do estilo de artistas que, assim como Picasso, voltavam-se para o caráter excludente da sociedade industrial.

Falar em uma arte anarquista ou no anarquismo de Picasso não diz respeito à observação de um artista doutrinado por teorias políticas. Falamos em um indivíduo sensível às idéias que veiculavam no meio que freqüentava, que se relaciona com a sociedade, recebe a ação e reage diante da vida contemporânea, o artista consciente de sua ação e participação na história, que manipula seus

materiais e busca seu próprio desenvolvimento. É nesse sentido que o desenvolvimento do estilo é compreendido como um ataque formal à tradição artística o que para os contemporâneos de Picasso era o mesmo que atacar as formas e as tradições da sociedade.¹³ A escolha dos temas das obras de Picasso está relacionada ao desenvolvimento de seu estilo. Picasso aproxima-se de temas políticos, ao mesmo tempo em que nega regras e técnicas estabelecidas para a arte.

Assim, o contato de Picasso com o meio vanguardista barcelonês foi importante para seu distanciamento da arte acadêmica e para o desenvolvimento de seu estilo. Estes artistas valorizaram a arte medieval e a arte e a cultura popular (como a pintura votiva, o ex-voto, o teatro de fantoches e o teatro de sombras) e retiraram a arte religiosa do domínio exclusivo da Igreja. Nesse sentido, os modernistas catalães utilizaram formas religiosas retirando seu conteúdo católico. Através de um posicionamento subversivo em relação às formas de poder, os artistas utilizaram as formas rituais e artísticas religiosas em atividades e composições profanas. Santiago Rusiñol, por exemplo, esteve à frente de várias dessas iniciativas.¹⁴

Essa mesma postura subversiva pode ser observada no trabalho de Picasso através da obra *As Duas Irmãs* (Barcelona, 1902. Óleo sobre painel, 152 x 100 cm. Museu Estatal Ermitage, São Petersburgo). Essa obra está relacionada a outras obras e esboços do artista realizados após ter visitado o hospital-prisão feminino de Saint-Lazare, no final do verão de 1901. As reclusas dessa prisão interessavam ao meio cultural parisiense do século XIX e aos artistas que se voltavam para os temas urbanos como é o caso de Toulouse-Lautrec e de sua ilustração, *À Saint-Lazare*, de 1886, para a capa da revista *Le Mirliton*. Picasso também interessava-se pelo tema urbano. Contudo, sua obra não localiza a cena em um espaço e tempo históricos determinados, como vemos na obra de Toulouse-Lautrec. Nesta, a mulher vestida com o uniforme da prisão e usando a touca que a identifica como uma sífilítica escreve uma carta.¹⁵ Já na obra de Picasso, as figuras não usam roupas contemporâneas da prisão, nem a touca que poderia identificá-las como mulheres doentes. Anterior à obra final *As Duas Irmãs*, o próprio Picasso realizou um estudo (Barcelona, 1902. Lápis sobre papel, 45 x 32 cm. Musée Picasso, Paris) em que uma das mulheres usa a touca das internas da prisão. As primeiras obras de Picasso, realizadas a partir de Saint-Lazare, trazem-nos referências ao local, como a fonte do jardim da prisão ou as toucas brancas usadas pelas internas. Essas referências são, aos poucos, abandonadas em favor de imagens atemporais.¹⁶ Assim, é interessante perceber

¹¹ MCCULLY, In: RUBIN, 1996: 238.

¹² LEIGHTEN, 1989: 16-17.

¹³ LEIGHTEN, 1989: 6-10.

¹⁴ KAPLAN, 1992.

¹⁵ RICHARDSON, 1991: 218-224.

¹⁶ BOARDINGHAM, 1997: 46-48.

que, entre o desenho realizado para a obra *As Duas Irmãs* e a obra final, Picasso substitui a touca pelo lenço. A partir desse momento, Picasso se expressa através da economia de meios, do desenho, do monocromatismo azul e da forma religiosa no tratamento de um tema profano. Com a simplificação dos meios da pintura e a alusão à cena da Visitação, Picasso evoca a condição sacrificada dessas mulheres, o pesado fardo que a vida lhes havia colocado sobre os ombros. Assim, como ocorreu com a comunidade artística de Barcelona, Picasso não somente viu a arte religiosa em termos artísticos e seculares, enquanto pinturas e esculturas, como também se interessou pelo seu poderoso sistema simbólico.¹⁷

Uma aproximação entre *A Visitação* (1607-1614. Óleo sobre tela, 97 x 71 cm. Biblioteca de Investigação e Coleção Dumbarton Oaks, Washington D.C.) de El Greco e a obra *As Duas Irmãs* de Picasso é sugerida por Richardson, que nos mostra novamente a confluência de interesses do artista e do meio modernista catalão.¹⁸ De acordo com Lopera (1996), a arte de El Greco chamou a atenção de artistas, no século XIX, que se interessavam pela investigação dos problemas estruturais e espaciais da arte e introduziram a distorção na construção da imagem.¹⁹ No meio catalão, El Greco era observado como um artista que abriu mão de formas e cores naturais e da perspectiva canônica em função de uma arte mais imaginativa.²⁰ O interesse pela obra de El Greco devia-se à sua associação à livre busca pela expressividade e a valorização do artista enquanto um modelo de liberdade e criatividade.²¹

Em *A Visitação* podemos observar como El Greco utiliza a verticalidade e a deformação com um propósito expressivo. Suas figuras verticais obedecem à própria extensão da tela e as cores mais ou menos luminosas em contraste criam ritmos expressivos. Quando observamos as obras de Picasso dos anos formativos, percebemos como ele se concentra nessa capacidade expressiva dos meios artísticos, utilizando-a para criar seus seres sofridos e descartados do período azul, chamando a atenção para uma tragédia moral e física.

Picasso relaciona Germaine Pichot e essa população excluída e marginalizada. Em *Mulher com Lenço* (Barcelona, 1902. Óleo sobre tela, 46 x 40,8 cm. Coleção Particular), Germaine Pichot está representada no ambiente azul, usando um lenço no formato das toucas de Saint-Lazare e à frente de um arco que Picasso pinta em outras obras que tratam o tema da mulher, realizadas a partir de suas idas a Saint-Lazare, como em *As Duas Irmãs*.²² A associação entre Ger-

maine Pichot e as obras que tratam o tema da mulher marginalizada e sofredora pode ser compreendida pelo fato de Germaine estar diretamente relacionada à morte de Casagemas. De acordo com Reff (1974), por vários anos Picasso a consideraria como a responsável pela morte do amigo, associando-a com o tipo de mulher fatal, comum na representação feminina no *fin de siècle*.²³ Mas, *Mulher com Lenço* é também um retrato de uma mulher que convivia no mesmo ambiente que Picasso, um ambiente que se opunha ao conservadorismo social, moral e cultural da burguesia.

Essa oposição de Picasso ao conservadorismo moral e social da burguesia industrial e às regras tradicionais para a arte está presente na obra do MASP. Assim como *Mulher com Lenço*, a obra do MASP é um retrato de uma mulher pertencente ao círculo de convívio de Picasso. Mas nenhum elemento da obra nos indica quem é Suzanne Bloch ou a sua atividade. É através da forma, do trabalho com a linha curva, do monocromatismo azul e da própria retirada de elementos contemporâneos do retrato que Picasso nos dá a imagem de uma personagem de um meio externo às regras e aos padrões de comportamento tradicionais.

Há outro *Retrato de Suzanne Bloch* (Paris, 1904. 14,5 x 13,5 cm. Ascona, Coleção Neubury-Coray) de Picasso, em aquarela sobre cartão. Esta obra é menor que o óleo do MASP, levando a crer que tenha sido criada através de uma sessão de pose para a realização da obra do MASP.²⁴ Comparando os dois retratos, percebemos que, na aquarela, Suzanne usa roupas e chapéu contemporâneos. Já na obra do MASP, é mais clara a aproximação das obras que tratam o tema da mulher no período azul, tanto através da técnica e do estilo do artista quanto ao que diz respeito à caracterização da figura.

Um terceiro retrato de Suzanne Bloch é *Mulher em Xale Vermelho* (Paris, 1904. Aquarela e tinta sobre papel, 17,1 x 11,1 cm. Coleção Particular). Nessa obra, através da linha expressiva, Picasso alonga a figura. O artista trabalha também com a contraposição de planos de cores puras na criação de ritmos expressivos. Esse tratamento nos remete ao interesse de Picasso pelas obras de El Greco e ao interesse do meio artístico catalão pela maneira como este artista compunha de maneira livre, sem a utilização das regras artísticas e da perspectiva canônica.

Percebemos que nos dois retratos de Suzanne existem relações com as imagens de mulheres do período azul. São retratos em que o artista conforma sua recusa às regras artísticas tradicionais e reflete sobre a relação entre arte e vida. Nesse sentido, Picasso aproxima-se da forma religiosa, subvertendo-a ao

¹⁷ KAPLAN, 1992: 59.

¹⁸ 1991: 222-224.

¹⁹ In: MILICUA, 1996: 29.

²⁰ GONZÁLEZ: 115.

²¹ SANCHÉZ, 1993: 162.

²² RICHARDSON, 1991: 237.

²³ In: PENROSE e GOLDING, 1974: 34.

²⁴ MARQUES, 1998: 206.

utilizá-la no tratamento de um tema profano; evita regras de perspectiva e de proporções canônicas; concentra-se na expressividade da linha, do monocromatismo, do gesto marcado sobre o suporte. Uma rejeição ao mundo contemporâneo e à arte da sociedade burguesa é percebida em *Retrato de Suzanne Bloch*, na técnica, no estilo de Picasso e na ausência de uma caracterização contemporânea, o que não quer dizer que o mundo contemporâneo não seja atuante na obra. Como vemos no *Retrato de Suzanne Bloch*, o estilo que Picasso desenvolve nos anos formativos serve aos seus temas, vívidos e observados na vida contemporânea. Para isso, ele compõe suas imagens através de técnicas e formas que melhor servem à realidade que ele sofre no seu confronto com o mundo. É essa realidade que está presente na obra do MASP. Em um retrato de pose tradicional Picasso reflete sobre a arte na sociedade moderna, recusa a arte acadêmica e a luminosidade e o colorido impressionista e pós-impressionista, em função do monocromatismo azul, da linha e do gesto dramático marcados na tela, trazendo-nos sua condenação e recusa à civilização industrial e às condições desumanas e excludentes dessa civilização.

BIBLIOGRAFIA

- BLUNT, Anthony e POOL, Phoebe. *Picasso: The formative years, a study of his sources*. New York: New York Graphic Society, 1962. 32p.
- BOARDINGHAM, Robert. *The Young Picasso*. New York: Universe Publishing, 1997. 80p.
- GONZÁLEZ, J. J. Martín. El concepto de retablo en El Greco. *Studies in the History of Art*, Washington, v. 13, p. 115- 119.
- KAPLAN, Temma. *Red city, blue period: social movements in Picasso's Barcelona*. Berkeley: University of California, 1992. 266p.
- LEIGHTEN, Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 198p.
- MARQUES, Luiz (coord. geral). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte Francesa e Escola de Paris*. São Paulo: MASP, 1998. 303p.
- McCULLY, Marilyn. *Picasso: The Early Years 1892-1906*. Washington: National Gallery of Art; New Haven and London: Yale University Press, 1997. 374p.
- MILICUA, José...[et alii]. *El Greco: Su revalorización por el Modernismo catalán*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996. 247p.
- REFF, Theodore. Temas de amor y muerte de las obras juveniles de Picasso. Trad. Justo G. Beramendi y María Victoria Matanida. In: PENROSE, Roland e GOLDING, John. *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. p. 11-47. 284p.
- RICHARDSON, John. *Picasso: Una Biografía 1881-1906*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo, Esther Gómez Parro y Rafael Jackson Martín. v.1. Madrid: Alianza Editorial, 1995; 547p.
- RUBIN, William. *Picasso and Portraiture: Representation and Transformations*. London: Thames and Hudson, 1996. 495p.
- SANCHEZ, Alfonso E. Pérez. Picasso y la pintura "antigua". In: *De pintura y pintores: La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Forma, 1993. p.159-173. 195p.
- ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso*. Paris: Cahiers D'art, 1932. v.1 (1895-1906).

Luciana Bicalho Piacenza. A autora é graduada em História pela PUC-M.G e mestre em História da Arte pelo IFCH – UNICAMP.

ENTRE O CLÁSSICO E O SUBLIME: SOBRE A OBRA DE WILLIAM TURNER E SUA RELAÇÃO COM AS TEORIAS DA PAISAGEM DO FINAL DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO SÉCULO XIX

Luciana Taniguti Bertarelli
lu_bertarelli@yahoo.com.br

O projeto de pesquisa em andamento tem como foco a obra do pintor de paisagem inglês William Turner produzida entre os anos de sua eleição como membro da Royal Academy, em 1799, e sua primeira viagem à Itália, em 1819.

Desde o início de sua formação como artista Turner demonstrou grande interesse por catástrofes que, em suas primeiras obras, aparecem ligadas principalmente a temas literários (bíblicos ou mitológicos)¹. Nesse período, ele procurou desenvolver um instrumental pictórico e plástico capaz de transmitir essas questões trágicas sem o auxílio de recursos literários. Assim, elaborou um conjunto de obras que se ligaram a dois modelos antagônicos de arte: a tradição da pintura de paisagem clássica (mais precisamente, a tradição pastoril) e as novas idéias românticas sobre arte, particularmente a representação do Sublime, teorizada por Edmund Burke.

Tentaremos mostrar a seguir, a partir da análise de três pinturas, como Turner preservou a questão da catástrofe ao longo de toda a sua obra, no entanto alterando os meios de representação da mesma.

O ano de 1799 pode ser considerado um ano decisivo na carreira de Turner. Primeiramente porque ele é eleito membro associado da Royal Academy de Londres, consagrando-se entre os mestres que representavam a tradição da pintura na Inglaterra (como Joshua Reynolds e Richard Wilson). Em segundo lugar porque, dentro da academia, passou a ter contato com obras primas de grandes mestres, sendo assim introduzido às pinturas de Claude Lorrain ², um dos maiores representantes da tradição pastoril de pintura de paisagem. É provavelmente nesse momento que Turner percebe que pode unir os temas trágicos de seu interesse (provenientes do Sublime) à tradição pastoril clássica que seguia até então.

Ao longo do século XVII, a concepção da pintura de paisagem como mimesis da natureza foi aos poucos dando lugar a uma nova concepção, de criação ideal. Essas novas idéias inspiradas na tradição clássica da poesia pastoril e também na cena bíblica da anunciação aos pastores, conseguiram ser

¹ Weelen, G. *Turner*. Londres: Tiger Books, 1992

² Bockemuhl, Michael. *Turner*. Lisboa: Taschen, 1993