

O PRIMITIVISMO NO MODERNISMO*

PRIMITIVISM IN MODERNISM

EL PRIMITIVISMO EN EL MODERNISMO

Maria Mirtes dos Santos Barros

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a ideia de primitivo no modernismo, a partir das obras de dois artistas e a influência da arte primitiva - para Gauguin, o mundo taitiano, para Picasso, a arte africana. Procuraremos ainda estudar as razões que levaram Gauguin a viver parte de sua vida entre os nativos e a representá-los em suas telas, e que levaram Picasso a incluir a arte africana em sua obra "Les Femmes d'Alger (O J) (Version O)".

Palavras-chave: Modernismo. Primitivismo. Vanguardas artísticas. Gauguin. Picasso.

Abstract: This article aims to analyze the idea of Primitivism in Modernism, from the works of two artists and the influence of primitive art - to Gauguin, the Tahitian world, to Picasso, the African art. The reasons that led Gauguin to live most of his life among the natives and represent them on his screens, and what led Picasso to include the African art in his work "Les Femmes d'Alger (O J) (Version O)" are researched.

Keywords: Modernism. Primitivism. Artistic avant-garde. Gauguin. Picasso.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar la idea de primitivo en el modernismo, a partir de las obras de dos artistas y la influencia del arte primitivo - a Gauguin, el mundo de Tahití, a Picasso, el arte africano. Vamos a tratar de investigar más a fondo las razones de Gauguin a vivir la mayor parte de su vida entre los indígenas y a retratarlos en sus cuadros, y también aquellas que llevaron a Picasso para incluir el arte africano en su obra "Les Femmes d'Alger (O J) (Version O)".

Palabras clave: Modernismo. Primitivismo. Artísticas de vanguardia. Gauguin. Picasso.

1 INTRODUÇÃO

1.1 O modernismo

Antes de começar a tratar do primitivismo no modernismo é necessário abordar, ainda que de maneira breve, como surgiu o modernismo. Aqui trabalharemos com as obras de Mario de Micheli (1979; 1991), Bradbury (1989), Subirats (1991), Berman (1987) e Lambert (1989). Segundo Mario de Micheli (1991, p. 5), o modernismo não surgiu como evolução da arte do século XIX mas "[...] de uma ruptura dos valores, não somente no campo da estética". Essa resposta, segundo ele, só pode ser buscada "numa série de razões históricas e ideológicas". Para esse autor, "[...] o século XIX conheceu uma tendência revolucionária básica, em torno da qual organizaram-se o pensamento filosófi-

co, político, literário, a produção artística e a ação dos intelectuais" (1991, p. 5).

Lambert (1989, p. 7) busca compreender essa ruptura no campo estético. "A primeira grande ruptura ocorre ainda em 1789, com a Revolução francesa. Até aquele momento o artista pintava sob encomenda sem que houvesse necessariamente um envolvimento pessoal com o trabalho a ser feito".

Micheli compreende as revoluções do século XIX como fatos históricos importantes para o surgimento do modernismo. Ele acentua os sinais da crise da razão no alvorecer da revolução de 1848, e o aprofundamento dela com a Comuna de Paris no ano de 1871. Tais acontecimentos estão na origem do drama vivido por Van Gogh e pela fuga de Gauguin, primeiro para a Bretanha e posteriormente para as ilhas dos mares do sul.

* Artigo recebido em janeiro 2011
Aprovado em março 2011

Há também uma discussão sobre o que vem a ser modernismo. Bradbury (1989, p. 19) diz ser o “[...] modernismo a nossa arte, a única que responde à trama do nosso caos”. Mas, de que caos nos fala o autor? A primeira Guerra Mundial, o advento de uma economia capitalista, a crise da razão são alguns dos elementos que fazem a modernidade parecer caótica: “é a arte da destruição da razão na primeira Guerra Mundial, do capitalismo, da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial” (BRADBURY, 1989, p. 19).

Os séculos XIX e XX testemunharam grandes rupturas nos campos da economia, política, cultura e pensamento. Com efeito, o século XIX ainda vivia um conflito entre o entusiasmo e o ceticismo.

Modernidade é, pois, a imposição definitiva do novo e o fim do velho, mas é um novo que conhece a velhice precoce, portanto, para não sucumbir, é preciso autodestruir-se para continuar moderno.

Um mundo “desfeito” e refeito ou em contínua transformação necessita de novos signos para se comunicar e para ser comunicado.

No campo da literatura e das artes, há um rompimento com a linguagem do passado que já não é capaz de dar conta dessa nova realidade multifacetada que o Ocidente apresenta. Assim, o modernismo é a expressão desse mundo em metamorfose, o qual abriga novas linguagens e advoga a liberdade de expressão, o fim de cânones e da crítica oficial, a serviço da burguesia, enquanto instituição responsável por crivar as obras a serem expostas nos salões: “[...] foram as vanguardas que sancionaram a consciência histórica e cultural moderna” (SUBIRATS, 1991 p. 48).

A contradição, também, haveria de ficar marcada por pinceladas pró e contra os efeitos da modernização. Nessas “trincheiras” estariam os futuristas italianos, os expressionistas, os dadaístas e outros, em acirrado combate, numa guerra de manifestos que veiculavam as ideias de um e de outro grupo.

Assim, pessimismo e euforia estiveram presentes numa e noutra tendência em maior ou menor escala.

Berman nos fala da modernidade comparando-a a um “turbilhão” e diz que a vida moderna cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o ritmo da vida. Fala também de uma descomunal “[...] expansão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral”. (BERMAN, 1987, p. 16)

O século XX, ao contrário do XIX, conforme já foi salientado anteriormente, é marcado por contradições. Assim, enquanto os futuristas louvam o progresso e apregoam o fim ou o rompimento definitivo com o passado, bem ilustrado por este poema:

Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pelo levante; cantaremos as marchas multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos canteiros de obras incendiados por violentas luas elétricas; as estações vorazes, devoradoras de serpentes que fumam; as fábricas penduradas nas nuvens pelos contorcidos fios de suas fumaças... (MICHELI, 1991, p 203)¹.

expressionistas e dadaístas viam a modernidade de outro ângulo:

Nós não vivemos mais, somos vividos. Não temos mais liberdade, não sabemos mais nos decidir, o homem é privado da alma, a natureza é privada do homem... Nunca houve época mais perturbada pelo desespero, pelo horror da morte. Nunca silêncio mais sepulcral reinou sobre o mundo. Nunca o homem foi menor. Nunca esteve mais irrequeto. Nunca a alegria esteve mais ausente, e a liberdade mais morta. E eis que grita o desespero: o homem pede gritando a sua alma, um único de grito de angústia se eleva do nosso tempo. A arte também grita nas trevas, pede socorro, invoca o espírito: é o expressionismo (Hermann Bahr apud MICHELI, 1991, p. 61).

Estes inspiraram-se em Cézanne, Gauguin e Van Gogh,

[...] cuja força e simplicidade estimularam os artistas a explorarem a arte primitiva: a arte africana e a pintura das cavernas. As manufaturas primitivas, há muito tempo expostas em museus, mas consideradas mais como curiosidades que como verdadeiras formas de arte, tornaram-se para os artistas fonte de inspiração” (LAMBERT, 1989, p. 11).

Essas duas correntes, dentro do modernismo, advogavam a destruição, em princípio, da arte e da cultura e, por extensão, da própria civilização ocidental, para eles corrompida e irremediavelmente perdida. Era necessário voltar ao ponto de partida (o primitivo). É a arte da negação, “[...] o niilismo na áspera linha de hostilidade à civilização, um descontentamento com a própria cultura” (BRADBURY, 1989, p. 31).

Todos estes elementos estão contidos em um movimento denominado vanguardas artísticas que, segundo Subirats (1991, p. 48), “[...] definiram e sancionaram a consciência histórica da vida moderna, sua relação com o passado e sua radical orientação para empresas futuras e para um indefinido progresso”.

Modernismo é, pois, consciência histórica do processo irreversível da modernização cujo olhar foi ora nostálgico, ora contemplativo e eufórico, ora angustiado, cético e niilista.

Para falar sobre a concepção de primitivo no modernismo, é necessário perceber a con-

juntura em que essa corrente surgiu e quais teorias dominavam, nessa época, o cenário político-ideológico europeu, especialmente a partir da sociologia e da antropologia.

É importante observar que os territórios dos assim chamados povos primitivos, nesse período, estavam sendo alvo de um processo de colonização por parte de nações europeias sobre os continentes africano e asiático e as ilhas do Pacífico. Processo este que teve início na segunda metade do século XIX.

A recém-surgida antropologia muito contribuiu para a prática da relação que se estabeleceu com os povos "colonizados", através do evolucionismo biológico aplicado à cultura.

A origem das espécies escrito por Darwin em 1859 representa uma guinada decisiva na história da biologia, mas sua influência se estende rapidamente para além dos limites das ciências naturais: na segunda metade do século o conceito de evolução dominou no âmbito da filosofia e da sociologia e contribuiu para dar o primeiro impulso ao desenvolvimento da antropologia. (SCARDUELLI, 1980, p. 466, tradução nossa)

A aplicação da teoria evolucionista às ciências humanas produziu sérios equívocos os quais foram determinantes para os novos projetos de colonização em curso. Pensava-se que essas sociedades tribais assim haviam permanecido por causa do isolamento e por não serem capazes de progredir. Nesse sentido, conforme Morgan, em *Ancient Society*, de 1877, a civilização ocidental iria suprir essas distorções e "defeitos" através da colonização, entendida como o processo necessário para levar esses povos da "selvageria" à "barbárie" e enfim ao estágio superior da "civilização": "Esse último distingue três estágios de evolução da humanidade - selvageria, barbárie, civilização - cada um dividido em três períodos, em função, notadamente, do critério tecnológico" (LAPLANTINE, 1996, p. 66).

A teoria evolucionista serviu de base ideológica para justificar esse processo de ocupação e exploração dos territórios habitados por povos tidos como primitivos. Ao mesmo tempo em que se postulava cientificamente a unidade da espécie humana, ideologicamente se definia a superioridade da civilização europeia sobre os outros povos.

A filosofia positivista e o evolucionismo social de Spencer influenciaram essas práticas coloniais. "Spencer concebeu a evolução como a passagem do simples ao complexo, do homogêneo ao heterogêneo, do incoerente ao coerente [...]. A sociedade européia é sem dúvida mais 'evoluída' que as 'selvagens'." (SCARDUELLI, 1980, p. 467, tradução nossa).

Essa abordagem é de fundamental importância para se perceber a concepção de mundo primitivo que permeia o modernismo. Assim, se a Europa se sustenta no evolucionismo para impor sua cultura como dominante nos territórios em processo de colonização, os artistas se utilizam da cultura primitiva para se contrapor à cultura burguesa europeia.

É nesse contexto, de uma Europa colonialista, que Picasso entra em contato com a arte africana. Essa vem ao encontro do artista através de mercadores e de alguns membros do exército:

No século XIX os membros da administração e do exército dos países colonizadores (especialmente Inglaterra, França e Alemanha) voltando à pátria depois de alguns anos de serviço, amavam trazer consigo algumas daquelas "curiosidades" que teriam, mais tarde, conferido um tom exótico às suas casas. Com o passar do tempo, muitos daqueles exemplares de arte primitiva andaram dispersos, primeiro no sótão, depois no lixo. (HUERA, 1991, p. 10)

Desta forma, os primeiros exemplares de arte africana, que despertaram interesse, foram recolhidos pelo exército inglês durante uma expedição punitiva no reino do Benin, na Nigéria. (HUERA, 1991, p. 20)

Gauguin não está menos desencantado. Segundo ele não há lugar nem para a arte nem para o artista na sociedade burguesa e materialista.

2 A EXPERIÊNCIA DE GAUGUIN NAS ILHAS DOS MARES DO SUL

Paul Gauguin nasceu em Paris no ano de 1848, filho de um jornalista de Orleans e mãe peruana. Passou parte de sua infância em Lima. Ingressou na marinha mercante em 1865, trabalhou como corretor da bolsa de valores. Em princípio da década de 1870 adotou a arte como passatempo. (CHILVERS, 2001, p. 207-8)

Gauguin sai em busca de alternativas. Em princípio na própria França, mas depois se evade para as ilhas dos mares do sul, movido, de um lado, pela crise de valores por que passa a sociedade parisiense e de outro, pela propaganda que se veiculava sobre os povos primitivos:

Por muito tempo o Ocidente tem fantasiado sobre as ilhas dos mares do sul, sonhados como lugares paradisíacos, e as narrações míticas que marinheiros e exploradores faziam delas alimentavam estas fantasias, fornecendo, porém poucos dados autênticos sobre os povos que habitavam aqueles lugares, seus costumes, suas crenças, sua arte. Quando finalmente se começou a conhecer as obras extraordinárias das populações daquelas terras longínquas, teve-se também o testemunho concreto da acesa fantasia dos mais românticos sonhadores. Assim, na exposição de Londres de 1851, a reconstrução de uma autêntica aldeia Maori provocou profunda impressão, enquanto a mostra de Paris, em

1889, produziu em Gauguin o desejo de refazer a aventura nos mares do sul (HUERA, 1991, p 80).

Tornar-se selvagem foi a resposta que Gauguin encontrou para sua existência atormentada por uma realidade, para ele inconcebível. Essa realidade, que aos poucos se delineava, é a sociedade em processo de modernização. Segundo Micheli (1991, p. 49), o mito do "Bom selvagem" de Rousseau, que havia inspirado a vontade de mudança, sendo, pois um mito convergente, agora passa à categoria de mito divergente porque a sociedade aparece irremediavelmente perdida e esse mito é apenas um argumento para fugir dela e para encontrar um mundo puro, inocente. Gauguin aposta na evasão, que assume o tom de denúncia.

Uma vez entre os primitivos, Gauguin percebe que a sociedade por ele rejeitada também está entre eles através da educação escolar, da catequese e da cobrança de impostos. Desencadeia então uma luta solitária para "salvar" os primitivos da cultura do Ocidente. Tentava barrar a entrada das crianças nativas à escola argumentando que elas não necessitavam da educação formal, pois a grande mestra era a natureza. Do mesmo modo agia em relação à cobrança de impostos. Essas atitudes lhe renderam três meses de prisão.

3 A OBRA DE GAUGUIN

Sabe-se que Gauguin executou um número significativo de obras como: "*Visão depois do sermão*", "*Os quatro bretões*", "*A bela Ângela*", "*Bonjour M. Gauguin*"; todas estas foram produzidas numa escola por ele fundada: a Escola de Pont-Aven², mas, para o objetivo deste trabalho interessam as obras produzidas no Taiti: "*Mulher taitiana com maço de flores*", "*O ouro de seus corpos*", "*Taitianas na praia*".

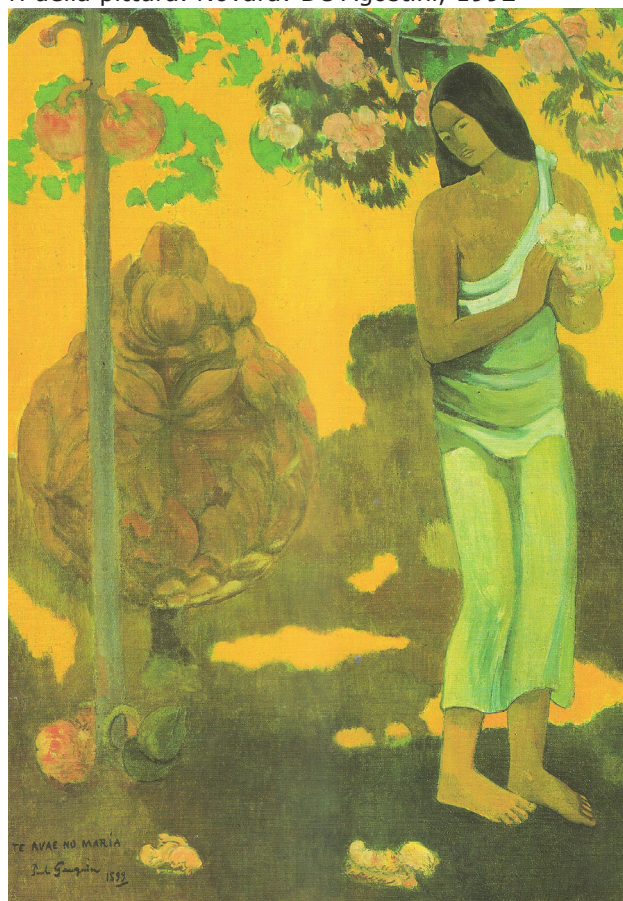
O que se percebe na vida e na obra de Gauguin não é tanto a busca de uma nova forma, mas de um novo homem, uma nova sociedade. Um homem despojado, simples, que cultua a verdade, o amor, a liberdade. Gauguin não faz cópias, nem total nem parcial, da arte dos taitianos. Suas obras se inspiram no cotidiano das mulheres taitianas eleitas como modelo de um ser humano ideal indiferente à ganância e a outros falsos valores que ele havia repudiado com sua fuga.

Assim, através daquelas cenas captadas na convivência do dia a dia, ele faz uma síntese entre seus ideais e a própria realidade taitiana daquela época. Dessa forma,

os flagrantes que ele percebe e representa trazem como conteúdo o completo alheamento em relação ao futuro, a tranquilidade de quem tem como aliada a natureza exuberante e rica na qual o homem se integra em perfeita harmonia.

Suas obras taitianas são um testemunho claro de um olhar romântico, idealista, predominante no século XIX, porém europeu, não do estilo arcaico das sociedades tribais. Do contrário, as atitudes como sentar-se preguiçosamente na praia, andar sem roupa, a ausência de preocupação com o passar das horas, não lhe causariam nenhum espanto, pois para os taitianos de então esse era o seu jeito de viver, portanto, era normal. Gauguin teria sepultado seu ser francês e sua mentalidade ocidental e estaria totalmente inculturado. Mas isso também é uma utopia porque a incultura total e absoluta não se realizará. Gauguin é pois, tão somente, um francês desencantado com o seu próprio mundo que busca na cultura do outro um alento, um aconchego, já que julga impossível conviver com os problemas de sua própria cultura.

Figura 1 - Mulher taitiana com maço de flores (1899) - Museu do Ermitage - São Petersburgo - Capolavori della pittura. Novara: De Agostini, 1992



O idealismo de Gauguin teve o mérito de trazer ao ocidente testemunhos de um mundo que sua civilização lutava para suplantir. Se Gauguin era um idealista não era porém, um colecionador de coisas exóticas. Ele penetrou fundo naquela realidade e teve a coragem de enfrentar os colonizadores, mesmo sabendo que pagaria por isso.

Figura 2 - E o ouro de seus corpos (1901) - Museu do Louvre – Paris - Gauguin. Coleção de Arte. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997



As obras de Gauguin da fase taitiana vêm questionar os costumes da sociedade parisiense e falar da necessidade de mudança no seio desta, naquele período.

Figura 3 - Taitianas na praia (1891) - Museu do Louvre – Paris - Gauguin. Coleção de Arte. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997



Se Gauguin não conseguiu se libertar dos códigos de sua cultura, realizou essa liberdade em um outro nível, criando cores e

planos arbitrários, negando toda a erudição renascentista apropriada pelo academicismo que era a arte oficial.

4 "LES DEMOISELLES D'AVIGNON" DE PICASSO

Picasso nasceu na Espanha no ano de 1881. Em 1900 foi para a França onde produziu os trabalhos da fase azul em que aborda temas como a miséria, em seus mais variados aspectos, e a melancolia e a angústia. A cor azul é a cor da noite, noite esta que para os tristes, os deserdados da sociedade não tem aurora, é a noite infinita do sofrimento.

Figura 4 - Les Demoiselles d'Avignon (1907) - Pablo Picasso Storia Universale dell'Arte – Novara: De Agostini, 1991, p. 24



Para Picasso, essa "noite" dura apenas alguns anos e, finalmente, ele desperta com a fase rosa (1906), um estilo neoclássico, com personagens vigorosos. É em plena vigência da fase rosa que ele desponta com "Les Femmes d'Alger"³, obra que se caracteriza pelo rompimento com o neoclassicismo, com os cânones tradicionais de uma arte que imita as formas naturais, com a abolição da perspectiva renascentista, conforme Alan Bullock:

Les Femmes d'Alger, feita por Picasso em 1907, quadro fecundo por influências espanholas e africanas, qualificado como a primeira tela realmente século XX: cinco mulheres nuas pintadas numa série de losangos e triângulos geométricos, numa total desconsideração pela anatomia e pela perspectiva. (BULLOCK, 1989, p. 44).

Ainda sobre "Les Demoiselles d'Avignon", Bullock afirma: "representa ruptura com a tradição, um choque cultural." (BULLOCK, 1989, p. 48).

A relação espaço-objeto segue uma proposta completamente nova no que diz respeito à forma e cor, esta é completamente plana. Picasso abusa da angulosidade fazendo dessa obra um divisor de águas na pintura modernista. Além dos elementos já mencionados há outros de suma importância para o objeto deste trabalho: a inserção de "máscaras africanas"⁴. Ele opta pela forma que será cada vez mais estilizada até desaparecer, enquanto referência, no cubismo analítico.

Enquanto Gauguin se aproxima do mundo e da arte primitiva, movido pelo descontentamento com a própria sociedade, Picasso busca revigorar a arte do século XX através da arte africana.

O espanhol Pablo Picasso foi o primeiro a se referir ao passado pré-histórico. Ele estava absolutamente convencido de que talvez a cultura européia já estivesse madura para compreender e valorizar a simplicidade e o vigor selvagem da arte africana. (LAMBERT, 1989, p. 11).

Sua aproximação com a arte paleolítica e com a africana influenciaram profundamente a concepção do quadro *Les Demoiselles d'Avignon*, obra profana que representa cinco prostitutas nuas. O espectador se vê diante de uma cena onde

[...] as figuras compostas de segmentos do corpo feminino representados segundo ângulos visuais diferentes, são distorcidos e completamente planos. O efeito que Picasso queria é que cada elemento tenha o mesmo valor "sobre a superfície do quadro. A mulher da esquerda tem a posição típica das figuras do antigo Egito, as duas centrais evocam à mente as figuras da arte primitiva ibérica, enquanto que as duas da direita têm os rostos semelhantes a máscaras africanas. A arte 'esótica' permitia a Picasso distanciar-se dos métodos tradicionais de representação. (LAMBERT, 1989, p. 12).

O que Picasso busca na arte africana é a forma, para ele nova e pura. Por outro lado, temos que compreender que o contexto em que Picasso pinta o quadro *Les Demoiselles d'Avignon* é marcado pelas ações das vanguardas artísticas, em cujo movimento ele também tomou parte enquanto expoente do cubismo. Por isso, se pode compreender melhor o papel dessa obra que só foi exposta em 1937.

Esta apologia do choque e da destruição é o princípio estético que desde o início definiu o empreendimento artístico e social das vanguardas, os dadaístas de Zurique, os futuristas do Norte da

Itália, ou os cubistas franceses que em suas ações e manifestos, e sobretudo em suas exposições e experimentos formais, assumiram o escândalo como finalidade artística (SUBIRATS, 1991, p. 51).

No entanto, abordar a obra apenas pelo ângulo do choque seria despi-la de toda a riqueza que ela encerra. Picasso não é um tipo romântico, tão pouco, nostálgico. Se algo lhe agrada pinta-o conforme sua concepção de "belo e agradável", porém se lhe desagradar pinta-o também, porém, de forma tirânica, expõe todo seu desprezo pela "coisa representada".

O que ele havia de lamentar sobre a miséria da humanidade já o havia feito durante a fase azul. Agora resta sintonizar-se com a nova realidade que desponta onde nada mais é duradouro, nada mais é sagrado. A razão, descoberta ímpar dos iluministas, não é a mola do mundo no contexto do pré-guerra. Aqui o mundo foi desfeito e por sobre os destroços surge uma nova realidade bem representada por Picasso nessa obra "profética".

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade, com seu acelerado desenvolvimento econômico, despertou sentimentos variados sobre ela mesma. Os descontentes, como Gauguin, por exemplo, passaram a buscar alternativa no mundo primitivo. A ideia de primitivo no período em que viveu Gauguin, século XIX, é de pureza, inocência, desapego às coisas materiais, é quase natural como bem apresenta seu poema "Noa noa":

O pau rosa e o mango que enchem o ar com um fausto de sobra e de perfume, árvore de ferro e as que são pródigas de doces frutos - carnes e pão - e as que se oferecem por si, muros e telhados de casas, altivas naves e tálamos tornam a vida um sonho belo, abolidos o trabalho e a fome, a miséria e a inveja. A floresta, a inteira ao cabo da vida imensa, morte perpétua, renascença sem fim (GAUGUIN apud GRASSI, s/d, p. 60).

Essa é a visão de primitivo que permeia a primeira fase do modernismo. Para o homem europeu acostumado ao ritmo febril de grandes centros urbanos, quem não faz parte do mundo do trabalho produtivo está condenado a passar fome, a dormir ao relento.

O discurso de Gauguin deixa entrever que a vida numa sociedade tribal é semelhante à natureza: "foram abolidos o trabalho, a inveja, a miséria e a fome"; como se pode perceber, Gauguin, para exaltar a vida em estado primitivo, busca aspectos

negativos da sociedade industrial e capitalista. "Abolir a inveja" significa não alimantar a ganância, a vontade de "ter". No mundo primitivo a natureza providenciou tudo: perfume, alimento, teto. Temos aqui uma visão idealizada de quem estava descontente com a própria realidade. Na sociedade industrial não há espaço para "Filemo e Báucia"⁵. No caso de Gauguin ele sacrificou Fausto e Mefisto e fugiu para defender Filemo e Báucia.

A outra visão de primitivo adotada por Picasso também remete à ideia de pureza, pois a arte dos africanos não havia sido contagiada pela europeia. Porém, essa pureza significa ausência de intercâmbio cultural. Picasso está interessado na forma e não na vida e no destino dos povos primitivos. Partindo deste pressuposto, ao contrário de Gauguin, ele não é conservador, tão pouco romântico em relação aos primitivos. Sua postura é, digamos, "predatória". Ele quer, através das máscaras africanas, colocar em evidência sua própria arte.

Não cabe, contudo, nenhum juízo de valor sobre os dois artistas. Um e outro viveram com intensidade sonhos e realidades possíveis em sua própria época. Quer Gauguin que Picasso foram profundamente revolucionários porque ambos tiveram a coragem de trazer a público aspectos de culturas primitivas que, no tocante à arte, esta ainda era temporariamente aceita como objeto exótico, mas no tocante a outros aspectos da cultura não despertava maiores simpatias, a não ser por algum sonhador romântico do feitio de Paul Gauguin.

NOTAS

1. Esse trecho citado por Micheli refere-se ao "Manifesto Futurista" de 1909, n. 11, de autoria de Filippo Tommaso Marinetti. Cfr. VERDONI, Mario. *Il Futurismo*. Milano: Newton, 1994, p. 84-86.
2. Cidade da Bretanha freqüentada, na segunda metade do século XIX, por pintores impressionistas. A escola de Pont-Aven aplica-se aos pintores associados ao estilo de Gauguin que residiu lá entre 1886 e 1891 e se caracteriza pela ausência de perspectiva, exaltação da cor e eliminação de detalhes.
3. Obra produzida entre 1906 e 1907 mas exposta pela primeira vez em 1937 no Petit Palais em Paris com o título "Bordel d'Avignon".
4. É este o elemento de ligação entre Picasso e Gauguin.

5. "À medida que Fausto(para Goete este representa o progresso) supervisiona seu trabalho, toda a região em seu redor se renova e toda uma nova sociedade é criada à sua imagem. Apenas uma pequena porção de terra da costa permanece como era antes. Esta é ocupada por Filemo e Báucia, um velho e simpático casal que aí está há tempo sem conta. Eles têm um pequeno chalé sobre as dunas, uma capela com um pequeno sino, um jardim repleto de tílias e oferecem ajuda e hospitalidade a marinheiros náufragos e sonhadores. Com o passar dos anos, tornaram-se bem-amados como a única fonte de vida e alegria nessa terra desolada."(BERMAN, 1987, p. 66, grifo da autora)

REFERÊNCIAS

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. In: _____ (Org). *Modernismo*. Guia Geral, 1890-1930. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 1989, p. 13-42.
- BULLOCK, Alan. A dupla imagem. In: BRADBURY, M. e MCFARLANE, J. (Org). *Modernismo*. Guia Geral, 1890-1930. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 1989, p. 43-54.
- CAPOLAVORI della pittura. Novara: De Agostini, 1992.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*: trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GAUGUIN. Coleção de Arte. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Lisboa: Edição "Livros do Brasil", s/d.
- HUERA, Carmen. L'arte primitiva. In: *STORIA Universale dell'arte*. Novara (Itália): De Agostini, 1991. v. 10.
- LAMBERT, Rosemary. *Il novecento*. Milano: Leonardo, 1989.
- LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MICHELI, Mario de. *Le avanguardie artistiche del novecento*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- SCARDUELLI, Pietro. Elementi di antropologia culturale. In: Umberto Melotti (Org.).

Introduzione alla sociologia. Milano: UNICOPLI, 1980, p. 465-520.

STORIA Universale dell'Arte – Novara: De Agostini, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao Pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.

VERDONI, Mario. *Il Futurismo*. Milano: Newton, 1994.