

UNESP
Universidade Estadual Paulista
Instituto de Artes - IA- São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

A CERÂMICA DE PABLO PICASSO

A Antiguidade Mediterrânea Revisitada

Simone Cristina Garcia



São Paulo
2018

Simone Cristina Garcia

A CERÂMICA DE PABLO PICASSO

A Antiguidade Mediterrânea Revisitada

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes em Artes Visuais.

Área de concentração: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Geralda M. F. S. Dalglish (Lalada Dalglish).

São Paulo
2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

G216c Garcia, Simone Cristina, 1981 -.

A cerâmica de Pablo Picasso: a antiguidade mediterrânea
revisitada / Simone Cristina Garcia. - São Paulo, 2018.

250 f. : il. color.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish
(Lalada).

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Picasso, Pablo - 1881-1973. 2. Cerâmica. 3. Arte -
Aspectos sociais. I. Dalglish, Geralda Mendes Ferreira Silva.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Simone Cristina Garcia

A CERÂMICA
DE PABLO PICASSO
A Antiguidade Mediterrânea Revisitada

Dissertação aprovada com louvor como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes de São Paulo da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Área de Concentração: Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos - pela seguinte banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Geralda Mendes F. S. Dalglish (Orientadora) – UNESP/ IA

Prof.^a Dr.^a Cláudia Fazzolari – CELACC e ECA/ USP

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento - UNESP/ IA

Dr.^a Camila da Costa Lima - UNESP/ IA

Dr. Kleber José da Silva - Dauap / UFSJ

São Paulo, 19 de junho de 2018

Local: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo – SP.

Dedico esta pesquisa a todos que de uma certa forma colaboraram para a sua concretização.

Em especial aos meus pais Fátima e Sérgio, e a minha avó Elisa a quem ofereço as minhas conquistas;

Ao Diogo pelos apoios tão importantes e inexplicáveis em palavras.



Agradecimentos,

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Lalada Dalglish, que mesmo sem conhecer-me direito, confiou em mim e auxiliou-me com dicas, orientações, acreditando em minha pesquisa;

Ao Diogo pela ajuda, compreensão, apoio e amor;

Aos professores do Instituto de Artes: Rosângela Leote, Fernando Mondigliani, pela dedicação em ensinar e José Leonardo por me aceitar como aluna no estágio docência e por suas dicas, aulas e mediações;

À banca do exame de qualificação e de defesa, formada pela Prof.^a Dr.^a Cláudia Fazzolari e Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, que tanto colaboraram com os caminhos percorridos até aqui, de forma generosa e cuidadosa. E pelas correções e observações da Dr.^a Camila da Costa Lima, que também contribuíram para a formulação do trabalho final;

Às *laladetes*, amigas mestradas, Nany, Prila e Vanessa, pela horas de escuta, desabafo, auxílios mútuos e risadas, tão necessárias durante esses quase 3 anos;

Aos meus pais que sempre apoiaram as minhas escolhas, investiram na minha formação: minha eterna gratidão.



RESUMO

A presente dissertação de mestrado refere-se a obra em cerâmica do artista Pablo Picasso e a sua relação com a Antiguidade Mediterrânea. Aborda a construção poética desde os motivos que levou o artista à cerâmica, o seu aprendizado, os barros, os fornos e a técnica utilizada, identificando os elementos de inspiração, os temas, estilos e o processo de criação, relacionando-os ao contexto social que influenciou seu trabalho. Ao identificar os elementos percebeu-se que Pablo Picasso enxergou na cerâmica uma forma de popularizar a sua arte, um desejo que nasceu após o seu envolvimento com a luta dos Republicanos na Guerra Civil Espanhola. Com esse propósito, ele dialogou com a cultura popular e a cerâmica tradicional mediterrânea, a inovou, resgatou os valores ancestrais e reviveu os símbolos e mitos mediterrâneos, deixando-os “vivos”. Toda sua obra do período de 1947 até a sua morte em 1973, é uma revisitação da Antiguidade e Picasso influenciou uma geração de artistas a produzirem cerâmica e através da sua reputação, a arte do barro, dita “inferior” em relação as Belas Artes, nunca mais foi a mesma.

Palavras-chaves: cerâmica de Pablo Picasso; Antiguidade, Mediterrâneo; Vallauris/França; Olaria Madoura.

ABSTRACT

The present Master's dissertation refers to the ceramic work of the artist Pablo Picasso and his relation with the Mediterranean Antiquity. It approaches the poetic construction from the reasons that took the artist to the pottery, its learning, the muds, the furnaces and the technique used, identifying the elements of inspiration, the themes, styles and the process of creation, relating them to the social context which influenced his work. In identifying the elements, it was noticed that he dialogued with the traditional Mediterranean pottery, innovated and rescued the ancestral values and revived the Mediterranean symbols and myths, leaving them "alive". His entire work from the period of 1947 until his death is a revival of antiquity, and Picasso influenced a generation of artists to produce pottery, and through his reputation, the art of clay, referred to as "inferior" in relation to Fine Arts, was never again the same.

Keywords: Pablo Picasso ceramics; Vallauris/French; Pottery Madoura.

RESUMEN

La presente disertación de maestría se refiere a la obra en cerámica del artista Pablo Picasso y su relación con la Antigüedad Mediterránea. En el caso de la construcción poética desde los motivos que llevó al artista a la cerámica, su aprendizaje, los barro, los hornos y la técnica utilizada, identificando los elementos de inspiración, los temas, estilos y el proceso de creación, relacionándolos al contexto social que influyó su trabajo. Al identificar los elementos se percibió que él dialogó con la cerámica tradicional mediterránea, la innovó y rescató los valores ancestrales y revivió los símbolos y mitos mediterráneos, dejándolos "vivos". Toda su obra del período de 1947 hasta su muerte, es una revisión de la antigüedad, y Picasso influyó una generación de artistas a producir cerámica ya través de su reputación, el arte del barro, dicha "inferior" en relación a las Bellas Artes, nunca más fue la misma.

Palabras llaves: Pablo Picasso Cerámica; Vallauris/Francia; Olaria Madoura.

RÉSUMÉ

La thèse de maîtrise actuelle se réfère à l'œuvre céramique de l'artiste Pablo Picasso et sa relation avec l'Antiquité méditerranéenne. Il aborde la construction poétique des raisons qui ont conduit l'artiste à la poterie, son apprentissage, les boues, les fours et la technique utilisée, identifiant les éléments d'inspiration, les thèmes, les styles et le processus de création, les reliant au contexte social qui a influencé son travail. En identifiant les éléments, il a été remarqué qu'il a dialogué avec la poterie méditerranéenne traditionnelle, a innové et a sauvé les valeurs ancestrales et a ravivé les symboles et les mythes méditerranéens, les laissant "vivants". Tout son travail de la période de 1947 jusqu'à sa mort est un renouveau de l'Antiquité, et Picasso a influencé une génération d'artistes à produire de la poterie, et par sa réputation, l'art de l'argile, qualifié de "inférieur" par rapport aux Beaux-Arts, n'a jamais été le même.

Mots-clés: Pablo Picasso la céramique; Vallauris/France; Poterie Madoura.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 - VÊNUS DE DOLNÍ VĚSTONICE, 29 A 25 MIL ANOS A.C., ENCONTRADA EM 1925 NA REPÚBLICA TCHECA. FONTE: HTTP://WWW.ANCIENT-WISDOM.COM/CZECHDOLNIVESTONICE.HTM	52
FIGURA 2 - MUSEU NACIONAL DA CERÂMICA DE SÈVRES, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA	53
FIGURA 3 - GALERIA DE MOLDES DA ESTATAL DE SÈVRES A CIDADE DA CERÂMICA, 2016. FONTE: CATÁLOGO DE SÈVRES, S/P.....	53
FIGURA 4 - PETER VOULKOS TRABALHANDO. FONTE: HTTP://SHERRYLEEDY.COM/MAIN/PETER-VOULKOS-BIO/	55
FIGURA 5 - MIQUEL BARCELÓ E JOSEF NADJ, PASO DOBLE, PERFORMANCE, VIENA, ITÁLIA, 2008. FONTE: HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=RHUWKEQYPT0	56
FIGURA 6 - RESULTADO FINAL DA PERFORMANCE, PASO DOBLE, NA 53º BIENAL DE VIENA, ITÁLIA, 2008.	56
FIGURA 7 - AUGUSTE RODIN, PEDESTAL DE LOS TITANES, CERÂMICA ESMALTADA, 39X37X36 CM, 1878, PARIS, FRANÇA. FONTE: HTTP://MUSEE-RODIN.FR/ES/COLECCIONES/CERAMICAS/PEDESTAL-DE-LOS-TITANES	57
FIGURA 8 - EDGAR DEGAS, MULHER LAVANDO (OU ENXUGANDO) A PERNA ESQUERDA, ESCULTURA EM BRONZE, 20X15.5X21.5 CM, 1890, PARIS, FRANÇA. FONTE: HTTPS://MASP.ORG.BR/ACERVO/OBRA/MULHER-LAVANDO-OU-ENXUGANDO-A-PERNA-ESQUERDA-1	57
FIGURA 9 - HENRI TOULOUSE-LAUTREC, YVETTE GUILBERT, 1895, PLACA PINTADA COM ESMALTES. FONTE: CÉRAMIQUE D'ARTISTE, 2012, P. 18	58
FIGURA 10 - AUGUSTE RENOIR, ANDRÉ MÉTHEY, BANHO E NU FEMININO, 1906-1907. FONTE: CÉRAMIQUE D'ARTISTE, 2012, P. 30.	58
FIGURA 11 – ANDRÉ DERAIN, ANDRÉ MÉTHEY, VASO DECORADO COM PÁSSAROS EM VÔO, H.54 CM, D.38 CM, 1907 – 1909, PARIS, FRANÇA. FONTE: CÉRAMIQUE D'ARTISTE, 2012, P. 11	59
FIGURA 12 – ARISTIDE MAILLOL, ANDRÉ MÉTHEY, VASO COM BANHISTAS, 1906-1907, PARIS, FRANÇA. FONTE: CÉRAMIQUE D'ARTISTE, 2012, P. 25.....	59
FIGURA 13– HENRI MATISSE, ANDRÉ MÉTHEY, PRATO DECORADO COM BANHISTA, D.25 CM, 1906-1907, PARIS, FRANÇA. FONTE: CÉRAMIQUE D'ARTISTE, 2012, P. 25	59
FIGURA 14 - KASIMIR MALEVITCH, JOGO DE CHÁ SUPREMATISTA, PORCELANA ESMALTADA, 1923. FONTE: HTTPS://BR.PINTEREST.COM/PIN/316800155023784587/	60
FIGURA 15 - MARGUERITE FRIEDLAENDER, JOGO DE CHÁ, PORCELANA, 1930, BAUHAUS, ALEMANHA. FONTE DAS IMAGENS: HTTP://CHIPSTONE.ORG/HTML/SPECIALPROJECTS	60
FIGURA 16 - MARGUERITE FRIEDLAENDER, 1925. FONTE: HTTPS://WWW.PINTEREST.COM/TRISHAPILCHER/CLAY-MARGUERITE-WILDENHAIN-STUDENTS/	60
FIGURA 17 - PACO DURRIO, JARRO ANTROPOMORFO, CERÂMICA ESMALTADA, 1900 – 1905. FONTE: HTTP://WWW.MUSEE-ORSAY.FR/ES/COLECCIONES/CATALOGO-DE-OBRAS/NOTICE.HTML?NO_CACHE=1&NUMID=102746	61
FIGURA 18 - PAUL GAUGUIN E ERNEST CHAPLET, PETITE JARDINIÈRE, 1886-88, COLEÇÃO LAROCK-GRANOFF. FONTE: CÉRAMIQUE D'ARTISTE, 2012, P. 37.	62
FIGURA 19 - PAUL GAUGUIN, RETRATO DO ARTISTA NA FORMA DE UMA CABEÇA GROTESCA, 1889, CERÂMICA ESMALTADA. FONTE HTTP://WWW.IMAGEANDNARRATIVE.BR/INARCHIVE/TIMEANDPHOTOGRAPHY/SHIMCHUNG.HTML	62
FIGURA 20 PAUL GAUGUIN, CABEÇA DE UMA JOVEM (1893-94), CERÂMICA ESMALTADA. FONTE: HTTPS://WWW.MUSEOTHYSSEN.ORG/COLECCION/ARTISTAS/GAUGUIN-PAUL/CABEZA-MUCHACHA	63
FIGURA 21 - PAUL GAUGUIN, OVIRI, AUTORRETRATO, 1894, FAIANÇA. CÉRAMIQUE D'ARTISTE, 2012, P. 40.	63
FIGURA 22 - JEAN VAN DONGEN E PABLO PICASSO, VASO DECORADO COM PEIXES, 1929, PARIS, FRANÇA. FONTE: HTTP://WWW.PICASSO.FR/US/PICASSO_PAGE_NEWSPAPER.PHP?TMPL=JOURNAL&LID=17&FOPT=17	64
FIGURA 23 – CERÂMICAS DE JOSEP LLORENS I ARTIGAS, FUNDAÇÃO PRIVADA – TALLERS JOSEP LLORENS ARTIGAS, BARCELONA, ESPANHA. FONTE: HTTP://WWW.FUNDACIO-ARTIGAS.COM/INDEX.PHP?MNU=OBRAS&IDI=ES	65
FIGURA 24 - JOAN MIRÓ, PERSONAGEM, 32,5X19X12 CM, 1956, BARCELONA, ESPANHA. FONTE: CÉRAMIQUE D'ARTISTE, 2012, P.133 ..	65
FIGURA 25 - ASSINATURA DE MIRÓ E ARTIGAS. FONTE: HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:MIR%C3%B3_ARTIGAS_SIGNATURE_AT_BARCELONA_AIRPORT_MURAL	56

FIGURA 26 - MIRÓ E ARTIGAS TRABALHANDO NO ATELÊ EM GALLIFAS, BARCELONA. FOTO DE FRANCESC CATALÀ-ROCA, 1954. FONTE: HTTPS://BARCEL-ONE.COM/PRODUCTS/MIRO-ARTIGAS-CERAMIC	56
FIGURA 27 - MIRÓ E ARTIGAS, FIGURA E BARCO, PLACA DUPLA-FACE, 22,5X17 CM, 1945, BARCELONA, ESPANHA FONTE: CÉRAMIQUE D'ARTISTE, 2012, P.133.....	57
FIGURA 28 – PABLO PICASSO, DESENHOS PREPARATÓRIOS PARA O GRANDE PÁSSARO E VASOS, CRAYON NO PAPEL, 1947. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MEDITERRANÉE, 2013, P. 62.	59
FIGURA 29 – PABLO PICASSO, A ALEGRIA DE VIVER, PINTURA À ÓLEO NO FIBROCIMENTO, 120X250 CM, 1946, MUSEU PICASSO- ANTIBES, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 29.	114
FIGURA 30 – PABLO PICASSO PRODUZINDO UMA CERÂMICA NA OLARIA MADOURA, 1953, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 134.	114
FIGURA 31 - ATELÊ DE PICASSO EM LA CALIFORNIE, CANNES, FRANÇA, 1955. FONTE: CERÂMICA DE PICASSO, 1999 P. 134	115
FIGURA 32- SUZANNE RAMIÉ NA OLARIA MADOURA, 1947, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: MADOURA, HOMMAGE À SUZANNE RAMIÉ, 1975, S/P	116
FIGURA 33– FRENTE E ENTRADA DO MUSEU MADOURA, ANTIGA OLARIA. FONTE: FOTO DA AUTORA, VALLAURIS, 2016.....	117
FIGURA 34 - INTERIOR DO MUSEU MADOURA. FONTE: FOTO DA AUTORA, VALLAURIS, 2016.	118
FIGURA 35 - SUZANNÉ RAMIÉ, VASO, TORNEADO, 1960 ; GARrafa, TORNEADA E MODELADA, 1947. FONTE: FOTO DA AUTORA, VALLAURIS, 2016.....	119
FIGURA 36 - VASO COMPOSTO, IDADE DO BRONZE, CHIPRE, 2000 A.C. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P.	119
FIGURA 37 - SUZANNE RAMIÉ, VASO TRÍPODE, 1950. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P.	119
FIGURA 38 – SUZANNE RAMIÉ, POTE QUIMERA, ARGILA BRANCA TORNEADA, MODELADA E GRAVADA, 1948, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: FOTO DA AUTORA, VALLAURIS, 2016.....	120
FIGURA 39 – PABLO PICASSO, COMPOSIÇÃO, 1930, CARTÃO, METAL, CIMENTO, COLA VEGETAL, LUVA, MUSEU PICASSO-PARIS, FRANÇA. FONTE: TDC, PICASSO SCULPTEUR, 2014, P. 13.	120
FIGURA 40 – PABLO PICASSO, MULHER SENTADA, PLÂTRE, 35X23,2X30,5 CM, 1931, MUSEU PICASSO-PARIS, FRANÇA. FONTE: TDC, PICASSO SCULPTEUR, 2014, P. 17.	120
FIGURA 41 - PABLO PICASSO, VIOLÃO, CHAPA DE METAL RECORTADA E DOBRADA, CAIXA DE FERRO E ARAMES PINTADOS, 111X63,5X26,6 CM, PARIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 96.	120
FIGURA 42 - PICASSO EM SEU ATELÊ IMPROVISADO NO MUSEU ANTIBES, 1946.FONTE: MUSÉE PICASSO-ANTIBES, 2008, P.20 .	122
FIGURA 43 - ÈUGENE DELACROIX, MULHERES DE ARGEL, ÓLEO SOBRE TELA, 180X229 CM, MUSEU DO LOUVRE, PARIS, 1834. FONTE: HTTP://WWW.EUGENE-DELACROIX.COM/THE-WOMEN-OF-ALGIERS.JS	122
FIGURA 44 - PABLO PICASSO, MULHERES DE ARGEL, ÓLEO SOBRE TELA, 57X45 CM, COLEÇÃO PARTICULAR, 1955. FONTE: PICASSO, 2000, P. 12	123
FIGURA 45 – ESTÁTUA TIKI, ÎLES MARQUISES, SÉC. XIX FONTE: TDC, PICASSO SCULPTEUR, 2014, P.33.	100
FIGURA 46 - PABLO PICASSO, NU DEBOUT, ESCULTURA EM MADEIRA, 1907, 31,8X8X3 CM. FONTE: TDC, PICASSO SCULPTEUR, 2014, P. 33.	78
FIGURA 47 - PABLO PICASSO, FIGURA, ESCUTURA EM MADEIRA, 1907, 80,5X24X20,8 CM. FONTE: TDC, PICASSO SCULPTEUR, 2014, P.33.	78
FIGURA 48 - PABLO PICASSO, FIGURA, ESCULTURA EM MADEIRA, 1907, 35,2X12,2X12 CM. FONTE: TDC, PICASSO SCULPTEUR, 2014, P.33.	78
FIGURA 49 – OBJETOS ETNOGRÁFICOS DE PICASSO, DA ESQUERDA PARA A DIREITA: MÁSCARA DE KONO, ETNIA BAMBARA; MÁSCARA TSOGHU DE GABOR; VESTIMENTA CERIMONIAL, NEVIMBUMBAU. MUSEU PICASSO-PARIS. FONTE: FOTO DA AUTORA, PARIS, 2016..	79
FIGURA 50 - PABLO PICASSO, AS SENHORITAS DE AVIGNON, ÓLEO SOBRE TELA, 245 X 235 CM, MOMA, NEW YORK, EUA, 1907. FONTE: PICASSO, GRANDES MESTRES, 2011, P. 15	80
FIGURA 51- PABLO PICASSO, MÃE E IRMÃ DO ARTISTA, BORDANDO, BARCELONA, 1896, AQUARELA, TINTA FERROGÁLICA E REALCE EM GUACHE SOBRE PAPEL, 16,6X22,3 CM. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 232	81
FIGURA 52 – PABLO PICASSO, NO CAMINHO DA ESCOLA: LOLA, IRMÃ DO ARTISTA, LA CORUÑA, 1895, PENA E TINTA PRETA SOBRE PAPEL, 23X15,1 CM. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 232.....	81
FIGURA 53 – PABLO PICASSO, FRAGMENTOS DE CIMENTO E GAZELA DE TERRACOTA, DECORADO COM ENGOBE PRETO E MARROM, E TINTA DO CHINA, 1950, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 86 E 88.	81
FIGURA 54 - PABLO PICASSO, O TOURO, LITOGRAFIA, 1945, PARIS. FONTE: PENSE COMO UM ARTISTA, 2015, P.95.....	83

FIGURA 55– PABLO PICASSO, CENA DE TAUROMAQUIA: TOURO E NUVEM, 1947-1948, D. 18 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 144.....	84
FIGURA 56 - PABLO PICASSO, CENA DE TAUROMAQUIA: TOURO NEGRO NA PRAÇA, 1947-1948, D. 18 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 144	84
FIGURA 57- PABLO PICASSO, CENA DE TAUROMAQUIA: TOURO NEGRO, 1947-1948, D. 18 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 144	84
FIGURA 58 - PABLO PICASSO, CENA DE TAUROMAQUIA: TOURO, 1947-1948, D. 18 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 144.....	84
FIGURA 59 - PABLO PICASSO, CENA DE TAUROMAQUIA: TOURO E SOL, 1947-1948, D. 18 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 144.....	84
FIGURA 60 - PABLO PICASSO, CENA DE TAUROMAQUIA: TOURO AO LUAR, 1947-1948, D. 18 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 144.....	84
FIGURA 61 - PABLO PICASSO, CABEÇA DE TOURO, 1942, BRONZE, 42 X 41 X 15 CM, COLEÇÃO PARTICULAR.	85
FIGURA 62 - PROCESSO DE EXECUÇÃO. PABLO PICASSO, PEQUENA MENINA SALTANDO CORDA. ESCULTURA FINAL EM BRONZE, 152 X 65 X 66 CM, 1950, PARIS, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGE POMPIDOU. FONTE: TDC PICASSO SCULPTEUR, 2014, P. 41	86
FIGURA 63 - PABLO PICASSO MONTANDO UMA ESCULTURA COM O "ACLOPAMENTO", 1956, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: EMMER, L. PABLO PICASSO A VALLAURIS. [FILME – DOCUMENTÁRIO]. ITÁLIA, 1956	88
FIGURA 64 – PABLO PICASSO EM DETALHE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO, 1956, VALLAURIS, FRANÇA. FOTO DE ANDRÉ VILLERS, FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 149.	88
FIGURA 65- PABLO PICASSO, A CABRA, CESTO DE VIME E VÁRIOS ELEMENTOS, GESSO, CERÂMICA, MADEIRA FERRO, 1950, PARIS, FRANÇA. FONTE: FOTO DA AUTORA, PARIS, 2016	89
FIGURA 66 - PABLO PICASSO, A MACACA COM O SEU FILHO, CARRINHO DE BRINQUEDO, GESSO ORIGINAL, PEÇAS DE CERÂMICA, MADEIRA E FERRO, 53,2 X 33,2 X 61 CM, 1951, MUSEU PICASSO – PARIS, FRANÇA. FONTE: FOTO DA AUTORA, PARIS, 2016	90
FIGURA 67- PABLO PICASSO, SONHO E MENTIRA DE FRANCO I, GRAVURA, ÁGUA-FORTE E ÁGUA-TINTA 31,5 X 42 CM, 1937, PARIS. FONTE: HTTP://ART.FAMDF.ORG/PABLO-PICASSO/SUE/BLO-Y-MENTIRA-DE-FRANCO-PABLO-PICASSO-PARIS-PABLO-PICASSO	94
FIGURA 68 - DETALHE DAS GRAVURAS DE SONHO E MENTIRA DE FRANCO II, 1937, PARIS. HTTP://LUZYARTES.BLOGSPOT.COM.BR/2014/05/SUENO-Y-MENTIRA-DE-FRANCO-DE-PABLO-HTML	95
FIGURA 69 – PABLO PICASSO EXAMINANDO A TELA "GUERNICA" DURANTE A EXECUÇÃO, PARIS, 1937. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 206.	97
FIGURA 70 – PABLO PICASSO, GUERNICA FINALIZADA, ÓLEO SOBRE TELA, 349 X 776,5 CM, PARIS, 1937, FOTOGRAFIA DE DORA MAAR. PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 216	98
FIGURA 71– PABLO PICASSO, GATO AGARRANDO UM PÁSSARINHO, ÓLEO SOBRE TELA, 1939, 81X100 CM. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 228.....	99
FIGURA 72 – PABLO PICASSO, O CEIFADOR, 1933-1934, BRONZE FUNDIDO, 51X33,5X19,5 CM. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 232	99
FIGURA 72 – PABLO PICASSO, O HOMEM COM CORDEIRO, BRONZE FUNDIDO, VALLAURIS. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.	100
FIGURA 74 - PABLO PICASSO COM O RETRATO DE STALÍN, 1953, VALLAURIS. FONTE: HTTPS://BR.RBTH.COM/ARTE/CULTURA/2017/06/03/O-RETRATO-DE-STALIN-QUE-PICASSO-QUERIA-ESQUECER_772345	101
FIGURA 75 - A PUBLICAÇÃO DO RETRATO NO JORNAL FRANCÊS, 1953, PARIS. FONTE: HTTP://WWW.ARTURBE.COM.BR/?P=327 109	
Figura 76 – Françoise Gilot e Pablo Picasso.Fonte: https://br.pinterest.com/pin/322640760790980883/	114
FIGURA 77 – PICASSO E FRANÇOISE COM SEUS FILHOS CLAUDE E PALOMA EM VALLAURIS. FONTE: HTTPS://BR.PINTEREST.COM/PIN/322640760790980883/	114
FIGURA 78- PICASSO PINTANDO UM PRATO NA OLARIA MADOURA, 1949, VALLAURIS, FRANÇA. HTTPS://BR.PINTEREST.COM/PIN/322640760790980883/	103
FIGURA 79 - RÉPLICA DE UM VASO ZOOMORFO DE PICASSO, REPRODUZIDO PELA OLARIA MADOURA, VALLAURIS, FRANÇA, 1960. FONTE: FOTO DA AUTORA. 2016.	104
FIGURA 80 - PABLO PICASSO, CABEÇA DE FAUNO, D. 42 CM, 1961. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 2000, P. 85.	105
FIGURA 81 - PABLO PICASSO, CABEÇA DE FAUNO, D. 42 CM, 1961. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 2000, P. 84.....	105
FIGURA 82- PABLO PICASSO, ROSTO, D. 43 CM, 1958. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 2000, P. 102	105

FIGURA 83 - PABLO PICASSO, CABEÇA DE FAUNO, D. 43 CM, 1958. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 2000, P. 103. FONTE: PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P.52	106
FIGURA 84 - PABLO PICASSO, MOLDE PARA IMPRESSÃO DE RETRATOS DE JACQUELINE, 1956, PARIS. FONTE: PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P.174.....	106
FIGURA 85 - PABLO PICASSO, RETRATO DE JACQUELINE, 1956, GRANDE PRATO EM TERRA COTA BRANCA, DECORADO COM ENGOBE E ESMALTE COLORIDO. FONTE: PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P.174	106
FIGURA 86 - MARCAS DOS SELOS DE MADOURA “PEÇA ORIGINAL DE PICASSO” E “IMPRESSÃO ORIGINAL DE PICASSO”, APLICADO NAS RÉPLICAS DAS CERÂMICAS DE PABLO PICASSO. FONTE: HTTPS://WWW.CHRISTIES.COM/FEATURES/PICASSO-CERAMICS-A-STAMPS-AND-MARKINGS-GUIDE-70203.ASPX	107
FIGURA 87 - RÉPLICAS AUTÊNTICAS, MARCAS DAS EDIÇÕES PICASSO E MADOURA PLEIN FEU MADOURA, 1955, VALLAURIS.....	107
FIGURA 88- PABLO PICASSO, RÉPLICA DO VASO ZOOMORFO, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: HTTPS://BR.PINTEREST.COM/PIN/406309197603311738/	107
FIGURA 89 - PABLO PICASSO PINTANDO UMA DE SUAS RÉPLICAS, VALLAURIS, FRANÇA, S/D. FONTE: CERÂMICA DE PICASSO, 1999, S/P.....	108
FIGURA 90— RÉPLICAS FABRICADAS PELA OLARIA MADOURA E ASSINADAS POR PICASSO, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CERAMIC MADOURA SCULPTURE SIGNED, PITCHER, 1954 (THUMBNAIL 1) : HTTPS://AR.PINTEREST.COM/PIN/298996862747865308/	110
FIGURA 91 – PABLO PICASSO NA OLARIA MADOURA, 1953, VALLAURIS, FRANÇA. FOTO DE ANDRÉ VILLERS. FONTE: CERÂMICA DE PICASSO, 1999, P. 133.	113
FIGURA 92 - PABLO PICASSO TRABALHANDO NA OLARIA MADOURA, VALLAURIS, FRANÇA, 1953. FOTO DE ANDRÉ VILLERS. FONTE: CERÂMICA DE PICASSO, 1999, P. 133.....	114
FIGURA 93— PABLO PICASSO EM SEU ATELÍE EM VALLAURIS, PINTANDO PRATOS EM CERÂMICA, 1957. FOTO DE ANDRÉ VILLERS, FONTE: CERÂMICA DE PICASSO, 1999, P. 133.....	115
FIGURA 94 – PICASSO EM SEU ATELÍE E UMA MULHER-VASO SUA, 1953, VALLAURIS, FRANÇA. FOTO DE ANDRÉ VILLERS FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1953, P. 141 E 143.	116
FIGURA 95 – MAPA DE COTÉ D'AZUR E LOCALIZAÇÃO DE VALLAURIS, FRANÇA. FOTO DA AUTORA, VALLAURIS, 2016	117
FIGURA 96 - DETALHE DA LOCALIZAÇÃO DO MUSEU MAGNELLI E DA CERÂMICA EM VALLAURIS, GOLFE –JUAN, FRANÇA. FONTE: FOLHETO DOS MUSEUS, 2016	118
FIGURA 97- IGREJA DE VALLAURIS, FRANÇA 2016.FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	119
FIGURA 98 - RESTOS DE UM MONUMENTO NEOCLÁSSICO E UM JARDIM, CONSTRUÍDOS POR CLEMENT MASSIER PARA A SUA FILHA NO INÍCIO DO SÉCULO XX, VALLAURIS, FRANÇA, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	119
FIGURA 99 – FESTA PROMOVIDA POR ROBERT PICAULT, PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO VALLAURIENNE DE EXPANSÃO CERÂMICA, PARA HOMENAGEAR PABLO PICASSO, POR SUA CONTRIBUIÇÃO À CIDADE, 1955. FOTO DE ANDRÉ VILLERS. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P.	120
FIGURA 100 - PABLO PICASSO, CORUJA COM CABEÇA DE MULHER (PAR CARNAVAL), 1951, VALLAURIS, ARGILA BRANCA, PEÇA FUNDIDA DECORADA COM ENGOBE. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 257.....	121
FIGURA 101 – PABLO PICASSO, CARTAZ DA EXPOSIÇÃO VALLAURIS 1952, LINOGRAVURA, 65X50 CM. FONTE: MUCEM, PICASSO ET LES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES, 2016, P. 25.	122
FIGURA 102 - PABLO PICASSO, CARTAZ DA TOURADA TOUROS EM VALLAURIS 1955, LINOGRAVURA. FONTE: FOTO DA AUTORA, MUSEU PICASSO-PARIS, 2016.....	122
FIGURA 103- PABLO PICASSO, CARTAZ DA TOURADA TOUROS EM VALLAURIS 1954, LINOGRAVURA. FONTE: FOTO DA AUTORA, MUSEU PICASSO-PARIS, 2016.....	122
FIGURA 104 - ENTRADA PARA O MUSEU DA CERÂMICA, MUSEU MAGNELLI, MUSEU NACIONAL PICASSO E DA CAPELA GUERRA E PAZ, VALLAURIS, FRANÇA, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA.....	122
FIGURA 105- MAPA DO ROTEIRO DE VISITA A VALLAURIS, LOCALIZADO NA RUA PRINCIPAL, FRANÇA, 2016. FOTO DA AUTORA, 2016.....	123
FIGURA 106 – MAPA COM OS MUSEUS DEMARCADOS NA CIDADE, 2016. FONTE: FOLHETO DOS MUSEUS, 2016.....	124
FIGURA 107 – FOTOS DO ANTIGO FORNO USADO POR PICASSO E DESATIVADO NA OLARIA MADOURA, VALLAURIS, FRANÇA. FOTO DA AUTORA, 2016.....	125

FIGURA 108 – ENTRADA DE VALLAURIS E OUTDOOR DO MUSEU MADOURA COM FOTO DE PICASSO, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	126
FIGURA 109 - PABLO PICASSO, HOMEM COM O CORDEIRO, BRONZE, EM FRENTE DA PRAÇA DA LIBERTAÇÃO, VALLAURIS, FRANÇA, 1949.FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016	126
FIGURA 110 - AVENIDA GEORGES CLEMENCEAU, VALLAURIS, FRANÇA, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016	127
FIGURA 111 - CASTELO DO SÉCULO XV, ATUALMENTE ABRIGA OS MUSEUS MAGNELLI E PICASSO. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	127
FIGURA 112 - PABLO PICASSO, INTERIOR DA CAPELA DE VALLAURIS DECORADA COM OS PAINÉIS GUERRA E PAZ, FRANÇA, 1952. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	127
FIGURA 112 - PABLO PICASSO, ÚLTIMA PINTURA DO PAINEL GUERRA, ÓLEO EM ISOREL, 1956. FONTE: PICASSO, THAMES AND HUDSON, 1956, P. 252.....	143
FIGURA 113 - PABLO PICASSO, ÚLTIMA PINTURA DO PAINEL PAZ, ÓLEO EM ISOREL, 1956. FONTE: PICASSO, THAMES AND HUDSON, 1956, P. 252.....	128
FIGURA 115 - SALA DA CORÉIA – BICC, 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE VALLAURIS - CRIAÇÃO E CERÂMICA CONTEMPORÂNEA, EXPOSIÇÃO DIVIDIDA POR TEMAS EM ANTIGAS OLARIAS, VALLAURIS, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	129
FIGURA 116 - SALA SOBRE OBJETOS? ... OBJEÇÕES!, 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE VALLAURIS - CRIAÇÃO E CERÂMICA CONTEMPORÂNEA, EXPOSIÇÃO DIVIDIDA POR TEMAS EM ANTIGAS OLARIAS, VALLAURIS, 2016. FOTO DA AUTORA, 2016.....	129
FIGURA 117 - CAPA DA XXVI BIENAL INTERNACIONAL DE CERÂMICA DE VALLAURIS.....	129
FIGURA 118 - MAE WOOK JAE, OS IMPERCEPTIVÉIS, INSTALAÇÃO, 2015, 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE CERÂMICA DE VALLAURIS, FRANÇA, 2016.FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	130
FIGURA 119A - SARA DARIO, METROPOLIS, 2015, PORCELANA COM SERIGRAFIA DE FOTOS, 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE CERÂMICA DE VALLAURIS, FRANÇA, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	130
FIGURA 119B - BRENDAN L.S TANG, MANGA ORMOLU VER. 04-U, FAIANÇA BRANÇA E PLÁSTICO, IRLANDA, 2015, 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE CERÂMICA DE VALLAURIS, FRANÇA, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	130
FIGURA 120 - LIVIA MARIN, OBJECTS, 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE CERÂMICA DE VALLAURIS, FRANÇA, 2016 FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	132
FIGURA 121 – CECLI KEMPERINK, QUER DANÇAR COMIGO, UMA ESCULTURA QUE VESTE, TERRACOTA COM ESMALTE BRANCO, 2014, 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE CERÂMICA DE VALLAURIS, FRANÇA, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	132
FIGURA 122- CECLI KEMPERINK, QUER DANÇAR COMIGO, TERRACOTA COM ESMALTE BRANCO, 2014, 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE CERÂMICA DE VALLAURIS, FRANÇA, 2016. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	132
FIGURA 123 - PICASSO E SUZANNE RAMIÉ TRABALHANDO EM MADOURA, S/D. FONTE: FOLHETO DO MUSEU MADOURA, 2016.....	133
FIGURA 124 – CERÂMICAS DE PABLO PICASSO COM A ICONOGRAFIA DO SEU BESTIÁRIO ATEMPORAL. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, S/P.....	133
FIGURA 125 – CERÂMICAS DE PABLO PICASSO CRIADAS ATRAVÉS DA MODELAGEM E EXPERIMENTAÇÃO, TERRACOTA BRANCA.FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P.50 E 51.....	134
FIGURA 126 – DETALHE DO ENGOBE DE CORES: AMARELO, AZUL E VERDE, MUITO USADO POR PABLO PICASSO EM SUAS CERÂMICAS. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 73.....	135
FIGURA 127 – PABLO PICASSO, UMA SÉRIE DE CERÂMICAS DO GRANDE PÁSSARO E SUAS VARIAÇÕES DE TÉCNICAS DE PINTURA E ACABAMENTO. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MEDITERRANÉE, 2013, P. 167, 169, 171, 173.....	136
FIGURA 128 - PABLO PICASSO, RETRATO DE MENINA, PLACA DE CERÂMICA COM O EFEITO DE GRANULADO, TÉCNICA DA ÁGUA-TINTA ADAPTADA, 20X20 CM, 1958. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 105.	166
FIGURA 129 - PABLO PICASSO, SOL, TERRACORA BRANCA TORNEADA, PINTADA COM ENGOBES, RESERVA DE PARAFINA, GRAVADA E ESMALTADA, D.42,5 CM, 1959, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 111.....	167
FIGURA 130 - PABLO PICASSO, PÁSSARO, TERRACOTA BRANCA, ELEMENTOS TORNEADOS, PINTADA COM ENGOBE, RESERVA DE PARAFINA E PARCIALMENTE ESMALTADO, 1947-1948, 38 x 37 x 19 CM. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 49.....	169
FIGURA 131 – PABLO PICASSO, TRÊS MULHERES SEGURANDO PELAS MÃOS, JARRO EM TERRACOTA BRANCA, DECORADO COM ENGOBE E PARCIALMENTE ESMALTADA, 35,5x36x19 CM, 1948, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: MUSEU PICASSO-ANTIBES, 2008, P. 135.	170
FIGURA 132 - PABLO PICASSO, PICADOR, S/D, PRATO REDONDO PEQUENO, EM TERRACOTA DECORADO COM ENGOBE, PARAFINA E ESMALTE, MUSEU MADOURA, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	171

FIGURA 133 – CERÂMICAS DO TRÊS PROCESSOS: PICTÓRICO, MODELAGEM E ASSEMBLAGE/ACLOPAGEM. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	172
FIGURA 134 - PABLO PICASSO REALIZANDO O SGRAFFITO EM UM PRATO DEPOIS DA PRIMEIRA QUEIMA, 1956, VALLAURIS, FRANÇA.....	173
FIGURA 135 - PROCESSO DE QUEIMA NO FORNO ROMANO NA OLARIA MADOURA, VALLAURIS, FRANÇA, 1954.....	175
FIGURA 136 – PABLO PICASSO, ABSTRAÇÃO, TERRACOTA VERMELHA, PINTADA COM ENGOBES, D.39 CM, 1961, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 95.....	177
FIGURA 137A - PABLO PICASSO, CABEÇA DE FAUNO, 32X38 CM, 1947, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: MUSÉE PICASSO-ANTIBES, 2018, P. 55.....	178
FIGURA 137B - PABLO PICASSO, TRÊS MULHERES GEOMÉTRICAS, 37X34X24 CM, 1948, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: MUSÉE PICASSO-ANTIBES, 2008, P. 134.	178
FIGURA 138 - PICASSO DECORANDO UMA CERÂMICA COM PINTURA, 1947.FOTO DE ANDRÉ VILLERS. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, S/P.....	179
FIGURA 139 - SUZANNE RAMIÉ, CANDELABRO ORIGINAL COM AS MÃOS CRUZADAS, LOUÇA COM ARGILA BRANCA, 36 X 17 X 3,7 CM, 1960-70, MUSEU MADOURA, VALLAURIS, FRANÇA.FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016..	180
FIGURA 140 – PRIMEIRA LEITURA DA CERÂMICA DE PABLO PICASSO, CANDELABRO COM AS MÃOS CRUZADAS, FRENTE E VERSO CERÂMICA ANTROPOMORFA, ARGILA BRANCA DECORADA COM ENGOBES, 36 X 17 X 3,7 CM, 1955, COLEÇÃO PARTICULAR. FONTE: PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 136.....	180
FIGURA 141 – SEGUNDA LEITURA DA CERÂMICA CANDELABRO COM AS MÃOS CRUZADAS.....	180
FIGURA 142 – TERCEIRA LEITURA DA CERÂMICA CANDELABRO COM AS MÃOS CRUZADAS.....	180
FIGURA 143 – QUARTA LEITURA DA CERÂMICA, CANDELABRO COM AS MÃOS CRUZADAS.....	180
FIGURA 144 - PABLO PICASSO, FAUNO, VERSO, 1948, PRATO OVAL RETANGULAR, EM ARGILA BRANCA, DECORADO COM ENGOBES E ESMALTE, AÇÚCAR, ESMALTE TRANSPARENTE, INCISÃO E PÁTINA, H. 32 X L38 CM, D. 4 CM. FONTE: PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 179.	167
FIGURA 145 - PABLO PICASSO, NATUREZA MORTA E CACHO DE UVA, FRENTE, 1948, PRATO OVAL RETANGULAR, EM ARGILA BRANCA, DECORADO COM ENGOBES E ESMALTE, AÇÚCAR, ESMALTE TRANSPARENTE, INCISÃO E PÁTINA, H. 32 X L38 CM, D. 4 CM. FONTE: PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 179.....	167
FIGURA 146 - PABLO PICASSO, CAVALEIRO COM ARMADURA EM CENA DE TORNEIO, 1951, TERRACOTA DECORADO COM ENGOBE. FONTE: FOTO DA AUTORA, MUSEU PICASSO-PARIS, 2016.....	167
FIGURA 147 - PABLO PICASSO, ROSTO DE MULHER, 1957, TERRACOTA DECORADA COM ENGOBES. MUSEU PICASSO-PARIS. FONTE: FOTO DA AUTORA, PARIS, 2016	168
FIGURA 148 - FOTOGRAFIAS DE DAVID DOUGLAS, PICASSO RÉALISANT UN PLAT AU POISSON (PICASSO CRIANDO UM PRATO COM PEIXE), CANNES, VILA LA CALIFORNIE, 1957. FONTE: PICASSO ET LA CERAMIQUE, 2013, S/P	193
FIGURA 149 - PABLO PICASSO, PEIXE, GARFO E RODELA DE LIMÃO, TERRA-COTA, PINTURA COM ESMALTES, D.23 CM, 1953. PICASSO ET LA CERAMIQUE, 2013, S/P	193
FIGURA 150 - PABLO PICASSO, NATUREZA MORTA COM TRÊS PEIXES, TERRA-COTA, PINTURA COM ESMALTES, D.23 CM, 1953. PICASSO ET LA CERAMIQUE, 2013, S/P	193
FIGURA 151 - PABLO PICASSO, JEUX DE CIRQUE, MURAL DE AZULEJOS, 1957. FONTE: HTTP://WWW.ARTVALUE.FR/ACTIONRESULT- PICASSO-PABLO-1881-1973-SPAIN-JEUX-DE-CIRQUE-960737.HTM	200
FIGURA 152 - PABLO PICASSO, CABEÇA A PARTIR DE EL GRECO, TERRACOTA BRANCA CHAMOTADA, PINTADA COM ENGOBES, ESMALTADA, 27X23 CM, 1962, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 119.....	201
FIGURA 153 -PABLO PICASSO, MULHER NA CHARRETE PUXADA POR UM FAUNO, PLACA RETANGULAR EM TERRA COTA DECORADA COM ESMALTES, 24,8X33X2 CM, 1949. FONTE: PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 183.....	202
FIGURA 154 - PABLO PICASSO, CABEÇA DE UMA MULHER, CERÂMICA ANTROPOMORFA, ARGILA BRANCA DECORADA COM ENGOBES, 36 X 17 X 3,7 CM, 1947. FONTE: PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 180.	204
FIGURA 155 - PABLO PICASSO, CABEÇA DE UMA MULHER, CERÂMICA ANTROPOMORFA, ARGILA BRANCA DECORADA COM ENGOBES, 36 X 17 X 3,7 CM, 1947. FONTE: PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 180.	207
FIGURA 156 - PABLO PICASSO, MULHER COM CABELO VERDE, PLACAS RETANGULARES JUSTAPOSTAS, ARGILA BRANCA, COM GRAVAÇÃO, PINTURA COM ENGOBES DECORADA COM ENGOBES, 59 X 35,5 CM (3 PLACAS) E 39,5 X 59 CM (PLACA DOS PÉS), H.TOTAL 236 CM, 1948. PICASSO CERAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 260.....	208

FIGURA 157 - PABLO PICASSO, MÃO SOBRE TOALHA DE MESA LISTRADA, TERRACOTA BRANCA, MODELADO, DECORADO COM ENGOBE E ÓXIDO, PARCIALMENTE ESMALTADA, 29,5 x 28,5 cm, 1947-1948. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, p. 45.....	209
FIGURA 158 - PABLO PICASSO, CORUJA, ARGILA BRANCA, PEÇA TORNEADA, MODELADA A PARTIR DE UMA BOLA QUASE ENDURECIDA, DECORADA COM ENGOBES, ESMALTE BRANCO E INCISÕES, 1949, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, p. 254.....	210
FIGURA 159 - PABLO PICASSO, CERÂMICAS NESTA ORDEM: VASOS ESTRUTURAIS, MULHERES-VASOS E MODELAGEM LIVRE, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	211
FIGURA 160 - PABLO PICASSO, ÉCHANSIER, TERRACOTA BRANCA PINTADA COM ENGOBES, 71x40x24 cm, 1947-1948, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: MUSÉE PICASSO-ANTIBES, 2008, p. 44.....	212
FIGURA 161 - PABLO PICASSO, DESENHOS PREPATÓRIOS PARA ESCULTURA DE CORUJA, 1947, CRAYON NO PAPEL. FONTE: HTTP://WWW.VALUETHOUGHTS.COM/2015/03/20VALUE-MYSTERIES-PICASSO-CERAMIC-OWLS	214
FIGURA 162 - PABLO PICASSO, CORUJA OVÓIDE, TERRACOTA BRANCA PINTADA COM ENGOBES, ESMALTADA E COM INCISÃO 21,5x28x9,5 cm, 1947-1948, VALLAURIS, FRANÇA.FONTE: MUSÉE PICASSO-ANTIBES, 2008, p. 47.....	214
FIGURA 163- PABLO PICASSO, ESTUDOS DO CABRA OU CABRITO DEITADO , 1947, CRAYON NO PAPEL, 25 x 33 cm, VALLAURIS, FRANÇA.FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ETA LA MÉDITERRANÉE, 2013, p. 310.....	215
FIGURA 164 - PABLO PICASSO, CABRA OU CABRITO DEITADO, 1947-48, VASO ZOOMÓRFICO EM ARGILA BRANCA, DECORADO COM ENGOBE, ELEMENTOS TORNEADOS E COLADOS. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, p. 196.....	166
FIGURA 165 - PABLO PICASSO, VASO ZOOMÓRFICO, 1947. MUSEU PICASSO-ANTIBES. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, p. 192.....	167
FIGURA 166 - PABLO PICASSO, O CAVALEIRO, VASO ESTRUTURAL COM ELEMENTOS TORNEADOS, DECORADO COM ENGOBE, INCISÃO, FUNDO BRANCO ESMALTADO, 41,5 x 32 x 26 cm, D.BASE 17,5 cm, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, p. 192.....	168
FIGURA 167- PABLO PICASSO, CONDOR – EDIÇÕES PICASSO, 1947-48, CERÂMICA ZOOMÓRFICA DECORADA COM ENGOBES, 39 x 15 x 41 cm, MUSEU PICASSO-ANTIBES. FONTE: MUSÉE PICASSO - ANTIBES, 2008, p. 128.....	169
FIGURA 168 - PABLO PICASSO, PÁSSARO, TERRACOTA BRANCA, VASO ESTRUTURAL, DECORADO COM VIDRADO PRETO, 1947-48, 32 x 26 x 14 cm, 1947-1948, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, p. 49.....	260
FIGURA 169 - PABLO PICASSO, GRANDE PÁSSARO / ROSTO PRETO, CERÂMICA ZOOMÓRFICA, VASO ESTRUTURAL DECORADO COM ENGOBES, 52,5 x 46 x 38,5 cm, 1951, MUSÉE MADOURA, EDIÇÃO MADOURA (RAMIÉ 693).FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	261
FIGURA 170 – DETALHE DO ROSTO DO FAUNO NO VASO ESTRUTURAL. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	172
FIGURA 171 - PABLO PICASSO MODELANDO UMA POMBA A PARTIR DE ÂNFORA AINDA MOLHADA, 1956, VALLAURIS. FONTE: EMMER, L. PABLO PICASSO A VALLAURIS. [FILME – DOCUMENTÁRIO]. ITÁLIA, 1956.....	263
FIGURA 172 – CERÂMICAS DE PABLO PICASSO COM A ANTIGUIDADE MEDITERRÂNEA REVISITADA. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999 s/p.....	264
FIGURA 173 – POSSÍVEIS CERÂMICAS PESQUISADAS POR PICASSO: PRATO O PICADOR S/D., VASO PLÁSTICO ZOOMORFO, BEÓCIA, VI A.C. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, p. 54 E PICASSO ET LES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES, 2016, p. 8.....	175
FIGURA 174 – PABLO PICASSO, ÍDOLO, 1947, VALLAURIS, FRANÇA.FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, p. 46.....	176
FIGURA 175 – PABLO PICASSO, PRÍAPO, MORINGA (MADOURA), TERRACOTA BRANCA, ELEMENTOS TORNEADOS, PINTADA COM ENGOBE E ESMALTADA, 32x37x19 cm, 1947, VALLAURIS, FRANÇA.FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, p. 122.....	177
FIGURA 176 - PABLO PICASSO, ESTUDOS DE CERÂMICAS, CRAYON NO PAPEL, 25 x 33 cm, 1947, VALLAURIS, FRANÇA.....	178
FIGURA 177 - PABLO PICASSO, TÂNAGRA PRETO E AZUL, MULHER –VASO, TERRACOTA BRANCA TORNEADA E MOEDELADA, DECORADA COM ENGOBE E ESMALTADA, 1947 – 1948, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, p. 140.	179
FIGURA 178 - VASO TRÍPODE, CHINA, 2000 B.C. FONTE: AS NOIVAS DA SECA, 2006, p.24.....	180
FIGURA 179 - MORINGA TRÍPODE, MINAS GERAIS, SÉC. XIX. FONTE: AS NOIVAS DA SECA, 2006, p.24.....	180
FIGURA 180 - PABLO PICASSO, VASO TRÍPODE COM O ROSTO DE MULHER, NO TERCEIRO ÂNGULO, 1951, VALLAURIS, MUSEU DE MADOURA, FRANÇA. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	180
FIGURA 181- PABLO PICASSO, VASO TRÍPODE COM O ROSTO DE MULHER, EM 2 ÂNGULOS, 1951, VALLAURIS, MUSEU DE MADOURA, FRANÇA. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016.....	181

FIGURA 182 - OS VASOS GREGOS E A EVOLUÇÃO DAS FORMAS APRESENTA-SE PARA CADA TIPO, O DESENHO MAIS CARACTERÍSTICO. PESQUISA E CATALOGAÇÃO DE RENÉ GENOUVÈS, PARIS, FRANÇA. FONTE: L'ART GREC, RENÉ GENOUVÈS, 1 VOLUME, QUADRIGE/PRESS UNIVERSITAIRES DE FRANCE, PARIS, 1964	197
LÉCITO, ANTIGUIDADE, SÉC. VI A.C. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 64.	181
FIGURA 183 - ANFÔRA, RODES?, CAMIROS?, MILETO?, 550-540 A.C. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 64.	197
FIGURA 184 - PABLO PICASSO, FACES , 1950 -52, GRANDE VASO COM SEIS PÉS EM TERRACOTA BRANCA, DECORADO COM ENGOBE E ESMALTE COLORIDO, 40 x 50 x 22 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 158.....	198
FIGURA 185 - PABLO PICASSO, JARRO PROVENÇAL CHAMADO BORRAGEM, 1952, ARGILA BRANCA, DECORADA COM ENGOBES E ESMALTE, 61,5 x 40 x 26 CM, SAINT-ÉTIENNE, MUSEU DE ARTE MODERNA DE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLÉ. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 116	198
FIGURA 186 - PABLO PICASSO, CABEÇA DE MULHER COM REDE DE CABELO, FRENTE E PERFIL, 1948, ARGILA BRANCA: DUAS PEÇAS TORNEADAS, MODELADAS E ENCAIXADAS, DECORAÇÃO COM ENGOBE E INCISÕES, 40,9 x 33 x 32 CM, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: FOTO DA AUTORA, 2016	184
FIGURA 187 - GUS, TERRACOTA, 27 x 32,5 x 27,5 CM, MYNES, 1938, MUCEM, MARSEILLE, FRANÇA. FONTE: PICASSO ET LES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES, 2016, P. 28.....	185
FIGURA 188 - PABLO PICASSO, INSETO, FRENTE E PERFIL, TERRACOTA E ENGOBES, 42,5 x 37 CM, 1951, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 109.....	185
FIGURA 189 - ASKOS EM FORMA DE PATO, SUL DA ITÁLIA, SÉCULO IV A.C, PARIS MUSEU DO LOUVRE, ENCYCLOPÉDIE PHOTOGRAPHIQUE DE L'ART III, 1938. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 72.	186
FIGURA 190 - PABLO PICASSO, CANARD PIQUE-FLEURS, 1950-51, JARRO ZOOMOÓRFICO BRANCO EM TERRACOTA, ELEMENTOS TORNEADOS E ACLOPADOS, DECORADO COM ENGOBES, 39 x 18 x 42, COLEÇÃO PARTICULAR. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 90 E 91.....	186
FIGURA 191 - PABLO PICASSO, ROSTO DE MULHER NO VERSO E ROSTO DE HOMEM NO INTERIOR, MÁSCARAS EM CAÇAROLAS, TERRACOTA PINTADA COM ENGOBES, 32,5 x 7,5 CM, D. 22 CM, 1950 FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 108.....	187
FIGURA 192 - FEMME VASE AU PENDENTIF (VASO DE MULHER COM PINGENTE), CHIPRE, A.C, PARIS, MUSEU DO LOUVRE. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 74.....	188
FIGURA 193 - VASE PLASTIQUE: KORÉ (VASO PLÁSTICO: KORE), MILET ?, 550 A.C, PARIS, MUSEU DO LOUVRE. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 74	188
FIGURA 194 - PLEUREUSE, TÂNAGRA, 600 A.C, PARIS, MUSEU DO LOUVRE. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 74.	188
FIGURA 195 - LA SOPHOCLÉENNE, TÂNAGRA, 330 A.C, PARIS, MUSEU DO LOUVRE. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 74.....	188
FIGURA ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED. - PABLO PICASSO, TÂNAGRA EM ESPIRAL, 1947-48, ARGILA BRANCA MODELADA E TORNEADA, DECORADA COM ENGOBE, 29 x 10 x 12 CM, ANTIBES. FONTE: MUSÉE PICASSO - ANTIBES, 2008, P. 121.....	189
FIGURA 197 - CARTÃO POSTAL, 1905-1910, CERET, ÉDITIONS, PARIS, MUSEU PICASSO, ARQUIVOS PICASSO. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 73.....	189
FIGURA 198 - DESENHO PREPARATÓRIO PARA UMA MULHER-VASO, PABLO PICASSO, 21/10/1947, CRAYON VERMELHO EM PAPEL. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 65	190
FIGURA 199 - TÂNAGRA À L'AMPHORE, PABLO PICASSO, FAIANÇA COM ENGOBES, ÓXIDOS E ESMALTE BRANCO, 42x33x19 CM, ANTIBES. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 73.....	191
FIGURA 200 - PABLO PICASSO, MULHER COM MANTILHA, 47x12,5x9,5 CM, TERRA DE FAIANÇA, DECORADA COM ENGOBES, 1949, VALLAURIS. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 74	192
FIGURA 201 - PABLO PICASSO, MULHER EM PÉ, BRONZE, 1947, VALLAURIS. FONTE: HTTP://BR.PINTEREST.COM/CHINATALK/PICASSO-SCULPTURE	192
FIGURA 202- PABLO PICASSO, GARRAFA EM FORMA DE MULHER, 1953, ARGILA BRANCA, TORNEADA E ELEMENTOS MODELADOS, DECORADO COM ENGOBES E ESMALTE TRANSPARENTE, 36,5 x 16 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 134 E 135.....	193
FIGURA 203- PABLO PICASSO, TANAGRA COM MÃOS JUNTAS, TERRACOTA BRANCA, TORNEADA E MODELADA, DECORADA COM ÓXIDOS E ENGOBES, 49x7x7 CM, 1947 – 1948. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 141.....	194

FIGURA 204 – PABLO PICASSO, TÂNAGRA COM MÃOS JUNTAS NA PERNA, TERRACOTA BRANCA, TORNEADA E MODELADA, DECORADA COM ÓXIDOS E ESMALTADA, 35X13X11 CM, 1947, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: MUSÉE PICASSO-ANTIBES, 2008, P. 40.....	195
FIGURA 205 – PABLO PICASSO, TÂNAGRA COM LONGO PESCOÇO, TERRACOTA BRANCA, TORNEADA E MODELADA, DECORADA COM ÓXIDOS E ENGOBES, 28,5X11 X9CM, 1947-1948, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: MUSÉE PICASSO-ANTIBES, 2008, P. 41.	195
FIGURA 206 – PABLO PICASSO, TÂNAGRA COM MÃOS JUNTAS, TERRACOTA BRANCA, TORNEADA E MODELADA, DECORADA COM ÓXIDOS E ENGOBES, 30X15X13,5 CM, 1947, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: MUSÉE PICASSO-ANTIBES, 2008, P. 42.	195
FIGURA 207 – PABLO PICASSO, DESENHOS PREPARATÓRIOS PARA CERÂMICAS: TOURO, 1946, CRAYON NO PAPEL, 32,4 X 50,5 CM, PARIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 61.....	197
FIGURA 208 - O BOTOJO, O DETALHE DO ANEL E BICOS QUE FORAM ADAPTADOS NO DESENHO PREPARATÓRIO DE PICASSO. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 63.....	198
FIGURA 209 - PABLO PICASSO, TOURO COM BANDERILHAS, ESCULTURA FINAL COM O BOTOJO ADAPTADO, 1955, FAIANÇA BRANCA TORNEADA, DECORADA COM ENGOBES E INCISÃO, H,30,5 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 61.....	198
FIGURA 210 - SIRÈNE COIFFÉE D’UN PÔLOS (SEREIA VESTINDO PÓLO), CLAZOMÈNES, 550-500 A.C, TERRA-COTA, H.17 CM, PARIS, MUSEU DO LOUVRE. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 67.....	199
FIGURA 211 - PABLO PICASSO, FAUNESSE (FRENTE E VERSO), 1947-48. ARGILA BRANCA, ELEMENTOS TORNEADOS E ASSEMBLAGE, DECORAÇÃO COM ENGOBES, RESERVA DE CERA, PÁTINA E ESMALTE TRANSPARENTE, 43X25X14 CM, COLEÇÃO PARTICULAR. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 132 E 133	200
FIGURA 212 – PABLO PICASSO COM SUA FILHA MAYA E GONZÁLEZ MARTÍ NO CONGRESSO INTERNACIONAL DA CERÂMICA EM CANNES, 1955, FRANÇA. FONTE: HTTPS://WWW.MECD.GOB.ES/MNCERAMICA/INSTITUCION/HISTORIA/MANUEL-GOMEZ-MARTI.HTML ACESSO 23/05/18.....	201
FIGURA 213A - SOCARRAT, SEC. XV. ESPANHA, VALÊNCIA. MUSEU DO LOUVRE. FONTE: FOTO DA AUTORA, PARIS, 2016.....	201
FIGURA 213B - TOURO (SOCARRAT), PATERNA, ESPANHA, SÉCULO XV, 34,4 X 43,5 CM, VALÊNCIA, MUSEU NACIONAL DE CERÂMICA E ARTES SANTUÁRIAS GONZÁLEZ MARTÍ. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 38.....	201
FIGURA 214 - PRATOS CERÂMICOS, 1450. ESPANHA, MANISES, FAIANÇA DO CONVENTO DOS DOMINICANOS DE VILLARREAL, VALÊNCIA. MUSEU DO LOUVRE. FONTE: FOTO DA AUTORA, PARIS, 2016	202
FIGURA 215 - PABLO PICASSO, MOTIF MOZARABE, PRATO ESPANHOL EM TERRA-COTA COM ENGOBES E GRAVAÇÃO, D.46 CM, 1957. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 38.....	203
FIGURA 216 - FRAGMENTOS DE PRATOS CERÂMICOS E UM BUSTO NO PRATO COM DOIS PEIXES, SÉC. XV. ESPANHA, TERUEL, FAIANÇA, MUSEU DO LOUVRE. FONTE: FOTO DA AUTORA, PARIS, 2016.....	203
FIGURA 217 – PABLO PICASSO, PEIXE VERMELHO COM NENÚFARES, TERRACOTA BRANCA MOLDADA EM FÔRMA, PINTADA COM ÓXIDOS E ENGOBES, PARCIALMENTE ESMALTADA, D. 34,5 CM, 1949, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 54.....	204
FIGURA 218 – PABLO PICASSO, GRANDE PRATO COM PEIXE, TERRACOTA BRANCA, PINTADA COM ÓXIDOS E ENGOBE, PARCIALMENTE ESMALTADA, D. 32 CM, 1950-1953, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 115.....	204
FIGURA 219 - PABLO PICASSO, SOL (FRENTE), CABEÇAS DE FAUNO, HOMENS BARBADOS E SÓIS (VERSO), 1957, PRATO ESPANHOL, TERRACOTA COM SGRAFITTO E DECORADO COM ENGOBE BRANCO, D. 43 CM X CIRC. 6 CM, COLEÇÃO PARTICULAR. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 126 E 127	205
FIGURA 220 - DETALHE DO OLHO NO CENTRO. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 155.....	206
FIGURA 221 - PABLO PICASSO, CABEÇAS DE TOURO, PRATO ESPANHOL EM TERRACOTA, ARGILA VERMELHA, DECORADA COM ENGOBES E ESMALTE TRANSPARENTE APLICADO COM PÍNCEL APENAS NAS CABEÇAS, D. 43,5; H. 5,5 CM, 1947. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 155	206
FIGURA 222 - PABLO PICASSO, GRANDE PRATO COM PÁSSARO, PRATO ESPANHOL EM TERRACOTA VERMELHA, DECORADA COM ENGOBES E ESMALTE TRANSPARENTE APLICADO COM PÍNCEL APENAS NAS CABEÇAS E INCISÃO, D. 45,5; H. 6,5 CM, 1957, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 110.	206
FIGURA 223 - PABLO PICASSO, GRANDE PRATO COM CORUJA, PRATO ESPANHOL EM TERRACOTA VERMELHA, DECORADA COM ENGOBES E INCISÃO, D. 42; H. 6 CM, 1957, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 114.	207
FIGURA 224 - PABLO PICASSO, DIFERENTES FACES DO VASO COM DANÇARINOS OU BACANAL, 1950, TERRACOTA, COM GRAVAÇÃO E DECORAÇÃO COM ENGOBES, 70 X 32 X 32 E D. 16 CM, COLEÇÃO PARTICULAR. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 98 E 99	208

FIGURA 225 - PABLO PICASSO, DETALHE DA DANÇARINA DO VASO COM DANÇARINOS OU BACANAL, 1950. PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 23.	208
FIGURA 226 - PABLO PICASSO, FAUNO MÚSICO, PRATO REDONDO EM TERRACOTA, DECORADO COM ESMALTE PRETO EM FUNDO OCRE MATE, 1947-1948, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 100 .	209
FIGURA 227 E 228 - PABLO PICASSO, MÚSICOS, DANÇARINOS E PERSONAGENS (FRENTE), DOIS DANÇARINOS (VERSO), PRATO REDONDO COM BORDA EM PÉTALA, EM TERRACOTA, DECORADO COM ESMALTE PRETO E BRANCO EM FUNDO ENVERNIZADO, 1957, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 101	209
FIGURA 229 E 230 - PABLO PICASSO, DANÇA E COMBATE, CAÇAROLA EM TERRACOTA ROSA CHAMOTE, DECORADO COM ENGOBE PRETO E O INTERIOR É ENVERNIZADO, 20X29 CM, 1950, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 106.....	210
FIGURA 231 - PABLO PICASSO, FRANÇOISE AI CHIGNON FLEURI, 1950, FRAGMENTO DE CAÇAROLA EM TERRACOTA CHAMOTE, DECORADO COM ENGOBE, 23 X 17,5 X 3 CM, COLEÇÃO PARTICULAR. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 87	211
FIGURA 232 - PABLO PICASSO FRANÇOISE COM CORPETE IMPRESSO, 1950, GAZELA EM TERRACOTA E CHAMOTE, DECORAÇÃO COM ENGOBES, 100X 21 E CIRC. 8,5 CM, COLEÇÃO PARTICULAR. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 177.	212
FIGURA 233 - PABLO PICASSO RETRATO DE UMA SENHORA (FRANÇOISE), 1950, TIJOLO EM TERRACOTA E CHAMOTE, DECORAÇÃO COM ENGOBES, 55 X 17 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 177	212
FIGURA 234 - PABLO PICASSO, CORUJA, 1955, TOMETTE EM TERRA-COTA, DECORADO COM ENGOBES, 33 X 20 CM.	213
FIGURA 235 E 236 - PABLO PICASSO, BACANAL, FRENTE E VERSO, LAJOTAS EM TERRACOTA VERMELHA CHAMOTADA, PINTADAS COM ENGOBES, PARCIALMENTE ESMALTADAS 20X34 CM, 1957. FONTE: CERÂMICAS DE PICASSO, 1999, P. 100.....	214
FIGURA 237 – MICHEL SIMA, PICASSO E A CORUJA, ANTIBES, 1946. FONTE: WWW.PINTEREST.COM/PICASSOANDOWL.	215
FIGURA 238 – PABLO PICASSO, CORUJA IRRITADA, TERRACOTA MOLDADA, PINTADA COM ENGOBE VERMELHO POR EMBAIXO DO VERNIZ, E COM PÁTINA DE ENGOBE PRETO, 29,5X30X32 CM, 1953, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 258.....	215
FIGURA 239 – PABLO PICASSO, PISO DECORADA E CORTADO EM FORMA DE CORUJA, TERRACOTA COM ARGILA, DECORADO COM ENGOBES E INCISÕES, 33X20X4 CM, 1957, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 258.....	215
FIGURA 240 – PABLO PICASSO, CORUJA, ARGILA BRANCA, PEÇAS TORNEADAS, PINTADA COM ENGOBE, ESMALTE BRANCO E INCISÕES, 19X18X22 CM, 1949, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 255.....	216
FIGURA 241 – PABLO PICASSO, VASO ARREDONDADO DECORADO COM CORUJAS, PEÇA TORNEADA, DECORADA COM INCISÕES, MODELAGEM, ENGOBE AZUL, GOTAS DE ESMALTE E PÁTINA COM ENGOBE PRETO, 35X30 CM, 1957, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO, MÃO ERUDITA, OLHO SELVAGEM, 2016, P. 255.....	216
FIGURA 242 - PABLO PICASSO, POMBA VOANDO, LITOGRAFIA, 22X28 CM, 1950. FONTE: PICASSO, THAMES AND HUDSON, 1956, P. 6.....	217
FIGURA 243 - PABLO PICASSO, A POMBA DA PAZ, NANQUIM NO PAPEL, 21X27 CM, 1950. FONTE: PICASSO ET LES TRADITIONS POPULARES, 2016, P. 19.	217
FIGURA 244 – PABLO PICASSO, A PRIMEIRA POMBA DA PAZ, , ESCOLHIDA COMO SÍMBOLO DA PRIMEIRA CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DA PAZ EM PARIS EM 1949. PICASSO ET LES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES, 2016, P.4. FONTE: HTTP://ARTEEBLOG.COM/2014/03/PABLO-PICASSO-HOJE-E-DIA-DE-ARTE-NO.HTML	217
FIGURA 245 - PABLO PICASSO, POMBA, 1953, ARGILA BRANCA, DECORADO COM ENGOBE, 18 X 11 X 14 CM, COLEÇÃO PARTICULAR. FONTE: PICASSO ET LES ARTS ET TRADITIONS POPULARES, P. 19	218
FIGURA 246 - PABLO PICASSO, POMBA COM OVOS, TERRACOTA BRANCA, TORNEADA E MODELADA, DECORADA COM ENGOBES, 14X25X21 CM, 1953. FONTE: MUCÉM, PICASSO ET LES ARTS ET TRADITIONS POPULARES, P. 18.	219
FIGURA 247- PABLO PICASSO, POMBA, CAÇAROLA EM TERRACOTA ROSA CHAMOTADA, DECORADA COM ENGOBES E INTERIOR ENVERNIZADO, 14 X 25 X 21 CM, 1950. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 127.....	219
FIGURA 248 - PABLO PICASSO, LE BANDELHEIRO, 53,5 X 66,3 CM, LINOGRAVURA, 1959, LONDRES, FREDERICK MULDER LTD. FONTE: PICASSO ET LES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES, 2016, P.11.....	220
FIGURA 249 – PINTURAS RUPESTRES DO ANIMAL QUE LEMBRA O TOURO, NA CAVERNA DE ALTAMIRA NA ESPANHA E NA CAVERNA DE LASCAUX NA FRANÇA. FONTE: < WWW.PORTALDARTE.COM.BR > ACESSO EM: 8 FEV.2017.	220
FIGURA 250 - ESCULTURA DE HOMEM SALTANDO TOURO DA CIVILIZAÇÃO MINÓICA. FONTE: < HTTPS://HAV120151.WORDPRESS.COM/2016/07/04/ARTE-MINOICA-E-O-TOURO > ACESSO EM: 19 MAI. 2018.	221

FIGURA 251 – CABEÇA DE TOURO DA CIVILIZAÇÃO MINÓICA. FONTE: < HTTPS://HAV120151.WORDPRESS.COM/2016/07/04/ARTE-MINOICA-E-O-TOURO > ACESSO EM: 19 MAI. 2018.	222
FIGURA 252 – PABLO PICASSO, CABEÇA DE TOURO, BRONZE, 34x56,5x54,5 CM, 1931, PARIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO ET LES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES, 2016, P. 3.	222
FIGURA 253 – PABLO PICASSO, TOURO E SOL BARBUDO, GRANDE PRATO ESPANHOL, TERRACOTA DECOTADA COM ENGOBES, D. 42 CM, 1931, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P.	224
FIGURA 254 – PABLO PICASSO, TOURO, GRANDE PRATO ESPANHOL, TERRACOTA DECORADO COM ENGOBES E INCISÃO, D. 42 CM, 1957. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P.	226
FIGURA 255 - PABLO PICASSO, MINOTAURO CARREGANDO O CAVALO MORRENDO, AQUARELA E NANQUIM, 1936, PARIS, FRANÇA. FONTE: THAMES AND HUDSON, 1956, P. 178.....	227
FIGURA 256 - PABLO PICASSO, CORRIDA, 1959. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 143	228
FIGURA 257 - PABLO PICASSO, CENA DE CORRIDA, 1959. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 143.....	228
FIGURA 258 - PABLO PICASSO, CORRIDA E PERSONAGENS, 1950, PRATO REDONDO BRANCO EM TERRACOTA E DECORADO COM ENGOBES, D.38,8 CM. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 150.	229
FIGURA 259 - PABLO PICASSO, CENTAURO NA ARENA (COMBATE ENTRE UM CENTAURO PICADOR E UM TOURO), PRATO REDONDO ESPANHOL, EM TERRACOTA E DECORADO COM ENGOBES, E ESMALTE TRANSPARENTE D.37 CM, VALLAURIS, FRANÇA. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 143.	229
FIGURA 260 - PABLO PICASSO COM OS TOUREIROS DOMINGUÍN, EL CORDOBÉS, ORDÓÑEZ, 1955, FOTO DE ANDRÉ VILLERS. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P.	230
FIGURA 261 - PABLO PICASSO, BOL DECORADO COM TAUROMAQUIA, FRENTE E VERSO, TERRACOTA VERMELHA DECORADA COM ENGOBE PRETO, 36,5x16 CM, 1959. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 143.....	231
FIGURA 262 - PABLO PICASSO, TOURADA – CENA DO PICADOR, 1951, PRATO OVAL MODELADO EM TERRA COTA BRANCA, DECORADO COM ENGOBES E ESMALTE, H. 29 X 65 CM, COLEÇÃO PARTICULAR. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P.....	232
FIGURA 225 - PABLO PICASSO, TAUROMAQUIA, 1957, PRATO OVAL MODELADO EM TERRA COTA BRANCA, DECORADO E GRAVADO COM TINTA DA CHINA E ENGOBES PARCIALMENTE, 29,5 X 67 CM, D. 6 CM. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P.	233
FIGURA 226 - PABLO PICASSO, O DESFILE DA QUADRILHA, 1957, ÁGUA-TINTA, CANNES. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P. ...	233
FIGURA 227 - PABLO PICASSO, O DESFILE DA QUADRILHA, 1957, ÁGUA-TINTA, CANNES. FONTE: PICASSO ET LA CÉRAMIQUE, 2013, S/P....	233
FIGURA 228 - PABLO PICASSO, TOURO EM PÉ, TERRA DE FAIANÇA BRANCA, DECORADA COM ENGOBES E ÓXIDOS, 37x40x30 CM, 1947 - 1948. FONTE: TDC, PICASSO SCULPTEUR, 2014, P. 26.....	234
FIGURA 266 - PABLO PICASSO, TOUROS, PRATO GRANDE ESPANHOL EM TERRACOTA BRANCA, DECORADA COM ENGOBES, COM INCISÕES E VERNIZ TRANSPARENTE PARCIALMENTE, D. 42 CM, 1957. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 155.....	235
FIGURA 267 - PABLO PICASSO, TAUROMAQUIA, PRATO GRANDE ESPANHOL EM TERRACOTA BRANCA, DECORADA COM ENGOBES, COM INCISÕES E VERNIZ TRANSPARENTE PARCIALMENTE, D. 42 CM, 1957. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 154.....	236
FIGURA DE ABERTURA 1- PABLO PICASSO, FOTO DE ANDRÉ VILLERS, VALLAURIS, FRANÇA, 1953. FONTE: CERÂMICA DE PICASSO, 1999, S/P.....	21
FIGURA DE ABERTURA 2- PABLO PICASSO EM SEU ATELIÉ DE CERÂMICA, VALLAURIS, 1957, FOTO DE DAVID DOUGLAS DUNCAN. FONTE: PICASSO CÉRAMISTE ET LA MÉDITERRANÉE, 2013, P. 16.	22

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

MuCEM – Museu de Cultura Mediterrànea de Marseille

TDC – Textes et Documents pour la Classe, Paris, France.

MoMA – Museum of Modern Art, New York, U.S.A.

SUMÁRIO

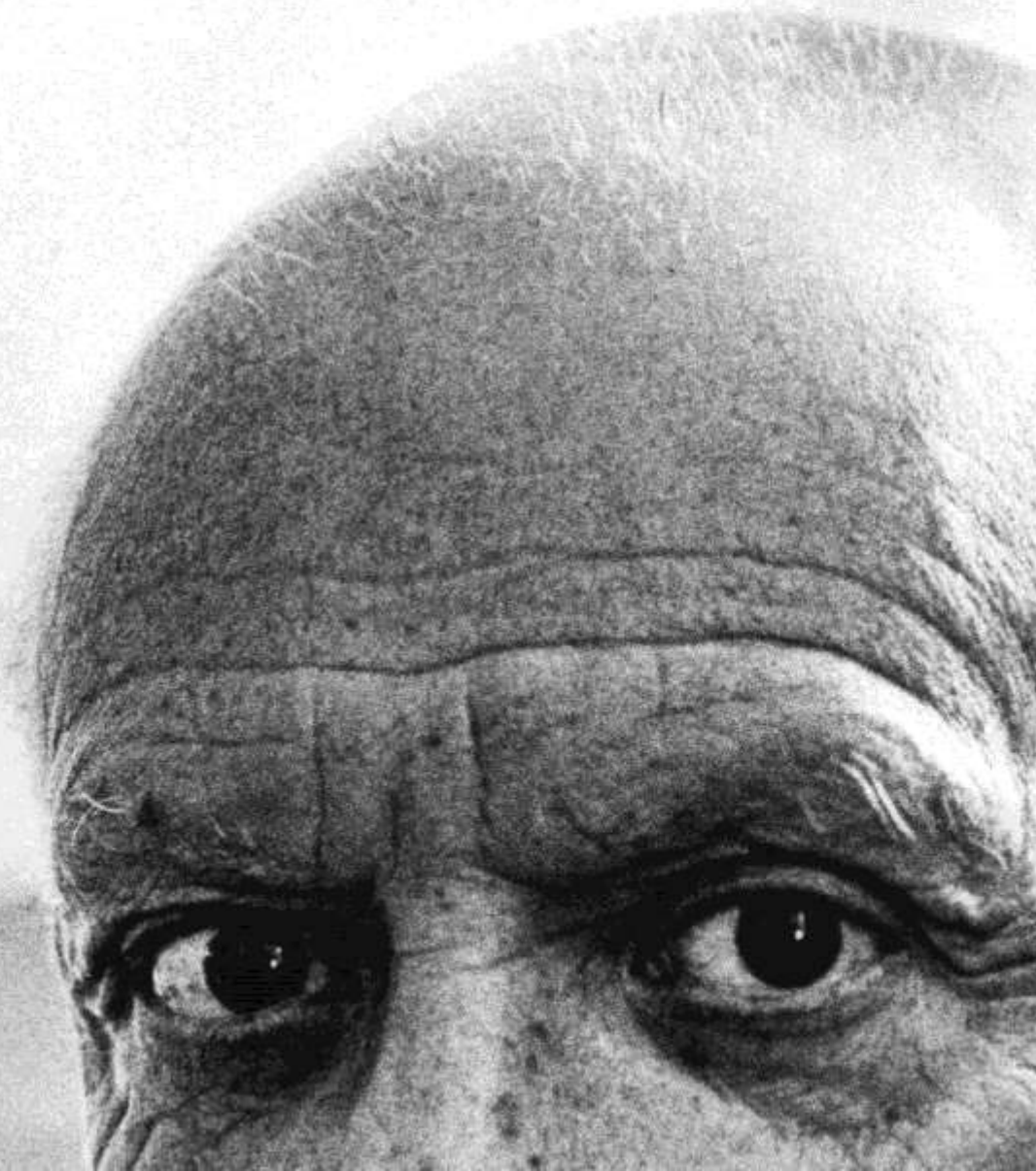
APRESENTAÇÃO	30
INTRODUÇÃO	34
1. CERÂMICA E O MODERNISMO: OS CAMINHOS DO BARRO	41
1.1 Os caminhos da arte do barro a partir do século XIX e no século XX	52
1.2 A cerâmica como Linguagem Expressiva e Artística: Os artistas que influenciaram na cerâmica de Pablo Picasso	60
1.3 O encontro de Picasso com a cerâmica	69
1.4 Suzanne Ramié e a Olaria Madoura: a cerâmica minimalista	75
2. PICASSO, UMA ALMA DE VANGUARDA: O ARTISTA, O MEDITERRÂNEO, O CERAMISTA	82
2.1 A poética da multiplicidade criativa de Picasso e o seu diálogo com a cultura popular	89
O uso da Assemblage para a sua criação na escultura: a técnica que se repetirá na cerâmica.....	98
2.2 O Artista Operário e a sua relação com a política	103
A resistência de Picasso: Sonho e Mentira de Franco, Guernica e as Vanitas.....	106
2.3 A Cerâmica, As Reproduções e a Esperança de Pablo Picasso	114
3. AS CERÂMICAS PICASSIANAS: A ANTIGUIDADE MEDITERRÂNEA REVISITADA	126
3.1 Vallauris, o “vale do ouro” do sul da França.....	132
O crescimento econômico de Vallauris pela cerâmica de Picasso.....	136
A Bienal de 2016 e as discussões sobre as poéticas da cerâmica	145
3.2 O mestre como um aprendiz: Os métodos da experimentação plástica	149
3.3 Os processos e procedimentos	151
A cerâmica como um suporte pictórico	164
As intervenções no tradicionalismo cerâmico	172
As esculturas em cerâmica.....	175
3.4 As cerâmicas Picassianas, a Antiguidade Mediterrânea Revisitada	188
A cerâmica e a metáfora do corpo-recipientes	192
A metáfora plástica através da pintura em cerâmicas arcaicas	200
Tânagras: as Mulheres-Vasos de Picasso	203
Do botijo andaluz às esculturas cerâmicas antropomorfas e zoomorfas.....	212
A cerâmica medieval e os grandes pratos de Picasso	216
A iconografia helenística	222
Sol e Sombra: a tauromaquia nas cerâmicas de Picasso	234
CONSIDERAÇÕES FINAIS	252
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	255
ANEXOS	263

“

A paixão obstinada que encoraja Picasso não suporta o exercício de um mero passatempo. Da mesma forma como sua poesia e seu teatro integram seu trabalho, fazem parte do seu ser, com a mesma força a sua pintura, sua escultura, sua gravura e sua cerâmica.

Kahnweiler, *Les sculptures de Picasso*

Picasso,
foto de André Villers,
Vallauris, França, 1953.



APRESENTAÇÃO

A minha formação é abrangente: do *design* à educação e, ao percorrer esse caminho, demorei a encontrar algo que me interessasse para pesquisar. Até com dança eu trabalhei, e teatro estudei. Desejava, por meio do aprendizado de múltiplas linguagens, conhecer um pouco de tudo para me tornar “completa”. E apenas a uma linguagem ainda não tinha me dedicado: a cerâmica – uma semente adormecida dos tempos universitários. Porém a completude é uma utopia e só estará presente na incompletude do ser.

A cerâmica esteve presente na graduação e hoje ocupa uma grande parte na minha vida de estudante curiosa. Desejo aprimorar o que sei, vivenciar, aprender e me dedicar a essa linguagem milenar que transforma barro em objetos concretos e eternos. De todo modo, não sou ceramista; pelo menos ainda não... Sou arte educadora e, através da minha formação “múltipla”, desenvolvo atividades interdisciplinares, relacionando os saberes e humanizando a pedagogia. E, a cada experiência que ganho nessa relação professor-aluno, percebo a necessidade de trabalhar com o corpo, com a modelagem e com o barro. Há uma frase de Mattar (2014, p. 191), que bem resume a minha linha de trabalho: “A arte e a educação são campos intersubjetivos que propiciam experiências simultaneamente individuais e coletivas. Ambas nos colocam em contato com tudo o que é pertinente a nós e aos outros ao mesmo tempo [...]”.

O meu interesse não é somente na arte educação, tanto que minha pesquisa é teórica e dedicada à apresentação e descrição das cerâmicas de Pablo Picasso. Optei pela linha de processos e procedimentos artísticos do Instituto de Artes na UNESP, pelo desejo de investigar, aprender e me aprofundar nesses conhecimentos e, dessa forma, me aperfeiçoar na pesquisa e desenvolver a minha prática artística. Infelizmente, a realidade da minha rotina no sistema de educação em que atuo não promove momentos de pesquisa ao professor, e tampouco a possibilidade de ele desenvolver projetos pessoais artísticos.

A escolha do objeto de pesquisa foi escolhido após a experiência como aluna especial da Prof^a. Dr^a. Lalada Dalglish, em 2015, na sua matéria *Cerâmica Latino-Americana: tradição, transformação e contemporaneidade*; ali um novo mundo de conhecimentos fora revelado, inclusive as cerâmicas de Picasso. Para quem ainda se encontrava mergulhada em dúvidas, frequentar aquelas aulas norteou o rumo a seguir. No final do semestre, o tema já estava

decidido e a investigação iniciada, pois toda troca de experiências com a Prof^a. Dr^a. Dalgligh e com o grupo de alunos fora essencial para tomar tal iniciativa.

Dentro de todo esse universo significativo, percebo que o artista Pablo Picasso não foi escolhido aleatoriamente. Sempre apreciei sua obra e não sabia como ela estava tão presente no meu trabalho em arte educação até iniciar esta dissertação. Hoje é possível afirmar que esta investigação se iniciara havia muitos anos. Assim nasce a pesquisa e o desejo de realizar um mestrado em processos e procedimentos artísticos, alicerçado nas cerâmicas de Pablo Picasso, um artista presente na rotina das práticas educativas.

A viagem de campo para a França mudou a minha concepção do que é uma pesquisa e sobre o meu objeto investigado. Um mundo de possibilidades se abriu e, mesmo sem bolsa de estudos, me dediquei a pesquisar *in loco* as cerâmicas de Picasso. O que mais me impressionou foi constatar que não foi fácil encontrar as informações e bibliografias como desejava. E algumas pessoas com quem conversei se surpreendiam quando falava da pesquisa, como a educadora do Museu da Cerâmica de Sèvres: “e veio do Brasil até aqui para pesquisar Picasso?” Ela ficou feliz e não posso deixar de escrever como foi solícita, educada, ao me encaminhar à biblioteca, mesmo que para isso tivesse de agendar algumas horas pelo telefone.

É muito importante e até essencial ver a realidade do que se pesquisa. Foi uma incrível experiência estar em contato com as obras de Picasso, visitar algumas cidades em que ele morou, e conhecer museus com acervo nunca visto no Brasil. Dessa pesquisa tirei muitos aprendizados e ideias para o projeto de doutoramento que será uma extensão dessa dissertação.

O principal é ter a noção da importância de cada pesquisa realizada. O pesquisador constrói um conhecimento e o divide com a sociedade. Ao ir para a França, constatei que a cerâmica, apesar de ainda ser pouco valorizada no mundo acadêmico, no artístico ela está ganhando mais espaço. Dessa forma, vejo o quanto é importante cada pesquisa sobre cerâmica que nasce porque estará contribuindo para a discussão, apresentação e registro das expressões dessa arte ancestral.



Pablo Picasso em seu ateliê de cerâmica, Vallauris, 1957, foto de David Douglas Duncan.

INTRODUÇÃO

Ao se falar de Pablo Picasso é unânime considerá-lo um grande artista com o pincel, mas ignorado quando utilizou o barro como matéria-prima para sua expressividade plástica. As rupturas, versatilidade única e imensa produção fazem dele um dos maiores artistas do século XX. Sua obra é tão vasta, intensa e múltipla que se percebe que a produção em cerâmica foi esquecida durante um grande período, pesquisada tardiamente e ainda desconhecida pelo público.

Por que isso aconteceu? Por que ainda permanece nos dias de hoje esse desconhecimento? Por que há tantos argumentos e contra-argumentos sobre a obra em cerâmica de Picasso? Essas perguntas foram as norteadoras desta dissertação, que tem o propósito de pesquisar, aprofundar e escrever sobre o tema.

As cerâmicas e também as esculturas picassianas passaram a ser objeto de interesse pelos teóricos no final do século XX e início do XXI. O estigma da classificação na Arte em “menor” e “maior”, da desvalorização das artes aplicadas, das manifestações manuais como cerâmica, cultura popular e artesanato ainda prevalece, apesar dos caminhos seguidos pela arte contemporânea. Porém, não é um “privilegio” dos pequenos artistas e anônimos, tanto que Picasso ceramista entra nesse rol quando o assunto é sua produção cerâmica.

O pesquisador Salvador Haro González¹ se tornou uma referência quando o assunto é a cerâmica picassiana. Ele também abriu as discussões sobre os preconceitos desse período artístico de Picasso quanto à desvalorização da cerâmica, apresentando-a ao público com suas análises e críticas. Em entrevista para o jornal *El País* (MELLADO, 2005), deixa claro haver discriminação dos críticos e pesquisadores, considerando-a como uma “arte menor”. Tanto assim que o próprio título² da manchete já provoca o leitor:

El País: Por que a faceta de Picasso como ceramista é desvalorizada no conjunto de sua obra?

Haro González: Pela tradição relacionada a este material. A cerâmica sempre foi vista como um instrumento utilitário, sempre foi entendida como arte menor. Eram divisões

¹ Professor doutor em Belas Artes da Universidade de Málaga, autor de “Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso” (2007). Em 2005, recebeu o Prêmio de Investigación Pablo Ruiz Picasso com o artigo *La creación pictórica en la cerámica de Pablo Picasso*.

² *Los críticos veían la cerámica de Picasso como cachivaches de su vejez*. Os críticos viam a cerâmica de Picasso como lixo ou sucata de sua velhice (tradução nossa).

nas artes que foram feitas especialmente no século XIX, onde todas essas questões de que arte utilitária não era considerada arte verdadeira. Ainda hoje não conseguimos nos livrar completamente dessa falsa percepção. A cerâmica é um material, e o que você faz com ele é o que a torna um instrumento artístico ou não. Você pode pintar coisas a óleo que são totalmente utilitárias e não têm valor artístico. Durante muitos anos, admitiu-se que se pode fazer arte com lixo ou detritos, e ainda assim temos no subconsciente coletivo a imagem da cerâmica como uma questão menor. Tanto que, antes de 1985, os grandes tratados sobre Picasso mal dedicaram linhas ao seu trabalho na cerâmica, e alguns sequer fazem isso. (GONZÁLEZ, 2005, s/p, tradução nossa).

Apesar de ter feito uma revolução artística na cerâmica para a época (1947-1970), as obras cerâmicas de Picasso caíram no desconhecimento. Para González, é devido aos preconceitos herdados dos conceitos criados no século XIX, responsáveis pela dura relação entre a crítica artística e a cerâmica picassiana naquela época. Além disso, a falta de uma análise própria também dificultou a valorização e a leitura visual sobre os processos adotados pelo artista. Todas essas questões foram importantes para essa dissertação. As discussões sobre arte *versus* artesanato, arte maior *versus* arte menor e o artista *versus* o artista operário – à qual Picasso se auto nomeou após aderir ao Partido Comunista francês – foram importantes para toda a estruturação deste texto.

O interesse de Picasso pela cerâmica e também pela gravura partiu da sua militância, lutando através da arte ao lado dos Republicanos na Guerra Civil Espanhola. Antes de *Guernica*, produziu obras de baixo custo para arrecadar fundos e prestar solidariedade aos refugiados. Quando aderiu ao Partido Comunista francês, em 1944, viu na cerâmica uma forma de popularizar a sua Arte: “[...] ele pretende abrir o campo artístico ao maior número possível de pessoas [...]” (PHILIPPOT, 2016, p. 249).

Portanto, questioneei a razão de como um acervo de 3.500 peças, resultado de duas décadas dedicadas à cerâmica, ficaram fora da biografia de Pablo Picasso. A maioria das peças estavam guardadas em salas na casa e no ateliê do artista. É questionável porque, segundo Kahnweiler, a havia na cerâmica a mesma paixão com que se lançou para a pintura, a escultura e a gravura; não era ela apenas um passatempo, uma brincadeira ou tampouco um lazer.

Modelou desde 1902, renovou métodos e processos, utilizou diferentes materiais e agregou novos conceitos, influenciando muitos ceramistas e escultores contemporâneos. Sua produção escultórica se estende até 1971. Segundo Comin (1998, p. 139), “[...] demonstrará na dinâmica revolucionária, de seus enfoques, a grande versatilidade do escultor que tem como premissa a ruptura de linguagens convencionais”. As cerâmicas terão as mesmas concepções, porque o artista executará os mesmos procedimentos já realizados nas esculturas. Fará experimentações através da modelagem, do desenho e da pintura.

No período de 1947 a 1965, produzirá a sua obra cerâmica, tornando-a um meio expressivo, mantendo o jogo de relações esteticamente rico com outras técnicas. Como a que manteve com a gravura, em que um diálogo significativo entre ela e cerâmica foi concebido, possibilitando mudanças nos procedimentos e processos de criação.

O envolvimento de Picasso contribuiu para a cerâmica ser aceita no campo da arte com letra maiúscula. A sua carreira e reputação contribuíram para o desenvolvimento econômico e artístico da cidade de Vallauris na França, local onde estudou e desenvolveu suas cerâmicas na Olaria Madoura, orientado pelo casal Ramié. Ali teve seu ateliê, promovia eventos, coordenava a associação dos ceramistas com Roger Capron.

[...] basta pensar nos problemas que nunca deixaram de impulsioná-lo, na representação do volume em uma tela, em suas lutas com o relevo pleno de uma escultura, o claro-escuro, a perspectiva, as projeções coloridas [...] na escultura que representa a evolução de sua arte, para compreender a cerâmica, fusão íntima entre a configuração tridimensional e a linguagem das cores, assume o valor de uma síntese de pesquisas independente até então. (DAIX, 1969, *apud* GONZÁLEZ, 2008).

Nas cerâmicas picassianas, o que atrai são as formas antropomórficas, a modelagem e a metamorfose que permitem fazer de um desenho, a partir de um utensílio doméstico e do uso das cores, uma escultura tridimensional. O corpo-recipientes ocupou as criações de Picasso, com formas femininas vistas em vasos, assim como a modelagem de peças ainda úmidas com ou sem *assemblages* de diversos materiais encontrados por acaso. E os temas foram a mitologia mediterrânea da Antiguidade, assim como suas esposas, o próprio corpo feminino, a literatura e cultura espanholas e a tauromaquia – símbolos e mitos sempre presentes em seu trabalho.

A metodologia da presente dissertação foi construída primeiramente por uma revisão literária para levantar todos os materiais publicados sobre o objeto de pesquisa: teses e dissertações, livros, entrevistas, publicações em *sites*, artigos. Ficou evidente a necessidade de uma pesquisa de campo em razão de as principais bibliografias serem espanholas ou francesas, indisponíveis no Brasil. Mas após alguns meses de estudos, percebeu-se que a viagem para pesquisa *in loco* que estava prevista para Málaga, na Espanha, deveria ser transferida para a França, onde se encontraria um maior número de cerâmicas nos acervos dos museus.

A pesquisa de campo ocorreu durante 11 dias nas cidades de Paris, Vallauris, Antibes e Marselle. Consistiu em visitas aos museus e coleções particulares, documentação das obras, registro das cidades e aquisição de bibliografia. Mais especificamente, foram visitados em Paris: Museu Picasso-Paris, Museu do Louvre, Centre George Pompidou, Museu da Cerâmica de Sèvres. Na

região mediterrânea francesa, nas cidades Antibes, Vallauris, Marselle: Museu Picasso - Antibes, Museu Madoura, Museu da Cerâmica, Museu Nacional Picasso e Museu Magnelli, Capela Guerra e Paz, a Bienal Internacional de Cerâmica de Vallauris e o MuCEM. Visitar e ter contato direto com as obras e os lugares onde Pablo Picasso viveu e desenvolveu seu trabalho foi muito importante para a realização desta dissertação.

A pesquisa é teórica, descritiva, inserida na história da arte e partiu da necessidade de valorizar todos os fatos e obras esquecidas de Picasso. A partir dessa decisão, procurou-se deixar de lado as tantas bibliografias que supervalorizam o homem e artista para recontar a sua história de um ponto de vista atual e presente: seus trabalhos manuais de cerâmica. A fundamentação teórica inicial foi formada por Julio Carlo Argan, Georges Ramié e Marilyn McCully. Após a pesquisa de campo, as publicações de Salvador Haro González foram uma referência significativa para o desenvolvimento deste texto.

O estudo das línguas espanhol e francês, mesmo brevemente, foram obrigatórias. A bibliografia trazida para o Brasil estava nesses idiomas, e também em inglês. A tradução foi realizada com cuidado e com uma pesquisa dos termos, cidades, nomenclaturas encontradas nos textos, que eram desconhecidos. Foi uma parte árdua, mas um processo essencial, pois sem ele não seria possível escrever a dissertação.

A visita à exposição *Picasso, mãos eruditas, olho selvagem*, realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, em junho de 2016, também foi muito importante. A curadoria, a organização cronológica e o catálogo foram fontes ricas para orientar a pesquisa sobre a vida e obra do artista, sem contar a possibilidade de apreciação pessoal das peças expostas. Porém, as informações sobre as cerâmicas eram básicas. Como os educadores não tinham muitas informações para agregar, fui convidada para expor as minhas “descobertas” havidas até então, experiência que propiciou trocas e uma rica conversa entre arte educadores e artistas.

O *Capítulo I - A Cerâmica, O Modernismo: Os Caminhos Da Arte Do Barro* apresenta breve histórico sobre a cerâmica nas sociedades ancestrais. São abordados a trajetória na sociedade ocidental, principalmente no final do século XIX e XX, no Modernismo até as discussões sobre o uso da argila e cerâmica, promovidas pelos artistas Peter Voulkos e Míquel Barceló. Apresenta a razão da classificação de “inferior” e as tentativas de produzir artisticamente e comercializar a cerâmica, assim como a relação plástica que alguns artistas contemporâneos possuem com a argila. É um breve relato do desenvolvimento da cerâmica nas Artes na Europa, da exploração da plástica e materialidade da argila para realizar obras de arte. Nele é apresentado os

primeiros artistas que enxergaram na cerâmica um caminho de expressividade, os quais influenciaram na poética picassiana. Também há o encontro de Picasso com a cerâmica, a história do distrito de Vallauris e a origem da Olaria Madoura, que foi o centro de formação, produção e referência na cerâmica francesa provençal e o trabalho artístico de Suzanne Ramié.

O Capítulo II - Picasso, Uma Alma De Vanguarda: A Vida, O Operário, O Ceramista é dedicado à pesquisa da vida e obra de Picasso, relacionando-as à técnica de modelagem que se repete na cerâmica, às reproduções e réplicas de suas cerâmica e o seu envolvimento social e político. Também expõe a multiplicidade de técnicas, estilos, diálogos encontrados na poética do artista. Focando no raciocínio de Picasso perante seu processo de criação, descreve a importância do gesto, do impulso e do improviso nas execuções das obras.

Descreve também como o artista dialogou com a cultura popular para criar a sua poética, sempre desejoso de propagar a sua expressão artística a todas as pessoas, desejo surgido após sua militância, presente desde a sua contribuição na luta dos Republicanos na Guerra Civil Espanhola. Há ainda a discussão da produção das réplicas das cerâmicas de Picasso e as suas autenticidades, apresentado pela óptica de Walter Benjamin, relacionando essas reproduções com a proposta de produção artística no Modernismo.

O Capítulo III - As Cerâmicas Picassianas: A Antiguidade Mediterrânea Revisitada compreende a história de Picasso e das suas cerâmicas. É nele que se destaca o processo criativo, a concepção e o desenvolvimento das cerâmicas, que caracterizam um sistema de trabalho detalhado: estudos, experimentações, modelagem, queimas e temperaturas, fornos, montagens, esmaltes e engobes; enfim, técnicas e processos apreendidos, elaborados e criados por Picasso, modificando o olhar e o fazer na cerâmica. Há também algumas análises descritivas pessoais dos estilos das peças desenvolvidas por Picasso, do seu pensamento artístico em adaptar a pintura em uma peça tridimensional.

A última parte desse capítulo é dedicada à revisão de Picasso à Antiguidade Mediterrânea. São apresentadas as referências das cerâmicas, das iconografias e dos simbolismos das culturas mediterrâneas e como essas referências foram traduzidas para a sua produção cerâmica. O artista foi um estudioso da arte da Antiguidade, usando-a como fonte de inspiração para sua criação. Encontrou na cerâmica a linguagem perfeita para plasmar as suas ideias, referindo sempre iconografia helenística, personagens mitológicos da Arcadia, mito Sol e Sombra, tauromaquia, cerâmicas medievais da Hispânia e cerâmicas gregas arcaicas.

A cerâmica ganha outro valor no mercado e nos meios artísticos. Muitos curiosos queriam entender o interesse de Picasso em uma arte destinada ao artesanato e à fabricação de utensílios domésticos. Dessa forma, é surpreendente verificar como Vallauris se transformou em um centro de produção de cerâmica artística, estimulando a circulação de um grande capital, revitalizando ateliês e tornando-a, naquela época, novamente a cidade da cerâmica francesa. Desde 1939, com Miró e Artigas apresentando ao público novas possibilidades estéticas, fez com que muitos artistas, inclusive Picasso, pela primeira vez se interessassem pela cerâmica. Esse movimento se estendeu para além da Europa, ampliando os objetivos e explorando as possibilidades do uso dos materiais cerâmicos na arte contemporânea. E o objeto de pesquisa e o seu criador, Pablo Picasso, foi um dos responsáveis por fazer reviver essa arte ancestral, a cultura mediterrânea, renovando a cerâmica provençal e, além da pintura, influenciando e despertando o interesse de outros artistas para essa linguagem milenar.



CAPÍTULO 1

A CERÂMICA E O MODERNISMO

Os caminhos da Arte do Barro



“

A arte é a mentira que nos
permite conhecer a verdade.

Pablo Picasso

Desde os primórdios da humanidade, a cerâmica esteve presente com funções especiais e pontuais nas culturas ancestrais do mundo. Ela escreve e retrata a história da civilização humana, uma vez que o ser humano já se servia do barro antes de modelar recipientes: criava pigmentos diferentes para as pinturas rupestres e modelava pequenas esculturas votivas para os rituais de fertilidade. As esculturas e os fragmentos cerâmicos encontrados em Dolní Věstonice (sítio arqueológico na República Tcheca) são as provas da utilização do barro e do desenvolvimento de uma singular tecnologia de cerâmica. As estatuetas, como a Vênus de Dolní Věstonice, foram datadas aproximadamente entre 29.000 a 25.000 a.C.; em contrapartida, os vasos mais antigos conhecidos até hoje datam 14.000 anos a.C.



Figura 1 - Vênus de Dolní Věstonice, 29 a 25 mil anos a.C., encontrada em 1925 na República Tcheca, Acervo do Museu de Brno, República Tcheca.

A terra foi elemento essencial para a sobrevivência humana, e ainda é. De acordo com as Escrituras sagradas, o homem nasceu do barro. Num passado longínquo, o primata cavou um buraco no barro para guardar a água da chuva. Ao evoluir, aprendeu a transportar essa água de uma forma mais prática: ao dominar os quatro elementos da natureza – terra, água, ar e fogo –, fez surgir a figura do que se pode dizer “o antepassado do oleiro”, que foi assim descrito por Ramié (1987) sem citar o elemento ar, e não se pode esquecer que o fogo só existe através da reação desse elemento com a matéria:

[...] A iniciativa deste homem trazia em si as premissas do oleiro futuro, capaz de moldar um objecto de barro cozido, familiar, rústico e de uso prático. No entanto, para realizar esta inovação que hoje, com o retrocesso dos séculos, nos parece talvez anódina, mas que constitui uma das mais geniais descobertas da humanidade nascente, basta pôr em jogo os três elementos eternos e sagrados que são o barro, a água e o fogo. (RAMIÉ, 1987, p. 12).

Ao descobrir como manipular o fogo a seu favor, os homens se organizaram primeiro em comunidades e posteriormente em sociedade. Barro e terra, materiais diferentes mas similares, são usados desde a pré-história. Ao dominar a transformação do barro em algo sólido por meio do fogo, o homem faz surgir novas ações e descobertas. A partir dos rituais, as cerâmicas foram aperfeiçoadas para uma necessidade funcional, mas sem nunca abandonar as outras funções, transitando entre pictórico, escultórico, decorativo e utilitário. A terra condicionou um modo de vida e hoje a sua materialidade serve como meio de expressão e produção artística. A cerâmica ganhou importante *status* como produção artística e utilitária em muitas civilizações e, no decorrer da evolução humana, passou por altos e baixos: em alguns povos, por exemplo, caiu em desuso, perdendo a sua importância, enquanto que permaneceu em sua soberania de arte ritualista, como ocorreu em alguns países orientais.

Porém, é inconteste que através do barro, um material tido por “humilde”, obras e registros foram eternizados: pelas cerâmicas, a histórias de muitos povos pôde ser conhecida.

[...] esta substância de tão preciosa humildade converte-se, pela sua própria permanência, na mais fiel portadora da mensagem do homem: por mais longe que remontemos no tempo, os testemunhos da humanidade das épocas mais remotas chegam-nos, não gravados na pedra que se desmorona e sofre a erosão, não escritos no metal que se oxida e pulveriza, mas nessas placas de barro cozido, de grafismo hoje tão vivo como sob o estilete que o gravou. (RAMIÉ, 1987, p. 12).

A trajetória da cerâmica nas artes passou por vários níveis. Na Grécia, foi símbolo de *status*: os artistas e os oleiros assinavam as suas peças e muitas vezes representavam a si mesmos

coroados com as folhas de louro pela deusa Atenas. Segundo Janson (1993), há assinaturas dos artistas mostrando o orgulho do seu trabalho, e alguns criaram o próprio estilo de caligrafia para ser reconhecida caso não pudessem assinar a peça. Pode-se afirmar, de certa forma, que foi a primeira vez em que houve identificações, com a arte tendo personalidade.

As pinturas das cerâmicas gregas arcaicas, de qualidade elevada e figurativas, revelam histórias dos povos e cenas da mitologia. A cerâmica surge como elemento fundamental para o desenvolvimento dos primeiros processos técnicos da reprodução de arte, por meio da produção de séries a partir de moldes. Hoje, é graças à preservação dessas peças que se conhece muito sobre a arte e a cultura grega, pois as pinturas monumentais e muito de sua arquitetura se perderam no tempo.

Após Marco Polo trazer algumas peças do Oriente no final do século XIII, a porcelana ganhou espaço na Europa, passando a ser chamada de “ouro branco”. Logo se desenvolveram pesquisas para criar a massa para sua confecção, porém sem sucesso devido à ausência do caulim, que é base de sua composição, o que só ocorreu por volta de 1707, em Meissen, na Alemanha, quando os ceramistas Johann Friedrich Böttger e Johann Gregorius Höroldt conseguiram formular a massa da porcelana. Esse movimento continua até Sèvres, na França, que em 1740 inicia produção de porcelana para competir com a de Meissen. As produções acontecem até hoje, e Sèvres - Cité de la Céramique é uma estatal que segue encantando o mundo com suas criações e ainda conserva o patrimônio da cerâmica francesa.



Figura 2 - Museu Nacional da Cerâmica de Sèvres, França, 2016.



Figura 3 - Galeria de moldes da estatal de Sèvres a Cidade da Cerâmica, 2016.

Não havia, até o século XV, separação tão inflexível entre arte menor *versus* arte maior, ou, como se nomeia, *Arte* com “a” maiúsculo. Os humanistas, ao resgatarem a arte material – que englobava pintura, escultura e arquitetura – do processo mecânico, tornando-a um produto filosófico e intelectual, deram origem a consequências que são debatidas até os dias atuais. As Belas Artes são a arte material sob uma nova perspectiva, *versus* as Artes Aplicadas: artesanato, design e indústria. As discussões giravam entre contemplação *versus* utilidade e raciocínio *versus* práxis. Hoje, com o hibridismo na arte contemporânea, é impossível manter os mesmos conceitos. De todo modo, a cerâmica ainda se insere na categoria das Artes Aplicadas, classificada como *inferior*, constituindo um conceito errado e muitas vezes preconceituoso.

Para Lichtenstein (1994), há mostras de que o estatuto inferior da matéria sobre o pensamento se verifica na arte até os nossos dias. Até mesmo Picasso, tido como “o maior artista do século XX”, bem como outros artistas que renovaram a linguagem, sofreu com esse estigma. Artistas fizeram da argila, e conseqüentemente da cerâmica, um meio de expressão, muitos dos quais carregaram o estigma de “grandes artistas brincando com a pequena arte”, como se a pintura fosse a única produção que “valesse a pena”. Esses, em suas épocas, não ganharam reconhecimento e valorização pelo trabalho produzido em cerâmica. Porém, foram eles importantes porque, graças à ousadia. Há hoje, na contemporaneidade, artistas que escolheram o barro e a cerâmica como principal meio de expressão e produção.

O caminho de valorização da cerâmica na Europa foi iniciado por Paco Durrio (1868-1940), Paul Gauguin (1848-1903), aprimorado por Josep Llorens i Artigas (1892-1980) e Joan Miró (1893-1983), como também por Pablo Picasso (1881-1973). Todos trabalharam a materialidade da argila para a criação de esculturas, valendo-se de novos processos, o que resultou numa geração de artistas, a partir de 1960, que se aperfeiçoa e “se sobressai” em relação aos próprios mestres. Peter Voulkos (1924-2002), nos EUA, e Míquel Barceló (1957-), na Espanha, são artistas que transformaram a cerâmica e a própria argila em um movimento expansivo, numa continuidade do próprio corpo, onde muitas vezes a improvisação dita as regras e comanda as ações. Os dois artistas, Voulkos e Barceló promoveram a expressão abstrata na cerâmica.

Trabalhar a argila é magia. No momento em que toca, move, tenho que me mover com ela. É um ritual. Sempre trabalho de pé, por que posso mover meu corpo ao redor dela. Eu não me sento e faço coisas delicadas (DROHOJOWSKA-PHILP, 1999).³

³ Declaração de Peter Voulkos.

Na década de 1950, Peter Voulkos foi pensador, professor e se tornou um artista influente na cerâmica contemporânea norte-americana. Além disso, foi pioneiro em relação ao que se tornaria a cerâmica nos anos seguintes. Influenciado não só por Picasso, como também por Miró e Artigas, favoreceu a aceleração da expansão da cerâmica no campo artístico. Ao se relacionar diretamente com Robert Rauschenberg e John Cage, mantinha-se atualizado com as propostas artísticas que se desenvolviam nos Estados Unidos. Ficou conhecido com o ceramista dos EUA a dar uma nova função à argila e à cerâmica: deixando-se guiar pelo gesto, superou a ideia do objeto utilitário e propôs novas questões artísticas para além da modelagem e da escultura (LEYÚN, 2017).

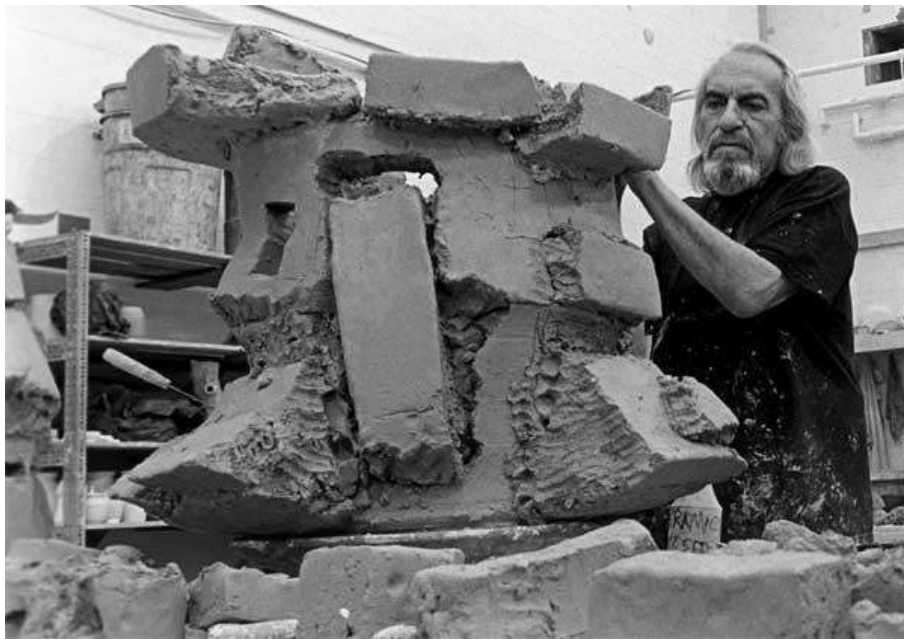


Figura 4 - Peter Voulkos trabalhando, California College of the Arts, EUA, 1996.

A liberdade picassiana pode hoje ser vista e compreendida por ter ficado à margem da história da arte, que não valorizava a sua cerâmica. Mesmo assim, essa poética transgressora de Picasso até hoje exerce influência, tanto assim que, entre outros, está presente no trabalho de Peter Voulkos, cujas cerâmicas e pinturas o influenciaram principalmente no estudo das cores na forma tridimensional.

Esta liberdade coloca Picasso na margem da história da arte do barro, mas não permanece sem influenciar sobre uma posteridade reconhecida, notada principalmente nos Estados Unidos, onde Peter Voulkos, foi a renovação da cerâmica desde a década de 1950, ele admite: "Picasso me interessou muito; Eu estudei sua cerâmica e sua pintura no barro. Fui influenciado por isso... Quando estudei pinturas e cerâmica de Picasso, penso que me interessei pelas possibilidades oferecidas pela cor na forma tridimensional ... Como destruir uma forma pelo o uso da cor ". (GAUDICHON; MATAMOROS, 2013, p. 21).

Voulikos impacta com a sua poética transgressora nas suas obras cerâmicas, tanto que Roberta Smith escreveu no *New York Times*: “Poucos artistas mudaram um meio tão marcadamente ou tão sozinho quanto o Sr. Voulikos”. Por isso fica claro a contribuição para as quebras das hierarquias tradicionais entre as artes plásticas e artesanato e a elevação da cerâmica fora das artes decorativas. Seu trabalho foi inovador, e como professor, inspirou gerações de ceramistas para acabar com as fronteiras e encontrar a libertação no meio cerâmico.

Peter Voulikos faleceu em 15 de fevereiro de 2002, vítima de ataque cardíaco. O seu trabalho está representado em grandes coleções de museus, como Museu de Arte do Condado de Los Angeles, Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, Museu Stedelijk de Amsterdan, Museu de Arte de Oakland, Museu de Belas Artes de Houston e Museu de Belas Artes de Boston.

Atualmente, muitos artistas produzem cerâmica, pela qual convidam o público e todo o cenário artístico a repensar o próprio papel da arte e seus estatutos, hierarquizações e classificações. A cerâmica, enquanto linguagem marginal, merece reflexão e valorização porque representa, nas produções desses artistas, um protagonismo quanto às verdadeiras respostas para persistentes indagações, resultando em verdadeiro esforço artístico. A argila, como material, está presente em performances, *site specific*; e a cerâmica, em obras que vão muito além de peças utilitárias.

Assim também acontece com o artista espanhol Miquel Barceló, fortemente influenciado por Picasso e que produz através dos diálogos das diversas técnicas e linguagens com a sua cultura hispânica. A argila é ao máximo explorada por ele nos processos de criação, retirando-se de sua materialidade todas as qualidades para a execução do ato final: sua maleabilidade, capacidade de registro e plasticidade. A exemplo do que Picasso já fazia – “tirar proveito” de qualquer material, adequando-o às suas necessidades artísticas –, Barceló adaptou a argila e a cerâmica para os seus objetivos.

Para esse artista, não há hierarquia entre as diversas expressões artísticas. Como um dominador de técnicas e processos cerâmicos, utiliza a experimentação dos materiais até os seus limites. Não há diferença entre modelar, pintar, tornar, usando muitas vezes a argila como um material de pintura, porque o tema é o condutor das ações:

O tema é a relação da cerâmica com a pintura ou da escultura com a pintura, mas minha ideia é que a cerâmica é pintura, e cada vez estou mais convencido de que não tem hierarquia nem diferença entre elas. É reafirmar a forma de trabalhar com a cerâmica dos outros artistas – de Picasso, de Fontana, de Miró. (BARCELÓ, 2013, p. 13).

A performance *Paso Doble* (2009) descreve claramente o uso da cerâmica e do barro a partir da sua materialidade. Uma obra criada com o coreógrafo sérvio Josef Nadj (1957-) resume-se a várias ações protagonizadas por seus corpos: a argila é manipulada, controem formas através dos próprios corpos e interferem em um cenário constituído só por barro.



Figura 5 - Miquel Barceló e Josef Nadj, *Paso Doble*, performance, Veneza, Itália, 2008.

Apresentada diversas vezes em vários lugares no mundo, foi na 53ª edição da Bienal de Veneza, em 2008, que a obra ganhou maior repercussão. Inspirada nas pinturas primitivas das cavernas de Altamira, na Espanha, Lascaux, na França, e nas máscaras africanas, ela representa a essência da arte como registro humano. Também inspirado pelo povo Dogón de Mali, África, Barceló repetiu os gestos feitos pelo grupo étnico. Todo ano, passam barro para conservar as paredes de pedra e adobe de suas casas nas épocas de chuvas.



Figura 6 – Resultado final da performance, *Paso Doble*, na 53ª Bienal de Veneza, Itália, 2008.

Nesse caso, a cerâmica é trabalhada desde a manipulação de sua matéria-prima como um material de registro e modelagem. Em razão de sua plasticidade, o processo é valorizado, e não apenas o produto final. A cada fim da performance, os artistas mandavam destruir o resultado final e preparar o barro para a performance seguinte. Taí outra característica importante desse trabalho: destruição como um fator de criação – ação antagônica que vai contra a perenidade da cerâmica.

Muitos artistas do passado foram importantes para a existência da discussão sobre a valorização da cerâmica e o uso do barro como material artístico. A partir dela, novas formulações artísticas foram trazidas para a contemporaneidade, como as questões apresentadas por Vouklos e Barceló. O final do século XIX foi um período importante para a História e para as Artes, momento de discussões sobre valores artísticos, sociais e políticos, ao dirigirem ao passado um olhar crítico dirigido pôde analisá-lo para projetar um novo futuro: o Modernismo.

Da Revolução Industrial, no final do século XIX, até a metade do século XX ocorrem grandes mudanças sociais, que alteram estruturas como o sistema do trabalho, a produção e as relações de consumo, bem como marcam o momento em que a política interna dos países europeus passa a ser regida pela economia, pois a indústria prometia riqueza, prosperidade, bem-estar e harmonia entre as potências e os povos. Porém, em consequência e como resultado negativo, surge maior diferença entre as classes sociais, acirrando a competição entre os homens.

Argan (2010) entende que os produtos desse cenário político, social e cultural foram trágicos. Primeiro, ocorre uma crise nos setores, resultando em diversos conflitos internos, culminando nas duas guerras mundiais e na revolução social russa, a qual pretendia se estender em todo o mundo industrializado. A alienação da sociedade em massa resultou em um homem moderno sem identidade devido ao seu envolvimento pelo sistema global de produção e consumo.

Na política, vemos a criação de partidos que representariam a população e consolidariam o ideal social: uma sociedade desejada e perfeita, consolidada pelos partidos. Porém, a luta passou a ser pelos ideais partidários, contando com os interesses e resultados econômicos. “No final do século XIX e início do XX, aumentou a antítese entre as políticas progressistas socialistas e as reacionárias conservadoras, que triunfarão na consolidação dos regimes totalitários”, registra Argan (2010, p. 439).

Como consequência, a Arte Moderna renunciou a qualquer autoridade, tradição e normas estéticas e acompanhou cada mudança e as necessidades sociais de cada evento novo, criando assim uma nova estética. Disso decorre o surgimento de tantas tendências, grupos e estilos, fruto do

desejo de estabelecer uma ligação da arte com a sociedade contemporânea, que passa a representar um modo de vida e a interferir nos aspectos da vida contemporânea. Ainda de acordo com Argan (2010, p. 428), “a arte se torna assim um fato plenamente social, associando-se aos movimentos políticos mais progressivos”.

A partir desse momento, surgem diversos grupos organizados de artistas que optam por viver paralelamente ou relacionar-se em acordo ou em conflito com a política e o sistema. Houve artistas militantes que tomaram um partido, utilizando suas linguagens como forma de protesto, e muitos buscaram na cerâmica uma forma de popularizar a Arte. Questionaram a produção industrial, a alienação, as guerras, o lugar do homem no mundo e também o próprio lugar da Arte. A criação a partir do barro os ligava à essência da cultura popular, às suas origens e ao próprio povo. Muitos artistas encontraram na cerâmica a forma de expressar a ligação com a terra-mãe, como aconteceu com Picasso.

1.1 Os caminhos da arte do barro a partir do século XIX e no século XX

Somente no final do século XIX com os movimentos *Art Nouveau* e *Arts Crafts*, liderado por Huskins e Morris, na Inglaterra, as artes aplicadas ganharam valorização. Partindo do material até a sua manipulação de forma artesanal, a cerâmica teve a sua ascensão contra a produção industrial. Nesse período houve uma preocupação com as reformas sociais, promovendo uma relação e um diálogo entre a vida social e a arte.

John Ruskin (1819-1900) e Willian Morris (1834-1896) idealizaram uma grande reforma das artes e ofícios tendo em vista substituir a produção em massa por um artesanato consciente e significativo, de acordo com Gombrich (1999). As produções em série eram vistas como cópias baratas produzidas por máquinas, mas para eles o artesanato também era uma forma de expressão. A produção industrial já fazia parte da sociedade e da vida moderna, por isso foi necessário reavaliar valores de significação da Arte.

Esse posicionamento afetou a concepção e a catalogação da arte, porque assinala que cada obra de arte, independentemente do material com que era criada, devia ganhar julgamento justo com os critérios que são inerentes. Essa linha de raciocínio, relacionando-a com o momento atual, parece nada mais do que óbvia quando se pensa em arte contemporânea. Mas para a época foi um tanto quanto revolucionária e provocadora ao pôr em questão a análise da obra de arte,

porque até então só eram consideradas as Artes Maiores aquelas produzidas em determinados materiais e suportes, como a pintura, escultura e arquitetura.

Morris foi um militante do artesanato frente a produção industrial, de acordo com Benjamin (1994). Criou a Morris Company para elaborar um trabalho colaborativo entre artesão, pintores e arquitetos. Mas a distinção Artes Menores e Artes Maiores seguiu fortemente como verdade absoluta, criando muitos conflitos até a Revolução Russa e a Bauhaus, que serão expostos mais adiante.

A iniciativa de Ruskin e Morris promoveu o surgimento do Modernismo, por representar rupturas com a tradição academicista. Era a primeira vez que uma nova forma de entendimento sobre arte fora apresentada, ao compreender e dar valor às peças cotidianas. Tratava-as com o mesmo valor e atenção, produzindo objetos comuns cuja abordagem estética pretendia socializar a arte para todas as classes sociais.

As fábricas de cerâmica, no intuito de socializar suas obras, baratearam a produção e também realizaram ações para manter e fortalecer suas marcas, investindo na criação a partir do trabalho coletivo entre artistas e artesãos. Isso potencializou a atuação dos ceramistas independentes, que ganharam muita força em contraposição aos produtos de baixa qualidade que estavam em início de produção nas indústrias.

O surgimento dos ceramistas independentes também foi facilitado pelo fato de que, com a industrialização, permitiu-se maior acessibilidade aos materiais cerâmicos. O progresso, de certa forma, repercutiu na cerâmica, ao serem publicados livros e manuais especializados. Essa também foi uma época de crescimento material e econômico, com expansão do conhecimento, pelo que muitos artistas viraram professores, como “também começa a chegar muitíssima informação no que refere a cerâmica do Oriente, onde existe um maior domínio da técnica” (LEYÚN, 2017, p. 66).

Paralelamente nesse período, Edgar Degas (1834-1917) e Auguste Rodin (1840-1917) – artistas que influenciaram na modelagem de Pablo Picasso – enxergaram na argila possibilidades expressivas, os quais, ao valorizar o material, tornaram-na uma marca em suas obras escultóricas. A argila, que até então só era utilizada como um processo para a criação de uma escultura, passou a ser usada de outra forma. A peça final era fundida em bronze por ser mais valorizada do que a cerâmica devido à fragilidade do material, que não representava durabilidade para a obra. Porém, a plasticidade do material foi amplamente explorada, ampliando os limites da modelagem em argila.



Figura 7 - Auguste Rodin, Pedestal De Los Titanes, cerâmica esmaltada, 39x37x36 cm, 1878, Paris, França. Acervo do Museu Rodin, Paris, França.

Rodin foi uma figura importante para a evolução do modelado. De acordo com Marlow (1999), ao destruir os padrões da escultura tradicional criou caminho para a mudança ideológica do fazer na arte no século seguinte. Para ele, o material era tão importante quanto a execução, pelo que trouxe a sua plasticidade para o protagonismo da obra. Herdeiro da estética romântica, desejou expressar a realidade vívida, e a argila foi o melhor material para as suas explorações artísticas.

A argila oferecia as condições perfeitas para os estudos e desenhos de suas esculturas, porque a sua flexibilidade e rapidez permitiam a mobilidade de uma ideia para outra.

Também optou em finalizar com o material e a dar à cerâmica o atributo de peça no *modo acabado* – até o surgimento dos expressionistas, a argila só servia para esboços das esculturas finais. Em Rodin, a cerâmica materializa o toque na composição escultórica, e revela a mão do artista promovendo a transformação da matéria. “Por suas propriedades plásticas, ela vai registrar o fazer, e imortalizá-lo” (SATO, 2016, p. 24).

Degas também foi importante para a evolução da modelagem, apesar de não ter trabalhado com a cerâmica, influenciou a escultura através do seu realismo antecipando o movimento que aconteceria na metade do século XX. Para o artista, modelar foi encontrar a *estabilidade para o movimento (algo instável)*, e para isso, a argila foi o material que mais o satisfazia para os seus estudos. Deixou marcado o seu gesto em suas esculturas, numa obra que parece sempre *inacabada*.



Figura 8 - Edgar Degas, Mulher Lavando (ou enxugando) a perna esquerda, escultura em bronze, 20x15.5x21.5 cm, 1890, Paris, França. Acervo do Museu do MASP, São Paulo, Brasil.

Os artistas franceses Honoré Daumier (1808-1879), Aristide Maillol (1861-1944), August Renoir (1841-1919) e Henri Matisse (1869-1954) e italiano Arturo Martini (1889-1947) usaram a argila como um material de criação para as suas esculturas mas não como material final. A cerâmica se resumiu a pinturas de pratos, porcelanas e outros utilitários e, segundo Lajoix (2012), muitas placas e azulejos foram produzidos em 1880, destinados a serem decorados pelos

pintores. A principal fábrica fornecedora era a de Émile Müller, em Ivry-sur-Seine, França, e os principais artistas que encomendavam eram Auguste Renoir e Toulouse-Lautrec (1864-1901).

As cerâmicas eram apenas suportes de pintura, a mesma realizada em suas telas: a pintura era a técnica mais importante e valorizada por ser considerada uma ação intelectual. Por volta de 1895, Toulouse-Lautrec produziu uma série de placas com o retrato da sua musa, Yvette Guilbert, dançando no palco.



Figura 9 - Henri Toulouse-Lautrec, Yvette Guilbert, 1895, placa de cerâmica pintada com esmaltes.



Figura 10 - Auguste Renoir, André Méthéy, Banho e Nu Feminino, pintura sobre cerâmica, 1906-1907. Coleção Larock-Granoff.

A partir da dedicação desses artistas à pintura cerâmica, Paul Gauguin (1848-1903) e o negociante de arte Ambroise Vollard (1866-1939), no início do século XX, foram os primeiros a tomar a iniciativa de divulgar as possibilidades estéticas e comerciais da arte do barro, segundo Le Bihan (2012, p. 10): “Enquanto Vollard promove a associação do pintor com a cerâmica em favor de uma criação de peças únicas artísticas, Gauguin apresenta outras linguagens e artes de outros povos, aguçando a curiosidade dos jovens artistas, inclusive para a escultura cerâmica”. Para ele, a cerâmica era uma arte central: “A cerâmica não é uma futilidade” (2012, p. 35). Apesar de o projeto de Vollard de negociar a cerâmica e criar exposições não seguir adiante, teve como resultado positivo a formação de três grupos distintos.

O primeiro grupo foi formado no período entre as duas guerras mundiais, aproximadamente 1918 a 1939, por artistas estrangeiros que trouxeram e desenvolveram a cerâmica *em torno* na Europa. O segundo grupo teve como líderes Renoir e Henri Lebasques (1865-1937), que aprofundaram a pintura em utensílios cerâmicos e até participaram de exposições, influenciando novos artistas. O terceiro grupo, liderado por André Methey (1871-1920), produzia cerâmica artística, além do objetivo de ser um suporte para a pintura. Methey produziu artisticamente na cerâmica, e assinou um artigo militante contra as produções industriais e em série, que apenas repetiam padrões decorativos e estilos. Outros o seguiram, como Georges Rasetti (1851-1938) e Etienne Avenard (1873-1952).

A partir desse período, muitos artistas nabis e fauves principiaram em 1906 na cerâmica, encarando-a como um novo substrato para a exploração das paletas de cores, como Louis Anquetin, Pierre Bonnard, Mary Cassat, Maurice Denis, André Derain, Othon Friesz, Ker-Xavier Roussel, Pierre Laprade, Aristide Maillol, Henri Matisse, Jean Puy, Georges Rouault Kees Van Dongen, Louis Valtat, Maurice de Vlaminck. Esses artistas contribuíram para a consolidação da iniciativa formal de André Methey no sentido de explorar a cerâmica como uma forma de manifestação da arte. Entretanto, essas iniciativas, novamente, apenas a tornaram um novo suporte para as suas pinturas, pois não mudaram a técnica nem a ideia de que a cerâmica poderia ser mais que um objeto funcional e de decoração.



Figura 11 – André Derain, André Méthey, Vaso decorado com pássaros em vôo, h.54 cm, d.38 cm, 1907 – 1909, Paris, França.



Figura 12 – Aristide Maillol, André Méthey, Vaso com Banhistas, 1906-1907, Paris, França. Coleção Larock-Granoff.



Figura 13– Henri Matisse, André Méthey, Prato decorado com banhista, d.25 cm, 1906-1907, Paris, França. Coleção Larock-Granoff.

Na França, alguns artistas fugiram da formalidade decorativa e da utilidade doméstica, como foi o caso de Emile Decoeur (1876-1953), Emile Lenoble (1875-1939), Henri Simmen (1880-1963),

Jean Mayodon (1893-1967), em Sèvres; René Buthaud (1886-1986), em Bordeaux; Edouard Cazaux (1889-1974), em La Varenne, e Jean Van Dongen (1883-1970) em Marly. Para a época, eles modernizaram a cerâmica e exploraram outras possibilidades plásticas, como novos formatos, esculturas e pinturas.

Na Alemanha, os expressionistas defenderam as artes populares e aplicadas por terem a espontaneidade de ser o retrato de um povo. Portanto, assim como no Modernismo, a arte estava voltada para os eventos sociais, a cerâmica passava pela dificuldade de ultrapassar e sobressair de sua própria história consolidada de ser apenas uma *pintura-cerâmica*. Para Lajoix (2012, p. 18), “consiste na simultaneidade de vários fatores que combinam, entrelaçam e se sobrepõem perfeitamente com a forte tradição ‘imagética’ herdada do Renascimento italiano com a sua decoração histórica na faiança louça”.

O movimento Expressionista foi popular porque a técnica deixou de ser algo pessoal como era para os clássicos e os impressionistas. O artista expressava a realidade tal como ela é: a excitação é dada pelas impressões sensoriais, e o objetivo é mostrar a fealdade do homem. O artista era um trabalhador manual e artesanal, cujo trabalho passou a ser reflexo do povo ao apresentar um modo de vida irracional. A criatividade era mais importante do que a representação por uma técnica clássica apurada.

A gravura – e principalmente a xilogravura – foi a técnica mais usada pelos expressionistas pelo fato de com ela poderem reproduzir em grande escala. Também se explorou na cerâmica a produção em série a partir do molde de uma única matriz modelada em argila. A cerâmica, e a gravura foram usadas para alcançar os objetivos propostos pelo movimento expressionista.

Analisando as ações dos artistas expressionistas, pode-se criar uma rede de relações com as ações de Picasso ao escolher a gravura e a cerâmica como linguagens expressivas para explorar, e principalmente como meios de propagar e popularizar o seu trabalho, como será explicado nos capítulos seguintes.

Mesmo com essas iniciativas, a tradição da cerâmica começa a ser desvalorizada no século XX, vista apenas como algo utilitário perante o crescimento industrializado da produção em série. No período de 1918 a 1930, iniciou-se um movimento de reconstrução da Europa e a arte distanciou-se da realidade social e do interesse político e passou a ser uma expressão do interior pessoal, tendo como fonte o inconsciente revelado pela pesquisa psicanalítica. Assim se origina o Surrealismo, uma proposta de arte *irracional* com a expressão nascida do inconsciente. E a cerâmica se distancia das produções artísticas.



Figura 14 - Kasimir Malevitch, Jogo de chá suprematista, porcelana esmaltada, 1923.

Foi após a Revolução Russa em 1917 que os artistas viabilizaram o protagonismo da cerâmica para todas as classes sociais: o berço do *design* de produto é político e, numa sociedade industrial, os produtos personalizados são desejados por ela, de modo que passariam a ser consumidos em grande escala e por preço acessível. Primeiro, houve o forte manifesto *construtivista* de Tatlin, que se associou à revolução artística, social e política que ebulia naquela época. A arte passava a ser vista como ação revolucionária: desejavam mudar a sua organização e as suas relações com a sociedade e com o Estado.

Na Rússia, Kazimir Malevitch (1878-1935), com o seu movimento Suprematismo, desenvolveu uma linguagem única ao defender a cerâmica como fator principal de criação. O artista desenvolveu peças geometricamente “puras”, em porcelana branca, defendendo um estilo *livre* de qualquer influência histórica ou referências estéticas do passado.



Figura 15 - Marguerite Friedlaender, jogo de chá, porcelana, 1930, Bauhaus. Alemanha.



Figura 16 - Margarete Heymann-Marks, jogo de chá, porcelana, 1923, Bauhaus, Alemanha.

E na Alemanha também ocorreu o resgate e a valorização da cerâmica a partir de 1919 com a escola da Bauhaus, em Weimar, com a proposta de integrar o tradicionalismo das Artes e Ofícios com o academicismo das Belas Artes. Os alunos frequentavam as aulas dos artistas e artesãos, cujo objetivo era conseguir sintetizar e encontrar uma forma/caminho/resultado a partir das duas fontes de conhecimentos.

“A proposta era romper a barreira entre artistas e artesãos, visando à geração de criadores de uma nova forma, de profissionais mais completos e de inspiração menos limitada aos padrões tradicionais”. (SATO, 2016, p. 26).

Conforme aponta McCready (1955), o estudo e criação em cerâmica era ministrada por Theodor Bogler (1896-1968), Lucia Moholy (1894-1989), Marguerite Wildenhain (1896-1985) e Margarete Heymann-Marks (1899-1990), e as suas pesquisas seguiam o ideal construtivista de Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931): linhas retas, formas puras, cores primárias e sóbrias.

Na Bauhaus, a cerâmica possuía importância no âmbito artístico e comunicativo perante a condução da expressão na sociedade moderna: a argila era um material capaz de expressar modernidade. Ao elaborar um objeto único artesanal, o aluno se sentia essencial dentro de um grande mecanismo sistêmico em que a sociedade havia se transformado. Por isso, muito se discutia sobre a existência ou não da conexão do artesanato com a múltipla produção industrial. Ao propor a união das técnicas artesanais com as formais, em contrapartida a uma produção de massa sem identidade, a Bauhaus inovou por meio de ações revolucionárias que abrangiam até uma reeducação do público para a modernidade.

Apesar de todo esse avanço, houve também um movimento de regressão, surgido a partir da união da arte com o artesanato, em questões como qualidades técnicas e conceituais. A cerâmica tem a sua valorização na indústria, porém a produção em grande escala afasta a relação do homem com o processo, e o objeto tornou-se impessoal e anônimo. Foi a partir desse momento que a cerâmica perdeu novamente o estatuto de ser um meio de expressão artística, apesar da valorização do material cerâmico.

O século XX, enfim, forneceu muitas alternativas para o desenvolvimento da cerâmica, que foi utilizada para diversos fins e propósitos. Influenciados pela escultura tradicional, alguns artistas ampliaram os conceitos da linguagem, uma vez que voltaram a atenção para o material e o processo. Em meados de 1930, houve o resgate dessa arte ancestral tornando-a a principal forma de expressão, escolhida por alguns artistas cujas carreiras já estavam solidificadas. Esse fato não deixa de ser curioso porque esses artistas já não dependiam de nenhuma linguagem para responder aos seus anseios plásticos: possuíam o “poder e a liberdade” de se expressar com qualquer material. Esse é o caso de Pablo Picasso, que buscou na cerâmica um resgate da tradição artística para ao mesmo tempo quebrá-la, derrubar padrões e promover inovações através do próprio fazer artístico expressivo.

1.2 A cerâmica como linguagem expressiva e artística: os artistas que influenciaram na produção cerâmica de Pablo Picasso

Muito antes de Picasso se envolver com os mistérios cerâmicos, outros artistas o fizeram, sem muito sucesso e reconhecimento para a época, salvo Joan Miró e Artigas. Por isso nesse momento será apresentado o trabalho cerâmico dos artistas que influenciaram na obra cerâmica de Picasso e como foi o seu encontro com essa linguagem.

Francisco Durrio de Madrón, mais conhecido como Paco Durrio, foi um artista importante nesse movimento de valorização da cerâmica como linguagem artística. Escultor, ourives e ceramista, e também pintor, desenvolveu muitos trabalhos multidisciplinares. Amigo de Gauguin e Picasso, tanto os influenciou com seus trabalhos simbolistas quanto também fora influenciado por ambos quando o assunto é modelagem e cerâmica.

Suas obras cerâmicas são antropomorfas e perdem a classificação inicial de utilitárias. Influenciado por Goya e Rodin, em grande parte, as peças traduzem a interrogação do artista sobre a origem da vida, a morte, o silêncio e as preocupações do homem moderno. A cerâmica tinha para Durrio um valor ritualístico. Formas fálicas são muito utilizadas, assim como posições fetais, cabeças e corpos femininos.



Figura 17 - Paco Durrio, Jarro antropomorfo, cerâmica esmaltada, 1900 – 1905, Paris, França. Coleção do Museu d'Orsay, Paris, França.

De acordo com o testemunho de Charles Morice⁴, Durrio conheceu Gauguin quando este retornara a Paris de sua primeira viagem ao Taiti, entre 1893 e 1895. Comprou um número considerável de obras do artista durante a venda do seu ateliê em 1895, as quais foram conservadas e divulgadas, influenciando os jovens artistas das vanguardas na Europa.

Inclusive, o primeiro contato de Picasso com a cerâmica se deu quando viajou pela primeira vez a Paris, em 1900, para participar da Exposição Universal, ocasião em que conheceu Durrio. Após conhecer o trabalho desse artista e a sua coleção de cerâmicas de Gauguin, Picasso se interessou pela linguagem: várias peças foram modeladas e alguns projetos de vasos, finalizados com pinturas. É nesse ano que inicia a sua fase de escultor paralelamente à pintura. Modelou algumas esculturas até

⁴ Informação disponível em <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no_cache=1&numid=102746>.

1905, tendo em vista as possibilidades da argila, mas não desenvolveu nem se dedicou à cerâmica, pois modelava e depois fundia as esculturas em bronze.



Figura 18 - Paul Gauguin e Ernest Chaplet, Pequeno Jardineiro, cerâmica, 1886-88, Paris, França. Coleção Larock-Granoff.

Gauguin influenciou diretamente Picasso, segundo Préaud e Gauthier (1982, *apud* HARO, 2005). No atelier de Durrio, Picasso conheceu o trabalho dos dois artistas, os quais também eram grandes pesquisadores das culturas orientais. Foi nesse momento que Picasso despertou para a escultura e uma estética que futuramente seria exposta em suas obras no início do século XX; e inclusive em suas cerâmicas, 50 anos mais tarde, em 1947.

Dessa forma, foi Durrio o responsável pelo primeiro ensinamento de cerâmica a Picasso. Gauguin, por sua vez, foi o responsável em transmitir a Durrio os ensinamentos dos processos cerâmicos. Os dois artistas dividiram o ateliê em

1893, e o jeito revolucionário de Gauguin encarar a argila e a cerâmica influenciou Durrio e, conseqüentemente, Picasso.

Paul Gauguin criou uma imagem sintética do mundo ao buscar no sagrado e na natureza das coisas um caminho de vida e de expressão. Na cerâmica não foi diferente. Ao convencer-se dos perigos da arte no mundo moderno, acreditava que o conhecimento e os avanços tecnológicos afastaram a humanidade dos seus próprios sentimentos, impedindo-a de expressá-los. Viajou para o Taiti em busca da arte verdadeira, indo ao encontro dela por meio da introspecção e da expressão de sentimentos. Para ele, as regras de composição pouco importavam:

O impressionista interessava-se apenas por aquilo que pode ver com os seus próprios olhos, e para ele só a superfície tem importância. [...] Para Gauguin a superfície é material e a disposição ocasional dos objetos na natureza é apenas um estímulo para a concepção do quadro. O processo consiste em condensar na impressão recebida algo que contém todos os fatores de significado permanente. (PEVSNER, 1980, p. 84).

Digamos que a cerâmica de Paul Gauguin “extrapolou” as expectativas do que seria criar nessa linguagem para a sua época. Exímio ceramista, interessado pela cerâmica japonesa e peruana, desenvolveu projetos muito inovadores, dando a essa linguagem uma nova concepção quanto à modelagem e aos procedimentos. O artista comparava o trabalho com o barro com as criações divinas: “do barro fez o homem”, com esse valor ritualístico criou muitas peças. Para ele, “a cerâmica não era futilidade” (MADELINE, 2012, p. 35).

As cerâmicas de Gauguin são resultado da exploração da subjetividade dessa linguagem. Classificadas como “pouco utilitárias”, não possuíam a aparência apelativa e decorativa para os padrões da época, e tampouco estiveram na categoria de utilitários. As peças estão longe da delicadeza dos bibelôs de porcelana do século XIX. Assim como na pintura, o artista manteve presente a influência ritualística e selvagem da ligação do homem com a sua verdadeira natureza.

Seu primeiro contato com a cerâmica se deu em 1886, quando conheceu o ceramista Ernest Chaplet, e daí surgiu parceria entre eles que durou uma década. Entre as idas e vindas de Paris ao Caribe e Taiti, entre outros lugares, Gauguin sempre visitava Chaplet em seu ateliê para trabalhar com cerâmica. Apesar de muitas peças terem sido modeladas por Chaplet e decoradas com pintura por ele, a maioria das obras foi confeccionada e finalizada pelo próprio Gauguin. Em Paris, ao conhecer Durrio, dele recebeu influências simbolistas como também contribuiu nas pesquisas do artista basco na cerâmica.



Figura 19 - Paul Gauguin, Retrato do artista na forma de uma cabeça grotesca, cerâmica esmaltada, 1888, Paris, França.



Figura 20 - Paul Gauguin, Cabeça de uma Jovem, cerâmica esmaltada, (1893-94), Paris, França.

As esculturas *Retrato do artista na forma de uma cabeça grotesca* (1899) e *Cabeça de uma jovem* (1893-94), além de apresentarem em suas estruturas os aspectos rústicos e selvagens da temática onírica e fantástica, apresentavam a possibilidade de reprodução por terem sido feitas em série. A partir de uma modelagem original, Gauguin realizou a seriação porque acreditava que a cerâmica era a oportunidade comercial para uma produção em massa com grandes possibilidades econômicas.



Figura 21 - Paul Gauguin, *Oviri*, autorretrato, faiança, 1894, Paris, França. Coleção do Museu d'Orsay, Paris, França.

Para o artista, a cerâmica tinha o sentido da própria metamorfose, e a queima tinha um significado metafórico de, ao se lançar a peça no fogo, simbolizar “o artista na qualidade de vítima decapitada pela sociedade”. Para Theil (2013, p. 60), “a característica da cerâmica é o sentimento de um grande fogo, e esta figura ardendo no inferno se expressa, eu acredito, fortemente neste personagem. Como o artista que é vislumbrado por Dante em sua visita ao inferno”. O fogo fascinava Gauguin assim como a transmutação da argila em matéria sólida. Com isso, a cerâmica expressa a essência, a crença da criação através da transformação. Por meio dessa simbologia, o artista se colocou no lugar de um profeta e, com a técnica, criou uma cerâmica ritualística.

Paul Gauguin rejeitou os padrões formais e estéticos que ditavam, na época, os caminhos que os artistas tinham de seguir em todas as suas expressões artísticas. Em suas cerâmicas nada há de figurativo, pois buscou representar as formas grotescas, primitivas, para simbolizar a sua agressividade crítica perante a sociedade.

No momento em que se autorretratou em *Oviri*, Gauguin se mata para se regenerar longe da civilização parisiense. De acordo com Christopher Gray (*apud* SATO, 2016), *Oviri* é:

[...] a expressão de profunda desilusão e desânimo de Gauguin. Ele tinha apenas 47 anos e havia despejado toda a sua força em sua arte por doze anos. Ele sentiu que não estava fazendo progresso algum. Seu retorno para a França levou-o para uma série de desastres [...]. O tema *Oviri* domina uma loba morta, esmagando a vida de seu filhote.

Oviri (selvagem, em taitiano) é considerada uma obra-prima em cerâmica, não apenas como a síntese das expectativas das experiências estéticas, mas da própria metamorfose do artista em um selvagem civilizado. A escultura foi a última criada e resume a “maldição” de Gauguin, de viver entre a modernidade e a selvageria na condição de um artista inovador para a época. A obra foi finalizada no forno de Chaplet em dezembro de 1894, e, como não foi vendida, Gauguin solicitou-a ao amigo pintor e colecionador Georges-Daniel de Monfreid com a intenção de colocá-la em seu túmulo no Taiti; mas isso nunca aconteceu porque a peça não foi enviada.

Foram necessários muitos anos se passarem para as obras em cerâmica de Gauguin ganharem o merecido valor e poderem despertar interesse de pesquisadores e colecionadores. Apesar de, ainda em 1891, Albert Aurier já ter se interessado por elas, descrevendo-as como esculturas bárbaras, estranhas e selvagens, “ele amassou mais alma do que a argila?” (MADELINE, 2012, p. 35). Nessa frase fica evidente o relacionamnto do artista com o barro, como um fator transcendental do renascimento, da origem e primordial da humanidade. Gauguin considerou seriamente e artisticamente a plasticidade da argila. Postura que influenciou o jovem Picasso em suas descobertas na escultura e na pintura.



Figura 22 - Jean Van Dongen e Pablo Picasso, Vaso decorado com peixes, 1929, Paris, França. Coleção do Museu Picasso – Paris, França.

Outro artista importante foi o catalão Josep Llorens i Artigas. Foi em 1924 que Picasso trabalhou com o ceramista para buscar as qualidades poéticas e estéticas da argila para a escultura. Nesse período, conheceu Jean Van Dongen (1883-1970), em encontro bem significativo, do qual foram criados dois vasos⁵ em parceria em 1929: Van Dongen modelou e Picasso pintou. Num, temos cenário com banhistas; noutro, duas mãos segurando peixes em torno da forma do próprio vaso. Picasso manteve esses dois objetos consigo até sua morte, os quais hoje se encontram no Museu Picasso-Paris. Percebe-se a repetição dos temas 20 anos depois, confirmando serem eles uma referência importante para o artista.

Picasso estava familiarizado com a produção cerâmica local de Málaga, que possui tradição e muitas olarias na cidade. Segundo Haro (2013), o artista conheceu os fornos e as olarias ainda criança e, dessa forma, a produção de objetos utilitários, como tigelas, jarros em forma de galo e botijos, não era incomum a ele. É interessante apontar que

⁵ Não se sabe a quantidade certa, mas o Museu Picasso Paris conserva apenas duas peças e informa aos visitantes que são as únicas encontradas do período, informação obtida *in loco* pela autora em outubro de 2016.

[...] seu tio Salvador Ruiz Blasco, apesar de estudar Medicina em Granada, mostra especial interesse pela cerâmica, aprendendo a modelar argila e realizando algumas peças no material. Apesar desta familiarização do artista com o material, não é nesse momento mas só depois que ganha conhecimento sobre a tradição cerâmica mediterrânea. (LEYÚN, 2017, p. 79, tradução nossa).

Mesmo tendo o estudo de pinturas em cerâmicas no seu aprendizado artístico na Espanha, e tendo contado com a hispano-mourisca desde a sua infância, Picasso só se interessou pela cerâmica como forma de arte em meados de 1940, com o movimento iniciado por Artigas em Barcelona.



Figura 23 – Cerâmicas de Josep Llorens i Artigas. Coleção da Fundação Privada – Tallers Josep Llorens Artigas, Barcelona, Espanha.

Em 1939, a cerâmica ganha espaço nas Artes, liderado pelo oleiro Artigas e por Miró, o qual influenciou outros modernistas a se interessarem pela cerâmica, como Albert Marquet (1875-1947), George Braque (1882-1963) e Raoul Dufy (1877-1953). Era a primeira vez em que a plasticidade da argila fora explorada para produção escultórica em cerâmica. Esse movimento contribuiu com a valorização da arte do barro e, após esse engajamento, outros artistas fizeram o mesmo.

As cerâmicas de Artigas se destacam pela pureza das formas, pela exploração dos esmaltes e cores resultantes da queima em alta temperatura. Desempenhou papel importante para a renovação da arte da cerâmica, prezando pela precisão das formas, elegância e minimalismo. Quando iniciou suas atividades acadêmicas como crítico de arte e professor de cerâmica na Escola de Barcelona Massana, em 1941, conseguiu ampliar sua pesquisa e influência junto à nova geração de ceramistas.

A relação entre Artigas e Miró é famosa por deixar grandes contribuições no universo da cerâmica. Foi uma rica colaboração ao defender a linguagem como uma poética distinta, capaz de adequar-se e desenvolver-se em relação ao pensamento artístico. Num certo momento do Modernismo em que se debatia sobre a possível convivência, junção e relação do artesanato com a produção industrial, as manufaturas com as artes maiores, ainda jovens eles se conheceram e, juntos, desenvolveram grande trabalho colaborativo na cerâmica.

Ao conhecer as cerâmicas de Artigas na galeria Argos, Miró foi seduzido por elas e, em 1912, foi conhecer pessoalmente o ceramista para se oferecer a trabalhar com ele, o que ocorreu apenas em 1939. Miró descobrira assim uma Paris repleta de inovações e possibilidades no campo das artes, e também Artigas, que se aprofundava em suas pesquisas, as quais dividiu com Raoul Dufy, Albert Marquet e George Braque. Artigas, militante em defesa da cerâmica como arte independente da pintura, preocupou-se com o real interesse do artista.



Figura 24 - Joan Miró, Personagem, 32,5x19x12 cm, 1956, Barcelona, Espanha. Coleção Larock-Granoff.

Miró sempre tratou a arte como uma forma experimental que podia levar até as últimas consequências. Essa atitude foi a que encantou o ceramista: a forma de encarar a cerâmica como uma linguagem de múltiplas possibilidades expressivas, o que fez com que concordasse com o trabalho conjunto. Consciente de ser preciso adaptar as necessidades dos seus projetos à cerâmica, o artista primeiro adaptou a sua pintura e depois abordou o meio para uma modelagem inovadora e expressiva. Também confrontou os meios de criação das artes do fogo, realizou experimentações únicas que desafiavam os procedimentos tradicionais. Com a cerâmica, ultrapassou os próprios limites vistos nos murais e nas esculturas que construiu. Artigas e Miró construíram assim uma amizade e um trabalho de mútua cumplicidade que durou 30 anos, resultando em cerâmicas decorativas e escultóricas, em grandes murais, que transitaram entre o moderno e o tradicional.

A primeira fase durou dois anos, de 1944 a 1946. Foi comparada com a dos gregos Ergótimos, porteiro, e Clitias, pintor, que viveram no período de 580 a 550 a.C., auge das pinturas em negro com o fundo preto. Miró e Artigas assinavam juntos suas peças e o sucesso da exposição em 1945 no ateliê San Gervasio, em Barcelona, confirmou a parceria dos artistas na história da arte.

A parceria foi retomada em 1953, em Barcelona, e nesse período Miró produziu mais de 200 peças. Foi quanto também realizaram a obra mais famosa da dupla: o grande mural da sede da Unesco, em Paris, no ano de 1958. Influenciado pelos grafites de rua, arte popular, pinturas rupestres, Miró criou a ilustração e o projeto do mural.



Figura 25 - Assinatura de Miró e Artigas, em um painel de cerâmica.



Figura 26 - Miró e Artigas trabalhando no ateliê em Gallifas, 1954, Barcelona, Espanha.

Miró foi um apreciador das culturas populares e da arte primitiva e, quando sentia necessidade, passava algumas temporadas em Santilla Del Mar, perto de Santander, para visitar as pinturas de Altamira, segundo Lajoix (2012, p. 130), para quem apreciá-las era retornar ao início do mundo. Outra fonte de referência eram os mosaicos arquitetônicos de Gaudí, cuja coletividade com o mundo, a exposição externa e eterna, eram os conceitos de arte coletiva que o agradava. “Vou fazer um dos grandes murais de cerâmica da Unesco para que fique ao ar livre! É uma coisa de louco! [...] Que misteriosa é a cerâmica... é mais apaixonante que a pintura!”⁶ (LAJOIX, 2012, p. 130).

Os trabalhos de Miró de 1952 a 1954 são caracterizados por um desenho gráfico tosco e acabamento mais rústico e opaco, com superfícies irregulares, em grandes murais monumentais. A cerâmica levou Miró à ancestralidade e relacionava a força da terra como motriz para qualquer criação: “É preciso pintar pisando a terra, porque a força entra através dos pés” (LAJOIX, 2012, p. 133). A materialidade da terra e da argila é a própria força e inspiração para o artista, é o denominador comum entre as suas pinturas e as suas cerâmicas.

⁶ Declaração de Miró ao amigo e escritor Camilo José Cela, prêmio Nobel de Literatura de 1989.

Em 1947, sabendo que Picasso também se interessava pela cerâmica, passou duas semanas em Vallauris, França, trabalhando em Madoura⁷. O intercâmbio o fez refletir sobre o uso das técnicas a serviço da expressão em seu trabalho cerâmico. A forma com que Picasso integrava objetos comuns em suas modelagens foi revelador, e Miró incorporou esse método na produção de suas esculturas.



Figura 27 - Miró e Artigas, Figura e barco, placa dupla-face, 22,5x17 cm, 1945, Barcelona, Espanha. Coleção Larock-Granoff.

Há uma relação entre os dois artistas na forma como encaravam a cerâmica. Tanto Picasso quanto Miró muitas vezes deixavam a improvisação guiar suas mãos, mas isso não significava que não havia um estudo mental por trás dessas ações e sim que, para eles, a cerâmica é uma arte intelectual e mental. Para suas criações, Miró deixava fluir suas emoções, que assim definia: “a própria eletricidade guiada pela inteligência, mas minha mão sempre me surpreende” (LAJOIX, 2012, p. 133).

Picasso escolheu a tradição mediterrânea para guiá-lo em suas cerâmicas, enquanto Miró, escolheu o surrealismo porque queria desafiar a própria lei da matéria, indo até as últimas consequências para satisfazer suas criações fantásticas. Mas ambos os artistas escolheram a arte primitiva e popular: as peças em terracota da cultura mediterrânea fenícia como um meio de criação e inspiração.

⁷ Olaria Madoura, localizada na cidade de Vallauris, no sul da França, local em que Picasso foi para aprender e para trabalhar com a cerâmica no ano de 1947.

Por meio de pintura lúdica e técnica espontânea, leva o espectador à sua própria percepção, deixando-o resolver o enigma da leitura visual, o que faz Argan (1992) concluir que o artista demonstrou à sociedade que quanto mais se produz menos se cria, e a criação é um livre jogo enquanto o produzir é cansativo. Miró se alia a Picasso como um mestre e isola a ironia da poética picassiana. Sua pintura é lúdica e revela a mitologia da psique, ao usar uma técnica espontânea e perfeita, inocente e infalível.

A parceria de Miró com Artigas teve continuidade com o herdeiro Joan Gardy Artigas, resultando em mais de 400 peças catalogadas e 15 painéis, frutos de uma produção intensa e dedicada à cerâmica. Miró e Artigas influenciaram um ao outro durante esse tempo. Miró trouxe as suas ideias às formas de Artigas, e este, que produzia através de uma pureza linear, transformou-se ao utilizar cores intensas e relevos nas superfícies.

1.3 O encontro de Picasso com a cerâmica

Pablo Picasso se interessou pela cerâmica após o novo interesse que surgiu na década de 1940. Estando em férias na cidade de Vallauris, a convite de Georges Ramié⁸ (1905-1974), conheceu a olaria Madoura, e logo nessa visita, acompanhado por muitos amigos, interessou pela produção cerâmica e sentou-se em um banco para modelar: “Depressa lhe arranjaram um banco de artesão e uma bola de barro bem amassado, de que ele se apossou. Nesse dia, saíram-lhe das mãos três peças” (RAMIÉ, 1987, p. 8).

Peças modeladas no estilo de Picasso, que de acordo com o autor eram estranhas aos olhos dos artesãos tradicionais da região, mas que significavam o prefácio, de acordo com Ramié (1987, p. 8), de uma boa colheita “duma era fértil em obras e em amizade, de valor demasiado delicado – uma pequena cabeça de fauno e dois touros moldados à mão”. Em comemoração ao início dessa jornada, anos depois, o artista fundiu essas peças em bronze. Nesse mesmo dia, causou-lhe surpresa, ao visitar uma feira de arte em Vallauris, ainda desconhecer, até então, as reais possibilidades artísticas dessa linguagem. Foi naquele momento que Picasso, conforme nos informa Ramié (1987, p. 7), “arrastado pela sua necessidade vital de tudo descobrir, logo

⁸ George Ramié e sua esposa, Suzanne Ramié, abriram a olaria Madoura, responsável pela produção e expansão da cerâmica artística em Vallauris, e foram responsáveis pelo aprendizado de Picasso.

sucumbiu com infinita delícia à tentação que, inconscientemente ou não, havia provocado, de penetrar os mistérios da terra e do fogo”.

Mesmo tendo experiências anteriores, elas resumiam a exploração da materialidade da argila para fim escultórico. A relação com a produção cerâmica começará só em 1947 na França, mas é certo que a partir de 1936 o artista começou a pensar no material e no processo como protagonistas da sua arte. A partir desse ano, realizou diversas viagens para o Sul da França, onde mantivera contato com as tradições milenares: a região do Mediterrâneo era como um retorno para sua terra natal.

Viajou para Mougins em 1936 com Dora Maar e o poeta Paul Éluard e esposa dele, Nusch. De lá realizaram muitas saídas e, ao conhecer Vallauris, o refúgio dos artistas pós Segunda Guerra, Picasso fica surpreendido pela tradição cerâmica e pelo trabalho das olarias da região. O poema *A Pablo Picasso* (1936) descreve a fascinação por Vallauris: “*Montrez-moi cet homme de toujours si doux Qui disait les doigts font monter la terre*”.⁹

Como um espírito inquieto que era, mesmo aos 60 anos se dispôs a aprender a produzir numa nova linguagem. “Sempre disposto a aprender novas técnicas e saberes, Picasso reata os laços com a antiga tradição do artista completo, enfrentando agora um suporte altamente maleável: a terra.” (PHILIPPOT, 2016, p. 249).

Gilot (1965) descreve que Picasso, a partir do dia que conheceu a Feira de Vallauris e a olaria Madoura, tinha se decidido a trabalhar com a cerâmica e, durante um ano, em Paris, desenhou muitos projetos de esculturas e vasos. Ao retornar a Vallauris, foi trabalhar na olaria Madoura.

Desta vez, porém, já não se comportou como amador: durante o Inverno, aquele episódio de cerâmica só manteve a sua imaginação em constante preocupação; estudou grande quantidade de projetos, e compareceu carregado de esboços acumulados ao longo de todas aquelas prometedoras mediações. Quando abordava uma questão, Picasso ia imediatamente além da realidade comum. Levou uma pasta cheia de desenhos, que foram desenrolados, comentados, discutidos e admirados. Desta vez, parecia que o assunto se tornava sério. Aqui começava a grande aventura. (RAMIÉ, 1987, p. 8).

⁹ “Mostre-me este homem sempre tão doce Quem disse que os dedos formam a Terra”, tradução nossa. Disponível em: <http://francais.agonia.net/index.php/poetry/118128/A_Pablo_Picasso._1936>. Acesso em: 20/01/18.

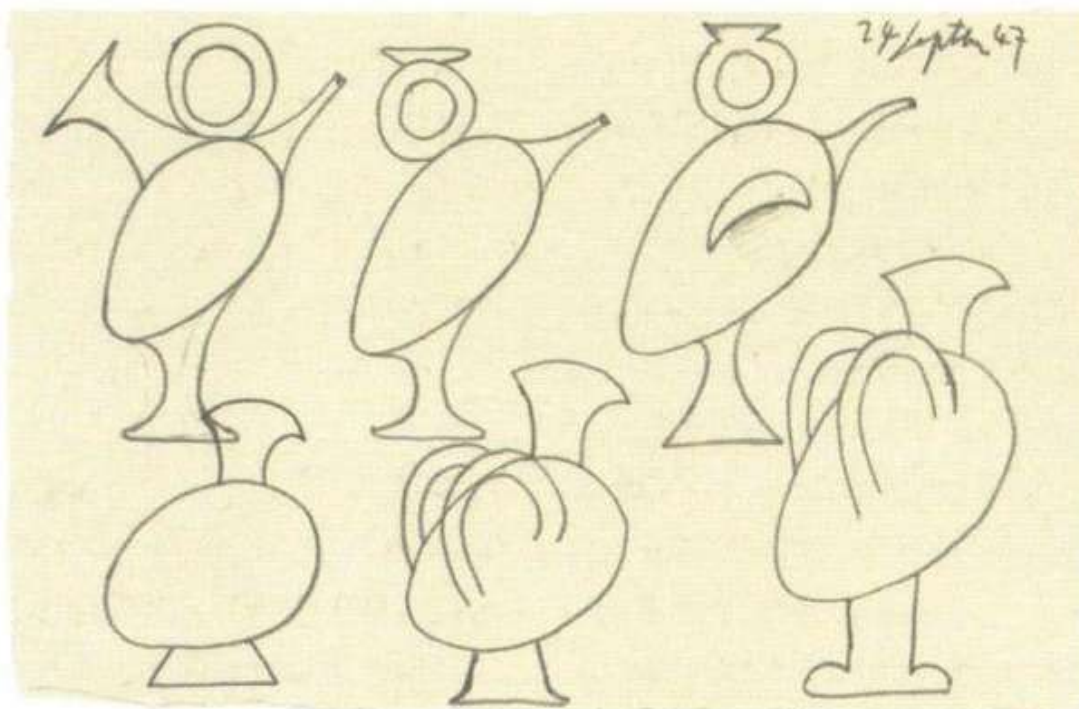


Figura 28 – Pablo Picasso, Desenhos preparatórios para o Grande Pássaro e Vasos, crayon no papel, 1947, Paris, França.

Antes da mudança definitiva, viveu em Antibes por dois meses, em 1946. Convidado pelo curador do museu da cidade, Romuald Dor de la Souchère, começou a trabalhar no segundo andar do prédio, e que veio a ser tornar um ateliê. Em troca, Picasso decorou o museu e realizou uma série de obras com iconografia mitológica: faunos, bacantes, centauros, ninfas e tocadores de flauta grega. Com *A alegria de viver* (1946), inicia-se uma nova fase picassiana, representada pela multiplicidade poética e pela alegria da experimentação. “Psicologicamente esta fase, que coincide com o nascimento de seus filhos Claude (1947) e Paloma (1949), é representada pelo quadro *A alegria de viver*, no Museu Picasso de Antibes.” (FABRE, 1981, p. 15). “Exprime a alegria, as flautas, a dança ... o universo dança, até as cabras dançam (...) lembra a *Alegria de viver* de Matisse de 1906 (...) não há distinção entre o humano e natureza, há as cores alegres, o mar, o navio (...)”¹⁰.”

¹⁰ Fala e contribuição do prof. Dr. José Leonardo do Nascimento no dia da defesa da dissertação, em 19/06/2018.



Figura 29 – Pablo Picasso, A Alegria de Viver, pintura à óleo no fibrocimento, 120x250 cm, 1946, Antibes. Acervo do Museu Picasso-Antibes, França.

Ao retornar em 1947, agora decidido a morar em Vallauris, encontrou na cidade as condições favoráveis para as suas novas perspectivas artísticas e de vida. A cerâmica e o retorno ao Mediterrâneo foram uma espécie de renascimento em sua vida.

[...] "As cerâmicas de Picasso surgiram no clima mediterrâneo onde nasceu o artista e onde muitas vezes em sua vida de pintor trouxe a luz [...] seus simples e surpreendentes azulejos, seus pratos ou suas ânforas eram reflexos da arte antiga, etrusca e grega, como as estatuetas das Ilhas Baleares e até mesmo a cerâmica da América distante, peruana, colombiana, mexicana, da arte dos Incas e também a arte da Ásia Menor, dos objetos fenícios". (FOREST, 2013, p. 24).

Além da necessidade de retornar às suas origens e terra natal, o momento da reconstrução artística e cultural da Europa, centrado no retorno às “origens” culturais e no fortalecimento da cultura arcaica após a Segunda Guerra, também contribuiu para as decisões de Picasso quanto à mudança e à cerâmica.

Os acontecimentos dramáticos da Segunda Guerra Mundial contribuíram para a eclosão de um clima intelectual para um retorno às origens da expressão artística. Assim, o artigo de Christian Zervos, intitulado "Por uma nova avaliação dos valores estéticos", publicado na revista Cahiers D'art pouco depois da Libertação, estabelece uma ligação direta com os acontecimentos da guerra e a afirmação programática de um retorno às formas originais pré-clássicas de arte. (THEIL, 2013, p. 72).

Depois da grande destruição da guerra, “um Picasso militante, desde 1944, vai em busca do sol do Mediterrâneo, fugindo da atmosfera cinza de Paris (...) vai para uma atmosfera cheia de cores (...)”¹¹. Paris por si só, já é uma cidade cinza, tanto que em 1960 houve projetos culturais

¹¹ Fala e contribuição do prof. Dr. José Leonardo do Nascimento no dia da defesa da dissertação, em 19/06/2018.

para “não só para limpar Paris mas colorir Paris¹²”. Portanto, Picasso foi buscar no Mediterrâneo as cores, as luzes, a alegria e a sensualidade de um mundo naturalmente solar, contribuindo para uma nova etapa artística.



Figura 30 – Pablo Picasso produzindo uma cerâmica na olaria Madoura, 1953, Vallauris, França.

Com a vitória de Franco sobre a República Espanhola, Picasso prometeu retornar à Espanha somente após a queda do fascismo, compromisso ao qual permaneceu fiel até o fim de sua vida e que alimentou dolorosa nostalgia. “No sul da França, onde conhece compatriotas republicanos ou trabalhadores migrantes exilados, Picasso transcende a tristeza em sua obra, recriando uma Espanha rica em tradições.” (GAUDICHON, MATAMOROS, 2013, p. 19).

Produziu fervorosamente no período de 1947 a 1949, após o qual se dedicou à gravura, e novamente à pintura e à escultura. Para tanto, no ano de 1949, Picasso alugou na cidade uma antiga fábrica de perfumes para armazenar suas cerâmicas e para ser um ateliê de escultura. Do intercâmbio entre as técnicas da cerâmica e escultura, muitas obras criativas originaram-se em

¹² Ibidem.

ambas as linguagens. O domínio das particularidades de cada uma e das qualidades plásticas dos materiais refletiu nos estudos de formas em todas elas, simultaneamente.

[...] soluções ou temas formais são transpostos de um campo artístico para outro e certa técnica determinada projeta-se para além do meio artístico do qual emergiram. Assim, sempre que um padrão se move de uma disciplina artística para outra, ele cria um novo problema, um novo ponto de partida para ser explorado em outro campo artístico, é um processo permanente de criação. (GONZÁLEZ, 2013, p. 48).



Figura 31 - Ateliê de Picasso em La Californie, Cannes, França, 1955.

A partir de 1955, após seu casamento com Jacqueline Roque, com quem vivera 20 anos, e a mudança em junho desse ano para *La Californie*, em Cannes na França, sua prática artística toma novos rumos. Em seu ateliê, monta diferentes espaços destinados à prática da pintura, da gravura e da escultura. O retorno à cerâmica acontece um ano depois, em 1956, e nessa fase a cerâmica passa a ser destinada às pinturas de azulejos para murais, placas, telhas e tijolos, os quais obtinha de fontes diversas. Também retratou Jacqueline em diversas esculturas, principalmente em cabeças.

Picasso também encomenda de Madoura muitas peças em formas projetadas por ele e decide trabalhar sozinho em seu novo ateliê. Principalmente dois temas estão muito presentes nas cerâmicas dessa época: nus de banhistas ou modelos e paisagens do ateliê, conhecidas como *paysages intérieurs*, ou paisagens de interiores.

Suzanne Ramié e a olaria Madoura: a cerâmica minimalista



Figura 32- Suzanne Ramié na olaria Madoura, 1947, Vallauris, França.

Falar do trabalho de Suzanne Ramié se faz necessário porque foi através dele que Pablo Picasso iniciou seu aprendizado e sua produção de cerâmica. Ela e o seu marido George foram essenciais para o crescimento da cidade de Vallauris e na valorização da arte cerâmica. E mesmo sendo peças-chave para toda a compreensão do desenvolvimento artístico e econômico da região, as suas histórias não foram escritas. Picasso também contribuiu para o reconhecimento do trabalho da olaria Madoura.

Suzanne Douly (1905 - 1974), antes de se dedicar às artes do barro, trabalhou com *design* de moda em Lyon. Após o casamento com George Ramié em 1926, mudaram-se para a Riviera Francesa e em 1936, cada um iniciou suas novas carreiras: George trabalhou em arboricultura (plantação de árvores) e Suzanne em uma agência de publicidade, em Cannes. Ao conhecer Vallauris e constatar um mercado em declínio, enxergou uma possibilidade de renda, crescimento profissional e econômico¹³. Segundo Deroudille (1975), a ação do casal se classifica como militante.

As receitas da cozinha burguesa, cozidas em recipientes de terra, dão lugar a um alimento higiênico e funcional cozido em panelas de alumínio. Seduzidos pelas produções utilitárias, os ceramistas da "Costa" estão satisfeitos com uma produção muito afastada de sua tradição culinária!

Uma antiga olaria cerâmica arruinada está à venda. Suzanne e Georges Ramié vão comprá-lo e, juntando-se ao seu nomes e sobrenomes, como eles permaneceram casados ao longo de suas vidas, os ceramistas iniciantes escolhem um nome sonoro. E Madoura nasceu. Uma oficina cujo simbolismo representa uma chama de fogo que dirá ao mundo o valor de dois seres excepcionais, cuja história artística se manteve numa ação militante. (DEROUDILLE, 1975, s/p, tradução nossa).

Ao comprar uma olaria abandonada, fundaram a Madoura, nome originado a partir de três consoantes MDR: o M era de Maison (lar), D era Douly (o nome de solteira da Suzanne) e R de Ramié (sobrenome de casada). George Ramié descreve que a Madoura era o lar e a razão da vida de sua esposa, por isso um nome tão significativo foi criado para representar a nova fase do casal.¹⁴

¹³ GEORGES E SUZANNE RAMIÉ BIOGRAPHY. In: Masterworks Fine Arts.

¹⁴ Informação encontrada no Museu Madoura, em Vallauris, em outubro de 2016.



Figura 33 - Frente e entrada do Museu Madoura, antiga olaria.



Figura 34 - Interior do Museu Madoura, 2016.

A olaria Madoura ficou conhecida por sua proposta artística moderna e minimalista. Uma empresa familiar onde Suzanne criava e que George administrava. Eram produções de cerâmicas “simples e limpas”, sem excessos de ornamentos e ou pinturas, algo muito comum nas cerâmicas da época. Deroudille (1975) descreve as suas produções como “sobriedade total, combinando a cor com a matéria”, e vai mais longe ao especificar o uso das cores ocre, dos engobes e esmaltes valorizando “as nuances sutis, os tons turquesas”, comparando-os com as paletas de cores e matizes de Carrand e a iluminação de Ravier.

Suzanne Ramié fora fortemente influenciada pelas culturas arcaicas e pelo estilo *Art Déco*. Teve como referência as cerâmicas cipriota, etrusca, romana e pré-colombiana, repertório escolhido para desenvolver as suas criações minimalistas. De acordo com McCully (2013), Suzanne preservou a forma e qualificou-a através de uma releitura moderna. As queimas eram no forno romano, e somente instalaram um forno elétrico após Picasso manifestar o desejo de aumentar a sua produção.



Figura 35 – Suzanné Ramié, Vaso, torneado, 1960; Garrafa, torneada e modelada, 1947, Vallauris, França. Acervo do Museu Madoura



Figura 36 – Vaso composto, idade do bronze, Chipre, 2000 a.C. Acervo do Museu do Louvre, Paris, França.



Figura 37– Suzanne Ramié, Vaso tripode, 1950, Vallauris, França. Acervo Museu Madoura.

As formas preferidas por Suzanne foram o jarro borragem, o askos, o lécito e o gus. Essas peças provençais eram utilitárias e funcionavam como recipientes para água, vinho, azeite e vinagre. Também produziam jarras, vasos, potes, caçarolas, abajures, candelabros e pratos. Há pouca produção escultórica por não ter sido esse o foco de Madoura; somente com a chegada de Picasso é que Suzanne cria algumas esculturas, influenciada pelo processo de trabalho do artista.

Ambos se beneficiam do encontro; Suzanne e Picasso sabiam que através daquela relação poderiam aprender um com o outro e obter retorno financeiro e reconhecimento artístico do trabalho realizado em conjunto. Picasso, principalmente, sabia que era com Suzanne que viria a descobrir os mistérios da arte do fogo através da sua “inteligência, sensibilidade, paixão e generosidade”. Além disso, ela se dispôs a também se aventurar através dos trânsitos e diálogos poéticos criados entre as linguagens e estilos de Picasso. Com eles, praticou uma experimentação constante: “inventando novos esmaltes e métodos de queima: adotou diferentes fórmulas para os processos de cerâmica – esta é a grande lição aprendida por Suzanne Ramié”. (DEROUDILLE, 1975, s/p).



Figura 38 – Suzanne Ramié, Pote quimera, argila branca torneada, modelada e gravada, 1948, Vallauris, França. Acervo do Museu Madoura, França.

Com Suzanne Ramié na olaria Madoura, em Vallauris, Picasso projetou muitas obras artísticas em cerâmica, cooperação que influenciaria artesãos e artistas da Europa e do mundo. Assim aconteceu com Marc Chagall, que se apropriou da cerâmica regional de Antibes para produzir as suas cerâmicas também em Madoura, influenciado pelo interesse repentino e duradouro de Picasso na cerâmica: “Como por artes mágicas, floresceu um renovado interesse e prática por tudo o que dizia respeito às artes do fogo. E nunca houve tantos ceramistas em toda a terra [...]” (RAMIÉ, 1987, p. 18).

A partir de 1948, surge um movimento de artistas que vão ao encontro de Picasso em Vallauris, mais especificamente Madoura, com o intuito de aprender e desenvolverem a arte em cerâmica.

Seguindo seu movimento, outros artistas, como Victor Brauner e Marc Chagall, correram para trabalhar nos estúdios de cerâmica em Vallauris. Hoje, a National Picasso Musee em Vallauris homenageia a inspiração artística e a satisfação pessoal em criar, que Picasso encontrou em Vallauris.¹⁵

Assim que se espalha a notícia de que Picasso se aventurava nas artes do barro, um novo mundo nasceu. Uma arte menor que interessava a alguns iniciados decadentes, quando o artista do século XX busca nessa linguagem uma forma de expressão plástica, criou um “tumulto de reflexões, e até inspirações”. Como consequência, pois tudo o que o artista fazia chamava a atenção dos curiosos, a “porta da cerâmica abriu-se, portanto, com ruído que sabemos, e as pessoas correram a toda a pressa”. (RAMIÉ, 1987, p. 18).

Além de despertar o interesse de outros artistas, o conceito da cerâmica começou a ser revisto: “[...] graças ao prestígio da obra que Picasso realizaria, a cerâmica, até então considerada por alguns uma arte menor, começou a conhecer uma primazia até esse momento insuspeitada e universalmente aceite”. (RAMIÉ, 1987, p. 18).

Dessa forma, a cerâmica artística sobreviveu à margem e ao mesmo tempo como protagonista em um cenário modernista. Após a crise na historicidade com o Modernismo, no primeiro momento ocorre um nivelamento entre as artes “maiores e menores”, entre as técnicas artísticas e aquelas não especificamente artísticas. Foi com o abstracionismo, que se abriram as muitas portas para a criação e a exploração da plasticidade da argila, e a partir do utilitário se iniciam as criações em esculturas abstratas, performances e murais externos.

Como resultado, no século XXI existe uma arte contemporânea que deseja existir no seu tempo, anacrônica e significativa na sociedade atual. É uma arte participativa das ações na sociedade, da situação política e cultural, e hoje vemos a linguagem da cerâmica escolhida por muitos artistas para ser a práxis da sua Arte, um movimento que nasceu com Pablo Picasso e que sobrevive, *militante*, entre as gerações.

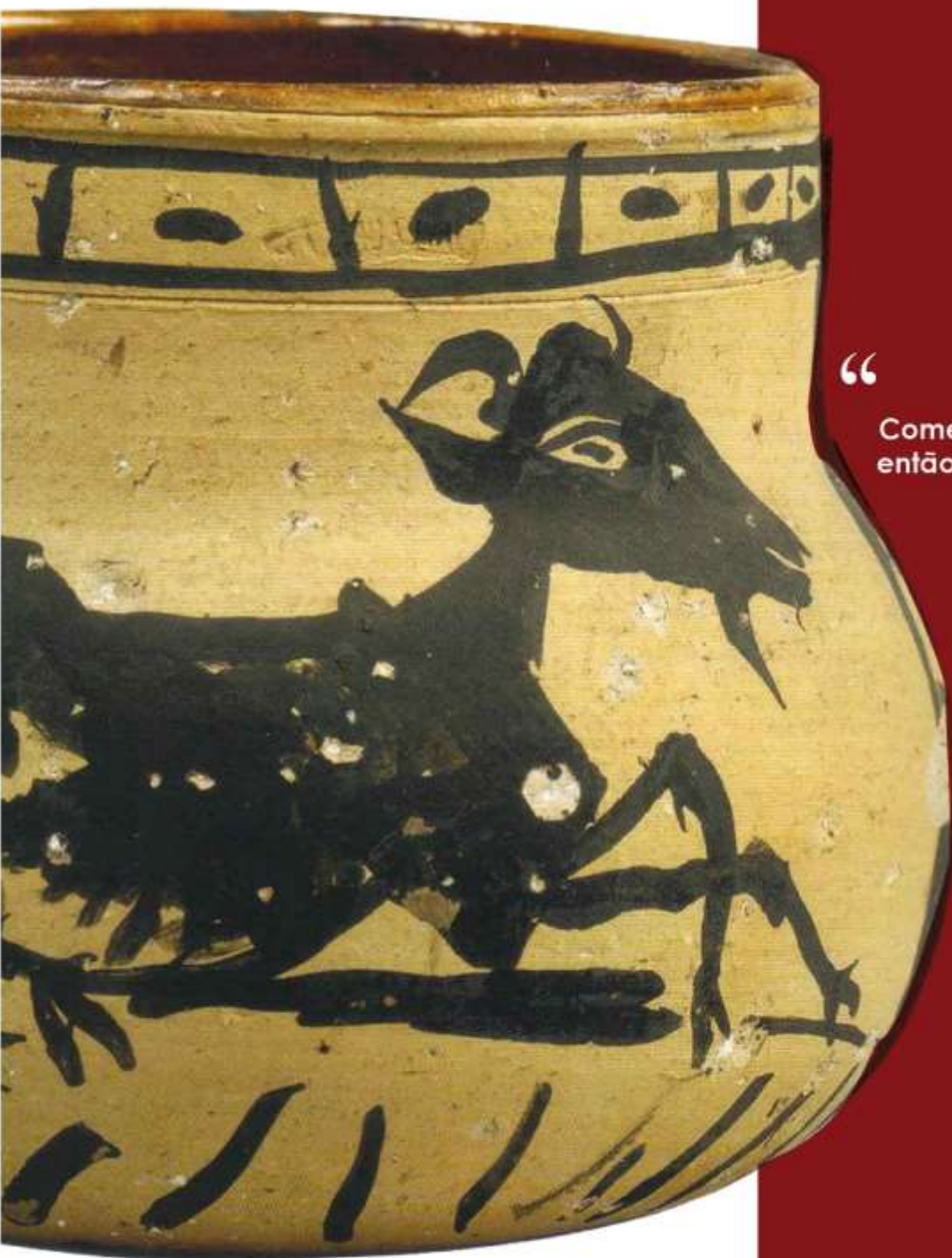
¹⁵ PABLO PICASSO IN VALLAURIS. In: Masterworks Fine Arts.



CAPÍTULO 2

PICASSO, UMA ALMA
DE VANGUARDA

O artista, o Mediterrâneo, o ceramista



“

Começo com uma ideia e
então se torna outra coisa.

Pablo Picasso

Pablo Picasso (1881-1973) se resume à sua obra e a tudo quanto se sabe sobre ela? Será que a exclamação “*Quanto dirne si dee non si puo dire*¹⁶” cabe para o artista? Dá-se a impressão de que tudo sobre ele já foi descoberto e pesquisado: moderno, clássico, cubista, inovador... mas a verdade é que Picasso e sua obra está além da própria arte e da história: ela é contraditória, polêmica, surpreendente e paradoxal como o próprio autor. Enquanto sua obra o retrata como um pintor moderno associado a movimentos de vanguarda, um pintor que rompe com a tradição, ela é, ao mesmo tempo, fruto de um artista enraizado na sua cultura e na Antiguidade. Seus padrões estéticos foram construídos ultrapassando qualquer convenção, formalidade ou juízo de valor.

Mas muito ainda há o que se descobrir nos dias de hoje em relação a uma produção que foi subestimada e desmerecida: as suas cerâmicas. Se há críticas supervalorizando o Picasso pintor, há também um discurso contrário quando o assunto são as peças em cerâmica.

Octavio Paz (1991) acredita que o artista é o próprio ícone do nosso século:

A vida e a obra de Picasso se confundem com a história da arte do século XX. É impossível compreender a pintura moderna sem Picasso, como é impossível compreender Picasso sem ela. [...] A arte de Picasso encarna com uma espécie de feroz fidelidade – a estética da ruptura que dominou nosso século. (PAZ, 1991, p. 140-141).

Para Guillaume Apollinaire (1997), Picasso era um artista guiado pelo desconhecido:

Há poetas a quem uma musa dita as obras, há artistas cuja mão é guiada por um ser desconhecido que deles se serve como de um instrumento. Para eles, nenhuma fadiga, pois nunca trabalham, e podem produzir muito, a qualquer hora, todos os dias, em qualquer país e em qualquer estação: não são homens, mas sim instrumentos poéticos ou artísticos. Sua razão é impotente contra eles próprios, nunca lutam e suas obras não estampam vestígios de luta. [...]

Picasso era um artista como os primeiros. Jamais houve espetáculo tão fantástico quanto a metamorfose que sofreu, tornando-se um artista como os segundos. (APOLLINAIRE, 1997, p. 34-35).

Como se vê, há certo exagero ao se escrever sobre Picasso, e isso decorre da extensão e da qualidade estética de sua produção. Não há como discordar que o artista produziu demasiado até a sua morte e que toda a sua obra se relaciona com a sua própria vida. A produção influencia

¹⁶ Em tradução livre, “Quanto dizer sobre ele não há o que dizer”, parafraseando Michelangelo Buonarroti em referência a Dante Alighieri.

a sua vida, e o contrário também é válido; em suas próprias palavras, “Minha obra é como um diário¹⁷”.

E quanto às suas cerâmicas? O comentário de Matthew Kangas (1999) sobre a exposição “Picasso: Ceramics from the Marina Picasso Collection” assim descreve a existência de preconceito em relação à cerâmica como uma forma expressiva de arte:

Ignorando a depreciação da cerâmica como arte do século XIX, Picasso percebeu como um material “menor” como a argila pôde se voltar a grande expressividade e a altos fins estéticos. [...] Ao quebrar os preconceitos contra a cerâmica abraçando a argila tão intensamente, o maior artista do século XX estabeleceu um padrão brilhante para o século XXI: não importa qual a matéria da arte, o que importa é a sua abordagem. (KANGAS, 1999, s/p).

Há muitos outros comentários que vão no caminho oposto, fortalecendo o preconceito e desmerecendo as cerâmicas picassianas. As críticas fortalecem, ainda hoje, as ideias das Belas Artes herdadas de outros séculos e as reproduzem dentro do discurso sobre as categorias de arte que não se encaixam no pensamento do século atual. Esses dogmas impediram uma análise mais justa e o próprio reconhecimento do trabalho cerâmico de Pablo Picasso.

Mesmo que me agradem muitas das jarras, figurinhas e pratos de Picasso creio que sejam poucos os que coloquem suas cerâmicas a mesma altura que seus desenhos, pinturas ou esculturas. É possível que Picasso não tenha tido a intenção de expressar mais do que, na realidade, expressou. E por acaso também tenha sido incapaz como qualquer outro ser humano, de conseguir o impossível; talvez nem ele nem ninguém possa superar as insuficiências inerentes à argila cozida. (O'BRIAN, 1982, *apud* SATO, 2016, p. 47).

E para complementar o texto de Marilyn McCully apresentado no catálogo da exposição *Cerâmicas de Picasso*, na Fundação Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro em 1999 a 2000:

[...] Entretanto, em virtude desta associação com o “artesanato”, algumas pessoas de seu círculo, incluindo seus marchands, consideraram que sua atividade em cerâmica representava apenas um trabalho secundário que devia ser mantido à parte de suas outras formas de expressão artística. Este modo de ver as coisas não levava em consideração como o inventado trabalho de Picasso com aquele material integrava-se a todo seu processo criativo. (MCCULLY, 1999, p.11).

O fato é que o artista Pablo Picasso pouco se resume em um estilo, em um só caminho, em uma relação de saberes. Picasso denominado por Ramié (1987, p.8) uma “arte de fazer viver e de fazer ver”, o artista é um criador de intercâmbios constantes, de processos criadores intermináveis e a afirmação do autor é justa: “[...] pretender definir Picasso continua a ser uma

¹⁷ Frase encontrada em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/cubismo/>.

“tarefa bastante presunçosa” (Ramié, 1987, p.8) . Foi um narrador de eventos sociais, uma testemunha da realidade, ativista, denunciador dos abusos dos fatos da sua época, um relator de mitos. Sem “muita ordem”, criou com um poder libertário da criação.

A discussão é importante porque a posição e a atitude do artista foram os fatores essenciais para contribuir com a valorização da cerâmica. Picasso era impulsionado a criar através dos “problemas no caminho”, seja uma representação do volume em uma tela, seja o claro-escuro, entre outros, e toda a sua pesquisa estética está presente em sua cerâmica, longe de serem consideradas apenas decorativas ou um novo espaço para a sua pintura. Para compreender as cerâmicas picassianas, é necessário conhecer e compreender o seu pensamento, processo e procedimentos de criação e as suas esculturas, com as quais se relacionam com a cerâmica, bem como por serem configurações tridimensionais.

Picasso foi um artista obsessivo quando o assunto era produzir. Com mente inquieta e curiosa, procurou parcerias e quis aprender todos os procedimentos necessários para saciar os seus desejos para ver os projetos concretizados. “Devorando todos os processos clássicos, inventando outros novos, se for preciso quando os que estão em uso não lhe convêm, praticando este exercício de libertação de si mesmo cada dia, cada noite”. (RAMIÉ, 1987, p. 12).

Durante a sua dedicação na cerâmica produziu longas séries de temas e parecia que estava sempre em constante tensão e só dava trégua para si mesmo quando terminava-as. Parecia que seu pensamento estava sempre disposto a imaginar, a criar, a transformar, a perseguir a própria percepção para criar uma outra invenção além daquela que acabava de nascer. “Força que encontra apoio na constante diversidade da invenção” (RAMIÉ, 1987, p. 11), assim como recolhe qualquer pensamento ou ideia nova:

Esta força interior que o habitava estimulava-lhe a marcha inventiva a fim de aplacar essa inextinguível sede de exprimir a mensagem do instante. De exprimi-la, mas também de esgotá-la através de longas séries nas quais se insiste inexoravelmente num tema obsessivo, com variações prolíferas e continuamente renovadas, que reflectem a fervilhante intensidade dos aspectos cambiantes da composição. (RAMIÉ, 1987, p.9).

Há até poucos anos, as obras escultóricas e as cerâmicas foram relegadas como sendo uma atividade secundária do artista. Mas a partir do início deste século, críticos e pesquisadores como Pierre Daix, Willian Rubin, Dominique Bozo, Werner Spies, Dominique Dupuis-Labbé, Paul Bourassa, Marilyn McCull, Haro González e tantos outros se dedicaram a pesquisar e a divulgar as produções que foram deixadas *de lado* pelos historiadores.

Valorizando todas as linguagens artísticas, a trajetória de Picasso deve ser revisitada, analisada e recontada, conforme se percebe no comentário do próprio teórico Pierre Daix (1987):

[...] apesar do esforço intelectual de inúmeros trabalhos públicos publicados – desde 1979; e especialmente a retrospectiva organizada por William Rubin e Dominique Bozo em 1980, no Museum of Modern Art de New York e também graças as exposições de Jacqueline (ex-esposa), ou de Maya (sua filha), e, em 1981 do conjunto de Marina Picasso, a verdade é que pouco saberemos ainda do seu impacto tanto sobre os pintores quanto sobre historiadores e o público. É difícil aceitarmos a ideia de que, se viveu durante anos e mesmo décadas, com visões tão parciais e por serem parciais, deformadas, do maior artista contemporâneo. É a história da arte moderna que deve ser retomada. (DAIX, 1987, p. 523-524).

Picasso esculpiu desde o princípio até seus 80 anos, deixando legado de 1.300 esculturas e mais de 3.220 cerâmicas, acervo que compõe o universo rico de suas experimentações estéticas e plásticas ao se utilizar de uma diversidade de materiais, de processos metodológicos e de linguagens.



Figura 39 – Pablo Picasso, Composição, 1930, cartão, metal, cimento, cola vegetal, luva. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.



Figura 40 – Pablo Picasso, Mulher sentada, plâtre, 35x23,2x30,5 cm, 1931. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.

Para Cerqueira (2005), Picasso foi uma “força telúrica gerada pelas tradições hispânicas mais profundas”. Porque foi através das pinturas de Altamira e Lascaux, da escultura neolítica Ibérica, da arte românica, dos mestres da pintura espanhola, mais especificamente Goya, Velasquez e El Greco, das touradas e da cultura popular da Andaluzia, que o artista desenvolveu o seu estilo e a linguagem artística. Não esquecendo de todas nas outras influências que complementam a sua bagagem cultural, sendo referências estéticas decisivas: cultura clássica grega de Dionísio, Apolo, os afrescos de

Pompéia, a máscara teatral e a cerâmica grega, escultura e máscaras africanas, cenários para os ballets russos de Diaghilev projetados por Bakst.



Figura 41 - Picasso em seu ateliê improvisado no Museu Antibes, 1946, França. Acervo do Museu Picasso-Antibes, França.

Utilizou a cultura popular, seus ícones, a sua própria vida, as pessoas com quem se relacionou para desconstruir a realidade e construir uma outra que se encontrava escondida: “[...] Picasso desconstrói o real para chegar às formas puras do inconsciente recalçadas pela civilização. O resultado é a libertação da bestialidade latente na herança genética do ser humano. [...]” (CERQUEIRA, 2005, p. 27). Conciliando com as descobertas da psicanálise, astronomia, teorias evolucionistas, a concepção do Homem espiritual criado por Deus, cai por terra e começa a ser questionada. O Homem de Picasso é um animal que se deixa levar pelas pulsões bestiais, mas não deixa de ser muitas vezes *humano e espiritual*. “Picasso disseca-o na tela ou expõe o resultado dos seus crimes brutais, como em Guernica. Enquanto a arte clássica busca a essência humana através da perfeição física e do equilíbrio espiritual, Picasso encontra-a na violência, na degradação do corpo e no descontrole emocional.” (CERQUEIRA, 2005, p. 27).

Com proposta tão despreconceituosa, o artista espanhol transcendeu qualquer norma e padrão estético ao desenvolver poética diversa e ao mesmo tempo única. Além do grande acervo de cerâmicas, também inovou nas técnicas de sua produção, com o que influenciou muitos artistas a produzirem por meio dela. Foi após o seu período de resistência e engajamento político, que Picasso chegou à cerâmica. “E, a partir deste momento, graças ao prestígio da obra que Picasso realizava, a cerâmica, até então considerada por alguns uma arte menor, começou a conhecer uma primazia até esse momento insuspeitada e universalmente aceita” (RAMIÉ, 1987, p. 8).

2.1 A poética da multiplicidade criativa de Picasso e o seu diálogo com a cultura popular

Não há como apresentar as cerâmicas picassianas sem antes compreender a poética de Picasso. Multiplicidade define as ações no processo, os materiais e os diálogos paradoxais que o artista desenvolveu. Dialogou entre os cânones arcaicos e clássicos com os da arte primitiva e cultura popular. Criou a partir do artesanato e das técnicas tradicionais das Artes Maiores. Apresentou uma identidade instável, produzindo e dialogando entre pintura e escultura, entre sentidos do tato e da visão, da materialidade, da tridimensionalidade, da massa e do vazio nas ordenações dos elementos orgânicos e geométricos. Tudo se transformava em meios de expressão, indagação e afirmação. Aos 60 anos, fará com a cerâmica o que sempre fez anteriormente em outras linguagens.

Picasso, certamente o mais despreconceituoso “inventor de formas” em toda a história da arte, não dissimula de todo as suas frequentes incursões na arte do passado, e é fácil isolar nas suas obras as referências mais díspares: à arte pré-histórica ou grega arcaica, à escultura negra e à asteca, maia, ao românico e ao barroco, etc. Mas ele próprio declara que essas referências, por vezes pontuais, não assinalam diferentes fases do seu desenvolvimento, nem experiências culturais várias, assim como o emprego diversificado de estilos ou maneiras não corresponde a diversas fases de sua obra. (ARGAN, 1993, p. 84 - 85).



Figura 42 - Pablo Picasso, Violão, chapa de metal recortada e dobrada, caixa de ferro e arames pintados, 111x63,5x26,6 cm, Paris, França. Acervo do Museu Picasso-Paris.

Desenvolveu uma poética que ele mesmo nomeava de “metáfora plástica”: acompanhando as tendências e os movimentos, simpatizando com eles, mas optando por estar de fora para criar a sua própria estética. Conforme atesta Philippot (2016, p. 101), “Picasso sempre recusou rótulos que o aprisionassem em um movimento ou estilo definido”. Por isso, sua arte pode ser chamada, como nomeou Maldonado (2016, p. 22), de “técnicas de experimentação, a arte de desvio”. Para Picasso, o gesto correspondia a sua vontade imediata em, literalmente, exprimir as suas ideias. Em criação constante, processo e procedimentos consistiam na experimentação: não havia materiais, técnicas ou linguagem inferiores.

O fazer artístico era um entrelaçar de ideias, de impulsos voluntários e involuntários, baseados em uma grande experiência: “Afinal, uma obra de arte não se realiza com as

ideias, mas com as mãos”.¹⁸ O seu método criativo se configurava por meio desses caminhos que se cruzam ou se repelem, feitos por rupturas e retornos. Seu *atelier* era o laboratório para desenvolver interações, conexões e diálogos entre as diversas técnicas.

Picasso, apesar de exímio desenhista e virtuoso pintor, não parou nessas técnicas. Tinha a postura do homem do século XX, acompanhou as constantes mudanças e desenvolveu uma linguagem própria, a partir das rupturas do “belo”. Por isso o uso de metáforas como símbolos dogmáticos são tão presentes em suas obras.

Assim como se apodera de tudo o que o cerca para plasmar sua obra, Picasso não se fecha numa técnica única – por mais virtuoso que ele seja em pintura, mas passa constantemente, com facilidade e naturalidade evidentes, da pintura à escultura, do desenho à gravura, da fotografia à cerâmica, quando não está colaborando com o teatro e o cinema! Essa aptidão para se expressar em todos os meios e transpor ensinamentos extraídos de um para o outro é outra das características do gênio picassiano. (PHILIPPOT, 2016, p. 32).

Ao revisitar obras clássicas, reinterpretou-as; fez o mesmo com os mitos e as iconografias mediterrâneas. Reinventou as pinturas dos grandes mestres, os mesmos que o influenciaram em suas pesquisas e foram suas referências artísticas. Cada obra possui sua própria vitalidade que, uma vez fixada, é incapaz de ser mudada.



Figura 43 - Êugene Delacroix, Mulheres de Argel, óleo sobre tela, 180x229 cm, 1834, Paris, França. Acervo do Museu do Louvre, França.



Figura 44 - Pablo Picasso, Mulheres de Argel, óleo sobre tela, 57x45 cm, 1955. Coleção particular.

¹⁸ Frase de Picasso citada por Emilia Philippot no catálogo da exposição “Mão Erudita, olho selvagem”, do Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2016, p. 31.

Desde o início da sua carreira Picasso revisitou a cultura mediterrânea: as vestimentas das mulheres catalãs, os camponeses, os costumes, estiveram presentes em seus desenhos e pinturas. Interesse que aumentou ao se juntar com o círculo modernista catalão, que buscaram na pureza do arcaico, do primitivo e da Antiguidade os novos caminhos poéticos da criação. As tânagras em terracota e a arquitetura românica do século XII presentes da cidade de Gósol, Espanha, foram estudadas pelo jovem artista que interessava em apropriar-se dos elementos da cultura ibérica e anos mais tarde estiveram presentes em suas esculturas na cerâmica.

Interessado pelo primitivismo de Paul Gauguin visto pela primeira vez ao visitar o *atelier* de Paco Durrio e após a sua incursão para Gósol, Picasso estuda algumas estatuetas africanas e dessa primeira experiência entalhou três figuras em madeira (pinus e buxo), procedimentos que retornará em alguns trabalhos realizados em 1930, em Boisgeloup.



Figura 45 – Estátua tiki, îles Marquises, séc. XIX



Figura 46- Pablo Picasso, Nu debout, escultura em madeira, 1907, 31,8x8x3 cm.



Figura 47– Pablo Picasso, Figura, escultura em madeira, 1907, 80,5x24x20,8 cm.



Figura 48– Pablo Picasso, Figura, escultura em madeira, 1907, 35,2x12,2x12 cm.

A pesquisa continuou em Paris a partir das esculturas ibéricas dos séculos IV e V a.C., encontradas nas escavações em Osuna e Cerro de los Santos, na Andaluzia, Espanha e expostas no Museu do Louvre. Fortemente influenciado pela descoberta das máscaras e esculturas africanas, oceânicas e americanas, o artista pinta o quadro que seria a sua primeira ruptura poética e que influenciou toda uma geração: *As senhoritas d'Avignon* (1907).

Em razão desse interesse, desde cedo Picasso montou o seu acervo etnográfico, que era composto por objetos principalmente da África, Ásia e parte da Oceania. De acordo com a curadoria do Museu Picasso-Paris, ele valorizava o valor mágico e cerimonial agregado nos objetos estudados, bem como dizia que “Picasso segue adquirindo esculturas e máscaras africanas e ameríndias até muito tarde, até 1950. E no período entre guerras, se sente muito atraído pela admiração dos surrealistas por estes objetos, que consideram que estão relacionados com as pulsões primárias”¹⁹.



Figura 49 - Objetos etnográficos de Picasso, da esquerda para a direita: Máscara de Kono, etnia Bambara; Máscara Tsogho de Gabor; Vestimenta cerimonial, Nevimbumbau. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.

Através dessa relação do artista com o primitivismo, cultura popular e mediterrânea foi possível romper fortemente com canônes clássicos. O quadro *As senhoritas d'Avignon* (1907) é uma representação verdadeiramente dos ideais modernos, inspirado pela atmosfera de uma casa de prostitutas de Barcelona, foi um marco de contestação à poética dos fauves, conservando os traços da escultura ibérica e das máscaras africanas. O quadro representa o fim e o recomeço da história da arte:

“O fim porque rompe com as convenções plásticas e a noção tradicional de beleza em arte. E é o recomeço porque indica o caminho a ser percorrido pelos artistas do século XX. As pinturas posteriores a sua obra-prima acentuam ainda mais a concordância do objeto com o fundo – característica que culmina o Cubismo.” (STIGGER, 2000, p. 35).

Há uma ausência da linha curva, uma geometrização vinda das esculturas estudadas. Não há hierarquia dos planos, uma vez que o artista deu importância a todos eles, formando em uma imagem

¹⁹ De acordo com informações expostas pelo Museu Picasso-Paris, coletadas pela autora em sua viagem *in loco*, out. 2016.

de diferentes pontos de vista. Os rostos, os corpos são retratados sem perspectiva tradicional criada na Itália do século XV e duas mulheres estão vestindo máscaras: elas possuem muitos significados e leva a creer, a existência de uma terceira dimensão que é o social, o mundo dessas prostitutas retratado de forma subliminar. “Daí por diante, não é mais com o mundo visível, com o mundo da aparência que lidamos, mas com o mundo da recriação, da ideia.” (DUPUIS-LABBÉ, 2004, p. 47 - 49). Picasso vai expressar, interpretar e retratar as ideias e não as aparências do ser humano, do objeto ou paisagem.



Figura 50 - Pablo Picasso, As senhoritas de Avignon, óleo sobre tela, 245 x 235 cm, 1907, Paris, França. Acervo do MoMa, New York, EUA.

Essa preocupação de Picasso em dialogar com o público em geral através da sua obra e retratar os submundos e a realidade, visto em *As Senhoritas de Avignon*, o acompanhava desde a sua formação: esse era o objetivo do produto artístico. Picasso sempre se colocava como um artista militante e sua produção como uma forma de comunicação e expressão com a sociedade. Segundo Argan (1992), para ele a arte era uma intervenção na realidade histórica, sem necessidade de ser harmônica, pois o importante era retratar a própria vida e a realidade, e

ambas não eram coerentes. O trabalho do jovem artista já era narrativo, o que permanecerá até o fim de sua vida. Nessa pintura em particular, há uma história, primeiro por ser uma sala de bordel, com jovens profissionais entediadas com seu metiê, com sua rotina, não possuem uma perspectiva de vida. Retrata o momento de alguém abrindo a cortina para chamá-las ao trabalho, por fim é a representação da vida interior.

Por isso que ao rever a sua trajetória, percebe-se uma valorização de ícones da sua cultura. A cidade natal e a sua família foram responsáveis pela consolidação dos valores essenciais da arte picassiana, que aparecem em temas que marcam a sua obra: as mulheres, a tauromaquia e a cultura mediterrânea – todos retratados em suas obras, principalmente em suas cerâmicas. Através de temas cotidianos, Picasso se expressava desde criança através da sua realidade. O seu trabalho é figurativo, não chegou a ser abstrato, “e esses tratos figurativistas recorrentes na paleta de Picasso talvez tenha permitido-o, inserir o figurativismo em suas peças cerâmicas, no conjunto de sua produção artística”²⁰.



Figura 51- Pablo Picasso, Mãe e irmã do artista, bordando, Barcelona, 1896, aquarela, tinta ferrogálica e realce em guache sobre papel, 16,6x22,3 cm.



Figura 52 – Pablo Picasso, No caminho da escola: Lola, irmã do artista, La Coruña, 1895, pena e tinta preta sobre papel, 23x15,1 cm.

Pablo Picasso foi um grande colecionador de objetos e obras de artes, como foi visto desde o início da sua carreira. Ele manteve esse espírito de *arqueólogo* até o período cerâmico e os diversos materiais coletados foram usados em suas esculturas em cerâmica e como suportes para pintura. As séries criadas são fundamentadas em motivos clássicos mas dialogando com a artesanato local, incluindo humor e referências pessoais. Além de revisitar a Antiguidade,

²⁰ Contribuição e fala do prof. Dr. José Leonardo Nascimento no dia da defesa, em 19/06/2018.

inovou com a sua proposta artística de valorizar restos cerâmicos, um processo de criação incomum entre os artistas.



Figura 53 – Pablo Picasso, fragmentos de cimento e gazela de terracota, decorado com engobe preto e marrom, e tinta do China, 1950, Vallauris, França.

Depois da aquisição da vila *La Galloise*, em Vallauris na França, de acordo com Gilot (1965), Picasso usava o carrinho velho de bebê do seu filho Claude para recolher muitas peças de cerâmicas quebradas, caçarolas com duas alças e pratos em aterros dos fundos das olarias em Vallauris. Com isso, montou um *sítio arqueológico*, um acervo pessoal de fragmentos e cerâmicas quebradas.

Sua obra se caracteriza por esse trânsito e pelas relações técnicas, dos quais extrai o conhecimento de um meio e transfere para outro, demonstrando profundo domínio da técnica e do material sem ser um artista tradicional. E através da sua curiosidade e da busca frenética por novas soluções plásticas e formas de expressão, Picasso aproveitou até os *acidentes de percurso* o que pode ser visto em muitas das suas cerâmicas.

Segundo Gompertz (2015), o processo criativo picassiano se baseou na destruição do tradicionalismo para reinventar com o brusco rompimento, e assim o artista criava com personalidade e violência:

Mas, afinal, a criatividade é um ato incrivelmente violento. Não há criação sem destruição. E não existem ideias completamente originais. Mas há combinações únicas, que acontecem na imaginação e costumam começar com duas ou três imagens mentais desconexas que de certa forma parecem agradáveis quando alinhadas – o resto, como Picasso bem demonstrou, é trabalho árduo. (GOMPERTZ, 2015, p.95).

Apoiando-se nesse fio condutor de Gompertz (2015), que defende a criatividade como combinações únicas de ideias já realizadas, percebe-se que Picasso foi um grande inventor de

combinações, apesar da sua polêmica declaração “os bons artistas copiam, os grandes artistas roubam”²¹, com o que ficou conhecido como um “ladrão” de ideias.

As 11 gravuras da suíte *O touro* (1945-1946) é um ótimo exemplo para explicar o procedimento de criação de Picasso. Elas representam o processo de abstração criado pelo artista a partir da observação das figurações ilustrativas de touros em Lascaux e das gravuras taurinas de Goya. Partindo da plenitude de uma forma completa e detalhada, ele a destrói, reduzindo-a até chegar à essência verdadeira de um touro, e este passa a ser representado a partir de um desenho puro: através das linhas.

Ele fez uma sequência incomum, no sentido de que ele expõe o que normalmente fica escondido. Ele fez uma imagem para cada etapa da produção de um trabalho, demonstrando-nos seu processo de pensamento. As dez litografias que precedem a versão final são como o copião de um filme ou as provas editadas de um autor: o material irrelevante que não entrou na edição final. (GOMPERTZ, 2015, p. 93).

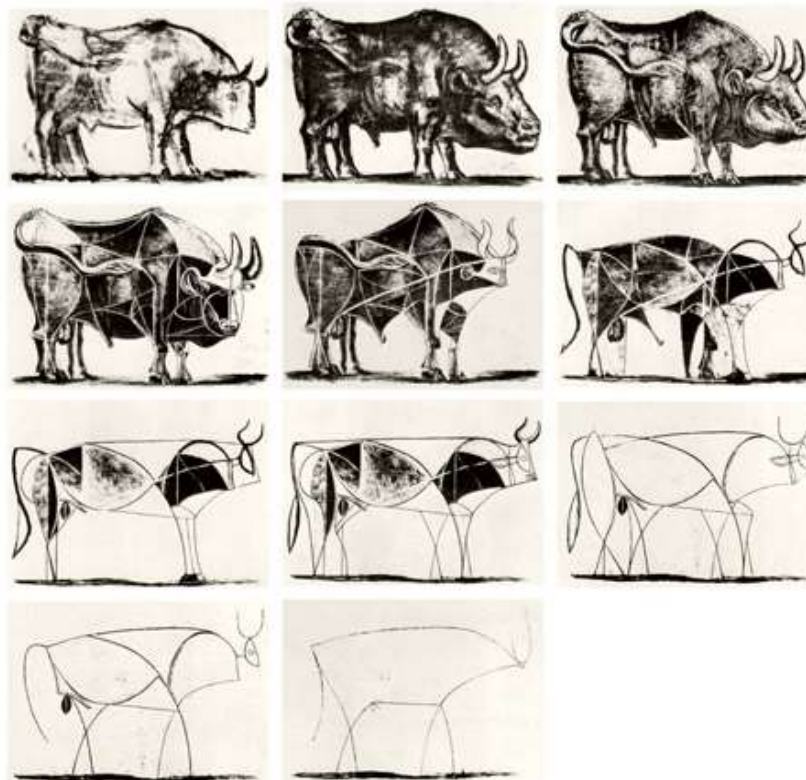


Figura 54 - Pablo Picasso, O touro, litografia, 1945, Paris, França.

Ainda de acordo com Gompertz (2015, p. 95), através da combinação da pintura rupestre com a abstração moderna, Picasso “[...] Combinara fatores externos com sua própria memória e os

²¹ Citado por Will Gompertz no livro *Pense como um artista... e tenha uma vida mais criativa e produtiva*, p. 84, Rio de Janeiro: Zahar, 2015

transgredira por meio do aprendizado de uma nova técnica”. A capacidade de síntese de Picasso era excepcional pois se conectava com as várias informações utilizadas para as suas criações.

Essa sintetização e narração dos elementos de composição, estão presentes na série *Cena de Tauromaquia* (1947-1948). Nas pinturas dos pratos em terracota percebe-se a linha de raciocínio de Picasso, que narra o mito *Sol e Sombra*²² através da passagem do sol relacionando ao símbolo mitológico do touro. Um jeito de escrever através da pintura as suas ficções, ligadas por um elemento narrativo, nesse caso a tauromaquia presente em todos os pratos.



Figura 55– Pablo Picasso, Cena de tauromaquia: Touro e nuvem, 1947-1948, d. 18 cm.



Figura 56 - Pablo Picasso, Cena de tauromaquia: Touro negro na praça, 1947-1948, d. 18 cm.



Figura 57- Pablo Picasso, Cena de tauromaquia: Touro negro, 1947-1948, d. 18 cm.



Figura 58 - Pablo Picasso, Cena de tauromaquia: Touro, 1947-1948, d. 18 cm.



Figura 59 - Pablo Picasso, Cena de tauromaquia: Touro e sol, 1947-1948, d. 18 cm.



Figura 60 - Pablo Picasso, Cena de tauromaquia: Touro ao luar, 1947-1948, d. 18 cm.

Isto leva a compreender os diálogos intermináveis de temas, processos, linguagens, estilos e produções, os personagens reaparecem dependendo da evolução das ideias em um material ou qualquer outro lugar em particular.

²² Mito mediterrâneo que será apresentado nessa dissertação no terceiro capítulo. Resume-se na luta do bem (representado pelo deus Sol) contra o mal (representado pelo touro, um animal imortal).

O uso da assemblage para a sua criação na escultura: a técnica que se repetirá na cerâmica

Já consolidado pelo Cubismo a partir de 1914, e exatamente no Cubismo Sintético (1912-1914), Picasso iniciou as colagens de diversos materiais e substratos, privilegiando mais a essência do que a existência do objeto, influenciando a modelagem, que a partir do processo da *collage* será realizada através da *assemblage*.

A partir da exposição de *Guitarra* (1912), Picasso explorou a tridimensionalidade em diversos materiais e colagens, questionando a natureza e o objetivo da escultura. Ao se aproximar do artesanato, tratando qualquer material com igual importância no princípio da criação e modelar através da *assemblage*, rompeu com as regras tradicionais da escultura.

Seguindo nessa pesquisa plástica de conciliar o gesto e materiais inusitados, Picasso ao propor o uso de um material real em sua escultura *O vaso de absinto* (1914), rompe de vez com os cânones escultóricos. Além de inserir uma colher, produziu a mesma escultura em série de seis réplicas em bronze, diferenciando-as através da pintura no bronze.

Mais adiante, seguindo o seu impulso criativo, Picasso desenvolveu dois métodos para a criação de esculturas: *assemblage com objetos sem intervenção* e *assemblage com modelado*. A *Cabeça de Touro*, de 1942, é a obra que bem resume o primeiro método, construído a partir de um banco e de um guidão de bicicleta, considerada também um *ready made*.



Figura 61 - Pablo Picasso, Cabeça de touro, 1942, bronze, 42 x 41 x 15 cm, coleção particular.

Recriava assim a percepção do objeto a partir da construção de fragmentos que perdiam a funcionalidade inicial e significação original para ganharem outra realidade. Esse procedimento de acoplar objetos, peças, montar e intervir ou não com a modelagem, se repetirão quando o artista embarcar no aprendizado cerâmico.

Picasso usou a imaginação para transformar qualquer coisa de acordo com a sua vontade criativa. Criou a partir do objeto ou apenas o integrou para construir a forma total da escultura: em *A macaca e seu filhote* (1951), partiu do carrinho de bebê do seu filho Claude para fazer a cabeça; em *Menina*

pulando corda (1950), usou uma cesta para fazer o seu busto; na *Cabra* (1950), partiu de uma cesta de vime para iniciar pelo tórax.

Após a composição dessas esculturas, sintetizou os objetos com o modelado através da argila e do gesso. A finalização se deu com a fundição dessas peças em bronze. Para sintetizar o pensamento do artista perante o modelado serão apresentadas algumas esculturas, iniciando com *Pequena menina saltando corda* (1950).



Figura 62 - Processo de execução. Pablo Picasso, Pequena menina saltando corda. Escultura final em bronze, 152 x 65 x 66 cm, 1950, Paris, França. Acervo do Museu Nacional da Arte Moderna, Centre George Pompidou, França.

Essa escultura inicialmente foi montada com papelão ondulado usado como matriz sobre a placa de gesso para o cabelo e a cabeça, dois cestos de vime para o corpo, papel jornal para a saia, madeira para as pernas e braços, forma de bolo para a flor e sapatos femininos reais. Suspensa no ar por uma estrutura de fio metálico, Picasso faz o primeiro acabamento com gesso para a escultura ganhar a forma que ele desejava. Apesar do peso do material, ela passa leveza de um movimento congelado no ar.

[...] A menina é capturada em voo no movimento ascendente do seu salto. Declaração de Picasso que realizou aqui dois desafios: proporcionar uma forma tridimensional suspensa e ser ao mesmo tempo uma escultura em movimento. Esta instantaneidade da menina no ar é obtida graças ao projeto inteligente de uma armação de metal. (TÉNÈZE, 2014, p. 40).

O próximo processo foi finalizá-la com algumas peças em cerâmica elaboradas a partir de moldes em gesso, pintá-las e usar a própria argila para fazer o acabamento na superfície. Por sugestão do amigo Sabartés, sempre fundia suas esculturas em bronze, mesmo preferindo o acabamento cerâmico, em gesso ou do próprio material utilizado, como bem relata Brassai (2000) a partir de uma fala do artista:

“Elas estavam mais belas em gesso... No começo, eu não queria ouvir falar em fundi-las em bronze... Mas Sabartés não cansava de repetir: ‘O gesso é perecível... É preciso o sólido. O bronze é para sempre...’. Foi ele que me fez transformá-las em metal. Finalmente cedi...”. (PICASSO *apud* BRASSAI, 2000, p. 79).

Pela metamorfose, trabalhou com a duplicidade de sentidos, como em *A Cabra* (1950), a ambiguidade foi muito desenvolvida em razão dessa liberdade artística que pôde ser encontrada nas suas cerâmicas, mesmo bem exploradas, não se relaciona com a representatividade. Picasso se entregava ao prazer do manuseio e quando se restabeleceu em Vallauris, percebeu os muitos resíduos descartados pelos oleiros.

“Muitas vezes, ao dirigir-se ao *atelier*, Pablo ia ver o que tinham atirado ali, desde a sua última inspeção. [...] Claude, que tinha apenas 3 ou 4 anos, não percebia bem o porquê é que o pai ficava tão contente ao apanhar um garfo velho, uma pá partida, um vaso rachado, ou qualquer outro objeto tão pouco vistoso [...]” (GILOT, 1965, p. 375 e 376).

Essa maneira de trabalhar é vista na sequência abaixo, que trata da organização física da obra e a mental do artista ao montar uma escultura de mulher com fragmentos, finalizando-a com um galho retirado na área externa do *atelier*.



Figura 63 - Pablo Picasso montando uma escultura com o “acoplamento”, 1956, Vallauris, França.



Figura 64 – Pablo Picasso em detalhe no processo de criação, 1956, Vallauris, França.

Na escultura *A Cabra* (1950) Picasso teve primeiro a ideia para depois recolher os objetos que coincidiram com ela: caminhava da sua casa até o *atelier* para inspecionar as lixeiras, enquanto Françoise Gilot empurrava o velho carrinho de bebê de Claude para o artista atirar os pedaços e objetos achados²³. Usou um cesto de vime para fazer a caixa torácica, passando da metáfora para a própria realidade, serviu-se de um símbolo representado pelo objeto para despertar uma inesperada surpresa e leitura ao espectador: “[...] É que, momentaneamente, altero a sua maneira convencional de identificar e de definir uma direção que ele não previra; faço-lhe redescobrir coisas que ele esquecerá” (Picasso in GILOT, 1965, p. 375 e 376).

O que é possível ver nessas esculturas são os diversos elementos e materiais descartados e reaproveitados. *A Cabra* (1950) possui o inesperado ou até o antinatural, com o procedimento, com o que se cria um efeito além dos limites habituais a partir de elementos naturais, os quais perdem as suas objetividades primárias. O que mesmo acontece com *Macaca com seu Filho* (Vallauris, 1951, Museu Picasso-Paris), em que o artista utiliza dois carrinhos de brinquedo unidos pela parte inferior, transformando-os na cabeça da macaca

²³ In: GILOT, 1965, p. 375 e 376.



Figura 65- Pablo Picasso, A cabra, cesto de vime e vários elementos, gesso, cerâmica, madeira ferro, 1950, Paris, França. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.



Figura 66 - Pablo Picasso, A Macaca com o seu filho, carrinho de brinquedo, gesso original, peças de cerâmica, madeira e ferro, 53,2 x 33,2 x 61 cm, 1951. Acervo do Museu Picasso – Paris, França.

Portanto em seu trabalho artístico, Picasso adotou um sistema repetitivo de signos, formas, temas, os quais se transformaram na mitologia picassiana. As esculturas e as cerâmicas promovem principalmente o mito do Mediterrâneo. Criou um desvio da verdadeira identidade dos símbolos, levando o espectador a um novo discurso e a novos sentidos. Os signos criados por ele não mudam de acordo com o tema, como por exemplo o Minotauro, pois são usados tanto para o amor quanto para dor e ódio: não há valores, há só o mito.

Nas obras apresentadas também se percebe que o modelado se destaca como um unificador em toda a plasticidade da escultura. Picasso conseguiu imprimir a expressão tridimensional na poética do modelado livre com a assemblage de objetos reais. Na cerâmica, utilizou os mesmos procedimentos, relacionando-a com a cultura do Mediterrâneo e com a mitologia criada pelo próprio artista: a tauromaquia, a maternidade, a mulher, a coruja e a pomba, conforme se irá apresentar no terceiro capítulo.

2.2 O artista operário e a sua relação com a política

Toda arte do século XX se relacionou com a política por isso Pablo Picasso se manteve como uma figura de liderança. Atacou os regimes totalitários, em particular o da Espanha, criando duas obras centrais dessa época: *Sonho e Mentira de Franco* (1936) e *Guernica* (1937). Liderou o grupo de intelectuais contra a situação política europeia nascida com o fascismo, o franquismo e o nazismo. E logo após a Segunda Guerra Mundial, surgiu a necessidade de uma grande reforma política e social na Europa. Nesse cenário, Picasso assumiu posição política declarada por aderir ao Partido Comunista: a arte era vista como uma arma de uma revolução que poderia contribuir para a transformação das estruturas sociais.

[...] É reconhecida a necessidade do empenho político como condição da própria existência da arte e encontra-se em Picasso (que assume uma posição definida, precisamente aderindo ao Partido Comunista) o exemplo do artista politicamente empenhado. (ARGAN, 1993, p. 46).

Picasso ao se assumir comunista, rompeu com amigos e outros que não concordavam com a sua posição política. André Breton foi um deles que após retornar dos Estados Unidos, junho de 1946, procurou o artista em Antibes:

_Porque não estou de maneira nenhuma de acordo com as tuas opiniões depois da Ocupação. Não aprovo tua inscrição no Partido Comunista nem a posição que tomaste a respeito da depuração dos intelectuais depois da Libertação.

_ Tu decidiste não ficar na França conosco durante a Ocupação (disse Pablo) [...] – Não viveste, pois, os acontecimentos como nós os vivemos. A minha posição baseia-se nessa experiência. [...] (GILOT, 1985, p. 165-166)²⁴.

Segundo Gilot (1985, p. 166), o diálogo se estende mas Breton não aperta a mão de Picasso e rompe definitivamente a amizade “É pena, na verdade, que te tenhas deixado arrastar por Eluard a essa aliança política.” E o artista finaliza afirmando que foi a sua escolha e que não era uma criança para ser levada a opiniões alheias – é apenas uma passagem para demonstrar como o artista foi engajado em sua militância política.

Picasso não se considerou surrealista, porém, foi através das concepções desse movimento que o artista encontrou os caminhos para expressar – de forma transgressora no sentido formal e moral – os seus anseios: erotismo, paixão e violência sexual, representação do amor e da relação sexual. Criou vocabulário próprio e fez da metáfora a forma de evocar esses temas ao denunciar as barbáries das guerras e mostrar ao mundo a sua posição política.

Aproxima-se o tempo da “beleza convulsa”, das deformações monstruosas e reveladoras do verdadeiro estado do ser, das metamorfoses, das grandes mitologias entendidas como os autênticos motores inconscientes da história: o erotismo, a maternidade, a violência, o terror. [...] Picasso permanecia cubista no surrealismo: de fato, transpunha a decomposição cubista, como processo revelador de uma verdade escondida sob as aparências, do plano da visão ao plano bem mais vasto da existência, da dimensão do espaço e do tempo. É o caminho que o conduzirá a interpretar, com Guernica, a revolta do mundo civil contra o crime histórico do nazismo [...]. (ARGAN, 1933, p. 68).

Ao ser contra a Guerra Civil Espanhola, iniciada em 1936, sua obra se torna “trágica”. Naquele ano, já nomeado Diretor do Museu do Prado, Picasso acompanhou todo o movimento inicial dos Republicanos e Nacionalistas na Guerra Civil, assumindo uma posição de luta do primeiro grupo, por meio da sua arte, ao lado da Frente Popular. Numa entrevista Simone Téry (1945), questiona sobre o papel do artista, e a resposta de Picasso foi:

O que você acha que é um artista? Um imbecil que, se é pintor, só tem olhos? [...] Pelo contrário, ele é também um ser político, constantemente atento aos dilacerantes, ardentes ou doces acontecimentos do mundo [...] Não, a pintura não é feita para decorar apartamentos [...]. É um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo. (PICASSO, 1945, p.5)²⁵.

²⁴ Diálogo narrado por Françoise Gilot em seu livro: A minha vida com Picasso, 1985 p. 165-166.

²⁵ Picasso citado por Simone Téry, entrevista intitulada “Picasso n’est pas officier dans l’armée française”, Les lettres française, Paris, 24 mar, 1945, p.5. Texto encontrado no catálogo “Picasso, mão erudita, olho selvagem”, p. 199.

Diante de uma forte repressão cultural de todos os governos totalitários desse período: Hitler, Mussolini e Franco – os artistas foram despertados para um sentimento de responsabilidade social. Interviram politicamente através de manifestos, trabalhos artísticos, e organizações como: o Congresso Mundial contra a Guerra de 1932, a Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários de 1932 na França, o Congresso Mundial da Juventude Contra a Guerra e o Fascismo de 1935. A Aliança Internacional de Intelectuais Antifascistas que em 1935 escolheu Madrid e Valência para sediar o II Congresso Internacional de Escritores, entre outros eventos: “[...] Desafiando o Eixo, intelectuais de todo o mundo apontam o dedo ao Fascismo como o principal inimigo da civilização, assumindo o compromisso de utilizar a cultura como uma arma na defesa da democracia.” (CERQUEIRA, 2005, p.8).

Despontando como formas de resistência à opressão e à violência muitos artistas foram perseguidos, mortos ou tiveram que se refugiarem em outros países. Ou como Picasso proibido de retornar, mas também declarou que só voltaria à Espanha quando a democracia se restabelecesse. Durante a Guerra Civil e o governo de Franco, nunca houveram tantas produções artísticas com intuito revolucionário e carregadas de esperança. Com um ideal político-filosófico, uma onda revolucionária atingiu tanto o povo orpimido, como os intelectuais e artistas, fazendo-os acreditarem que através da Arte poderiam mudar o cenário catastrófico²⁶ em que a Espanha se encontrava.

Nesse cenário espanhol e dentre os artistas Luis Bruñel, Rafael Alberti, Joan Miró e Salvador Dalí entre outros, o poeta e dramaturgo Garcia Lorca foi o mais *incômodo* para o governo nacionalista: anticlericalismo, criticava a sociedade e procurou democratizar a cultura. Com seu grupo teatral *La Barraca*, levou o teatro clássico e moderno para as populações pobres, essa postura engajada, a sua voz política e poética, incomodou muita gente criando muitos inimigos. Mesmo os nacionalistas não assumindo o crime, Garcia Lorca foi executado em 1936, e depois de morto, *La Barraca* continuou a divulgar suas peças, mesmo muito criticada pelos conservadores.

²⁶ No final do século XIX e início do XX, a Espanha se encontrava atrasada em relação aos outros países, exportava produtos agrícolas, matérias-primas e importava os manufaturados. A maioria da população era pobre, analfabeta e a concentração de riquezas estava nas mãos dos latifundiários de origem nobre, da Igreja e exército, “permitindo a uma elite minoritária impôr a sua vontade a uma sociedade de 24 milhões de habitantes.” (CERQUEIRA, 2005, p. 17). A “ordem” foi restabelecida através da tomada de poder pelos nacionalistas em 1936, já que a República Espanhola e suas reformas revolucionárias são consideradas anárquicas e inefazes. A falta de apoio do governo português de Salazar, do francês de Blum e da Inglaterra de Chamberlain, que também enfrentava uma grave crise econômica, a República Espanhola se viu sozinha e frágil facilitando o golpe de Estado de Franco, com o apoio de Hitler e Mussolini.

O fato é que a Guerra Civil Espanhola impediu da Espanha se modernizar e viver numa democracia, foi uma das guerras mais violentas no país, aproximadamente 1 milhão de pessoas morreram, mas forneceu *inspiração* para o surgimento de muitas obras-primas. Assumindo um compromisso de denunciar a barbárie, Picasso pintou *Guernica* (1937), Miró o *O Cegador* (1937), Hemingway escreveu *Por quem os sinos dobram* (1940), são alguns ótimos exemplos, além do pavilhão da República Espanhola na Exposição Internacional de Paris em 1937, uma concentração de obras sobre os momentos de repressão e terror.

A Resistência de Picasso: Sonho e Mentira de Franco, Guernica e as Vanitas²⁷

Picasso colaborou com a luta dos republicanos, dentre várias ações vale destacar: o trabalhar em prol aos refugiados e às crianças, uma doação de 100.000 francos para a compra de leite às crianças de Barcelona, apoio aos refugiados internados no hospital de Toulouse, intervenção na libertação de intelectuais presos na França – e também “[...] vende telas para angariar fundos, apela aos organismos de solidariedade internacional e colabora na montagem e na decoração do pavilhão espanhol na Exposição Internacional de Paris de 1937”. (CERQUEIRA, 2005, p. 28). O artista lutou com as armas que possuía: sua arte – Antes das obras centrais desse período, criou um panfleto em 1937 ridicularizando o futuro ditador, Franco, para ser vendido na Exposição de Paris, arrecadando fundos para a luta republicana.

Nos dias 8 e 9 de janeiro de 1937, Picasso realizou as gravuras *Sonho y Mentira de Franco*, pelas quais denuncia sobre os atos violentos do governo espanhol, dos bombardeios feitos em Madri em novembro de 1936 e testemunhados por José Bergamin, poeta e amigo do artista. Por meio de uma sequência de quadros, apresenta cenas que descrevem os atos de terror vividos na guerra, realizados pela figura central de um general ditador e sangrento.

Baseou-se nos desenhos de procissões dos postais, nas paradas militares e nas montagens fotográficas, principalmente *Ubu* de Dora Maar. Influenciado por uma série de desenhos de

²⁷ Vanitas, nas artes, é um tipo de obra simbólica especialmente associada com o gênero de pintura *Natureza-morta*, do norte da Europa e dos Países Baixos, nos séculos XVI e XVII, embora também seja comum em outros lugares e períodos. A palavra é interpretada como " vaidade", e pode ser compreendida como uma alusão à insignificância da vida terrena e à efemeridade da vaidade. Símbolos "Vanitas" geralmente incluem caveiras, lembretes da inevitabilidade da morte; frutas apodrecidas, que simbolizam a decadência trazida pelo envelhecimento; fumaça, relógios e ampulhetas, bolhas, que simbolizam a brevidade da vida e a subitaneidade da morte; e instrumentos musicais, que simbolizam a brevidade e a natureza efêmera da vida.

Goya *Os Caprichos* e *Sonho de mentiras e inconstância*, do teatro de Calderón de la Barca *A vida é sonho e nesta vida tudo é verdade e tudo é mentira*, Picasso narra a saga do ditador que com apoio da Igreja, da burguesia, dos nacionalistas de Marrocos, procura dominar as terras através dessas alianças. Franco é satirizado, humilhado mas a mensagem é clara: é antes de mais nada, um assassino de civis mas que no final, o povo espanhol o derrotará.

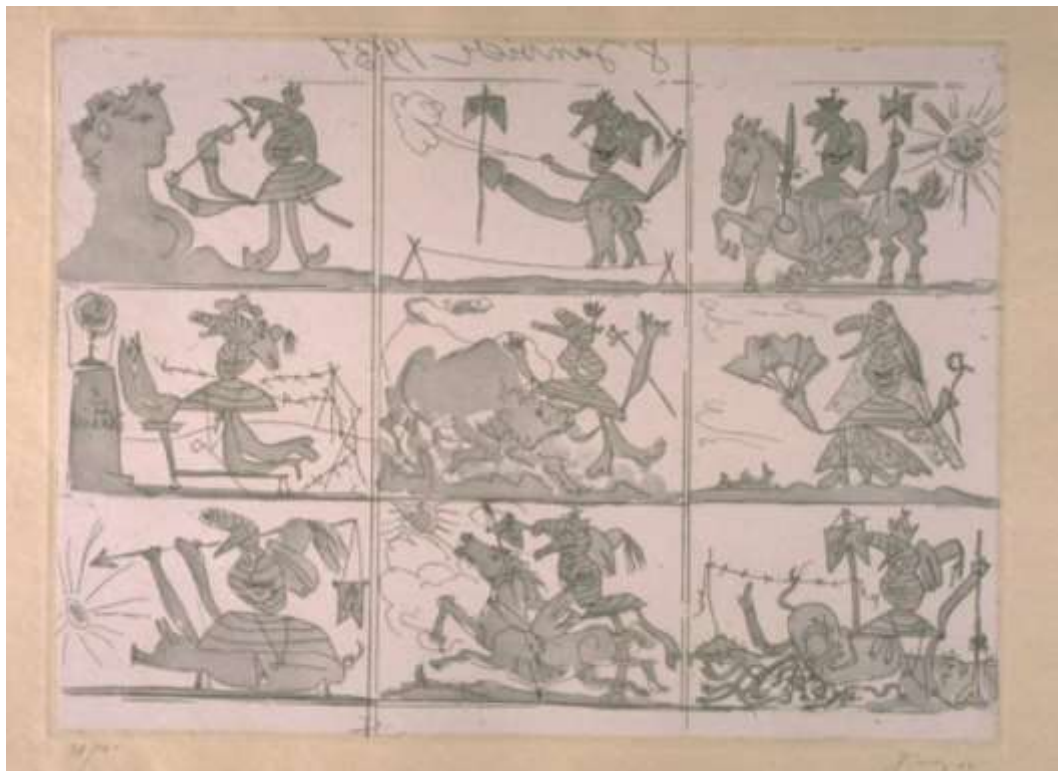


Figura 67- Pablo Picasso, *Sonho e Mentira de Franco I*, gravura, água-forte e água-tinta 31,5 x 42 cm, 1937, Paris, França. Acervo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha.

As gravuras foram complementadas por poemas escritos entre 15 e 18 de julho, pelos quais, por meio de palavras austeras, ataca com mais ferocidade o ditador Franco. A iconografia utilizada vai do cavaleiro medieval a um personagem monstruoso; o cavalo se transforma num porco; vários ataques acontecem; a figura de um busto representa a República quebrada; o cavalo branco é a luz e a esperança e, deitado e dormente, é abraçado pelo seu cavaleiro que morre agarrado à esperança de uma boa passagem e da eternidade da morte. A barbárie já tinha tido início, e uma obra complementa a outra. Há uma metamorfose do caudilho em um cavalo morto por um touro, cujas estranhas caem ao chão, transformando-se em animais repugnantes e em bandeiras e estandartes: enfim, a Espanha majestosa e tradicional frente à podridão franquista. Para Dupuis-Labbé (2004), o drama é mostrado em poucos traços.



Figura 68 - Detalhe das gravuras de Sonho e Mentira de Franco II, 1937, Paris.

No amanhecer do dia 26 de abril de 1937, segunda-feira, a cidade basca Guernica foi bombardeada. Esse dia foi escolhido pela movimentação de pessoas no mercado porque era dia de feira e também por ter sido a antiga capital basca e sede do primeiro Parlamento democrático espanhol. Atacada por forças alemãs e italianas, que vieram ajudar Franco em seu domínio territorial, a cidade foi praticamente exterminada e com a morte de mais de mil vítimas grande todas civis.

A primeira estratégia foi o lançamento de bombas na estação ferroviária devido a concentração de visitantes. Depois lançaram 500 kg de bombas que destruíram os edifícios obrigando os moradores saírem dos abrigos subterrâneos. Quem sobreviveu e seguiu para o campo foi metralhado pelos caças Messerschmitt BF-109 e pela esquadrilha italiana. Mesmo arrasando com a cidade, lançaram bombas a base de alumínio e dióxido de ferro que liberaram chamas de 27.000 C: “[...] No final do ataque, a zona urbana e os campos, num raio de 8 Km, transformam-se numa gigantesca fogueira alimentada pelas ruínas das casas e pelos cadáveres.” (CERQUEIRA, 2005, p. 31).

Devido a composição das últimas bombas, Guernica literalmente ardeu no fogo durante três dias seguidos. Suas setecentas e vinte construções foram destruídas permanecendo apenas a ponte Renteria. Cenário que mostra a falta de humanidade por parte dos ditadores, atacaram uma região onde não haviam tropas, armamento bélico e a população estava desprotegida. A vulnerabilidade

de Guernica foi o seu ponto fraco, e as tropas tinham consciência disso e quiseram exterminar e desmoralizar os civis e os republicanos.

A Frente Popular e os defensores da democracia se revoltam perante essa ação. A notícia, transmitida em Paris apenas na noite do dia 27, fez Picasso decidir pelo tema do bombardeio para o próximo quadro que seria exposto no pavilhão espanhol da Exposição Internacional de Paris. A produção passou por diversos estágios e etapas, durante a execução recebeu as visitas de Salvador Dalí, Andre Malraux, Henry Moore, Roland Penrose, sendo possível ter recebido influências dos seus comentários. De acordo com os registros de Dora Maar, pode-se acompanhar os estudos e as metamorfoses das formas até a pintura final.

A pintura é a cristalização de temas surgidos alguns anos antes – o par formado por touro e cavalo, os personagens de corpos desmembrados, o guerreiro alongado –, mas é desprovida de todo elemento narrativo a fim de constituir uma pura imagem de terror. Cada figura humana ou animal adquire uma carga simbólica de tal força que Guernica torna-se emblemática da dor, não apenas das infelizes vítimas da Guerra Civil Espanhola, mas de todos os que sofreram, sofrem ou sofrerão com a barbárie. (DUPUIS-LABBÉ, 2004, p. 67 e 69).



Figura 69 – Pablo Picasso examinando a tela "Guernica" durante a execução, Paris, 1937.

O artista imortalizou o ato de covardia e a tragédia, através da combinação dos elementos da cultura espanhola, com o sofrimento das vítimas e destruição da cidade. Segundo Cerqueira (2005, p. 35), o artista utilizou as suas temáticas para se expressar, as quais regressão com muita força: tourada, crucificação, o Minotauro, o sofrimento feminino. Não apenas denunciou como também responsabilizou a sociedade para reagir contra o atentado, quando lhe perguntavam sobre *Guernica*, respondia: “Não fui eu que a fiz, fizeram-na vocês”.²⁸. Apresentou ao mundo um crime em seu verdadeiro cenário. Expressou a morte através da forma e com ausência de cor e relevo. Para o artista, a sua função era tomar partido nas contradições e conflitos, era ter uma missão histórica, fazendo da linguagem uma arma de ataque.

²⁸ Citado por Argan, em *Arte Moderna*, 1992, p. 477.

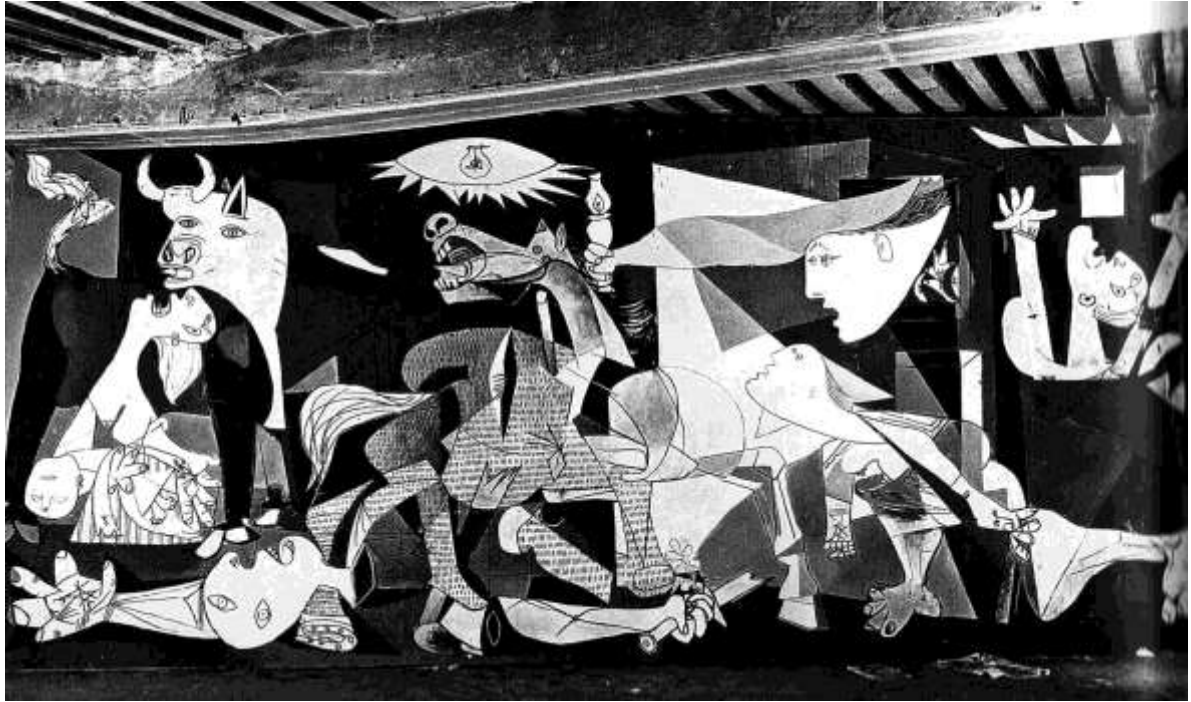


Figura 70 – Pablo Picasso, Guernica finalizada, óleo sobre tela, 349 x 776,5 cm, 1937, Paris, França. Acervo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha.

O drama da Guerra Civil é o tema principal, a violência está presente no quadro através da trilogia picassiana mulher-cavalo-touro, e nessas combinações o artista dá o protagonismo da composição aos animais da tourada e os rostos das mulheres. Comparados com os quadros *Os fuzilamentos de três de Maio de Goya* (1808) e *Liberdade guiando o povo* de Delacroix (1830), *Guernica* representa um drama histórico, perpetua a tragédia através dos ícones cubistas e surrealistas, distorcendo as formas clássicas. Há narrções diversas no quadro que variam de teórico para teórico, nela “há um carácter narrativo, (...) em Guernica há uma atmosfera de sufoco, falta de ar e de luz, de desespero dos corpos sem volume, sem carne, de um touro soberano e altivo, e como todos esses elementos e as vítimas, reagem a seus ferimentos (...)”²⁹.

A guerra sem dúvida ofereceu a Picasso os temas seguintes para os próximos anos, mas a morte e as vanitas, temas clássicos sobre as reflexões da vida será ainda mais presente em suas produções. Após a queda da República, em Madri, e depois em Valência, declarou-se a morte da democracia na Espanha, como está representado no quadro *Gato pegando um passarinho*, pintado no dia 22 de abril de 1939. Valendo-se de elementos metafóricos ou alegóricos, pintou a sua reflexão sobre a condição humana. “O conflito e a violência costumam ser assumidos pelas figuras de um bestiário, no caso de um gato agressor e um pássaro mártir” (LELEU, 2016, p. 228).

²⁹ Fala e contribuição do prof. Dr. José Leonardo do Nascimento no dia da banca de defesa, em 19/06/2018.



Figura 71– Pablo Picasso, Gato agarrando um pássarinho, óleo sobre tela, 1939, 81x100 cm.



Figura 72 – Pablo Picasso, O Ceifador, 1933-1934, bronze fundido, 51x33,5x19,5 cm.

A escultura *O ceifador* (1933 – 34), é visto por Henri Michaud como o herói campestre de um pequeno mundo bucólico com seu chapelão de palha na cabeça, redondo e luminoso como o sol do meio dia. O rosto do ceifador é o próprio girassol, mas que no conjunto da obra e a ênfase dada pelo artista para a foice dada através do tamanho desproporcional, é a morte que é vista, como o próprio André Malraux analisou³⁰.

Em julho de 1939, Picasso decide viajar para Antibes com Dora Maar, viagem que foi interrompida para ir ao funeral do *marchand* e amigo Ambroise Vollard em Paris. Em Antibes, pintou *Pesca noturna em Antibes* (1939), metáfora que se apropria da pesca noturna auxiliada por lamparinas para descrever as noites hitlerianas que transcorriam na Europa: ocupações do exército e mobilizações populares.

A França e a Inglaterra declararam guerra à Alemanha no dia 3 de setembro de 1939. Foram anos delicados porque enfrentou problemas pessoais: a morte da mãe no início de 1939, o isolamento da vida artística parisiense até 1941 e a recusa do governo francês em naturalizá-lo. Todas as preocupações, desejos e ameaças são traduzidos em símbolos universais, mediadas para expor toda a tensão vivida naqueles anos tenebrosos.

[...] não se limitam a um evento específico mas constituem um *memento mori*, gênero pictórico que lembra ao homem sua condição de simples mortal. Além das *vanitas* – tema clássico de meditação sobre a efemeridade da vida –, inúmeras obras celebram o universo doméstico, como as formas inconscientes e obstinadas da sexualidade ou da pulsão humana vital, indiferenciada. (PHILIPPOT, 2016, p. 221).

³⁰ Dados escritos por Isis Jourda e encontrados no catálogo *Mãos Eruditas, Olho Selvagem*. São Paulo: Tomie Ohtake, 2016, p. 232.

A esperança também fora representada através de uma escultura de 1943, em *Homem com o cordeiro*, de um pastor que carrega um cordeiro, significando a esperança que ainda vive, e que também representa retorno às formas da Antiguidade: “Modelado muito livremente, com rápidos golpes na argila como algumas grandes terracotas etruscas, *Homem com o cordeiro* (1943), dá a impressão de ter surgido de um único impulso” (BRASSAI, 2000, p.79).



Figura 73– Pablo Picasso, O Homem com cordeiro, bronze fundido, Vallauris, 1943.

Após a libertação de Paris em 25 de agosto de 1944, sua primeira manifestação artística foi realizada numa exposição no Salão de Outono, chamado Salão da Libertação. Ali Picasso expôs como artista símbolo da resistência. Foi nesse ano em que aderiu ao Partido Comunista, ato que

gerou reações adversas e contrárias mas que não atrapalhou seu objetivo de reafirmar o apoio à causa da República Espanhola.

A maioria dos intelectuais fez o mesmo, e esse seu engajamento resultou na pintura *Massacre na Coréia* (1951), exposta no Congresso de Paz, em 1954, na decoração da capela de Vallauris com os dois painéis *Guerra e Paz* (1959) e nas séries *Pombas* (1949). Após o *Retrato de Stalín* (1953), o qual criou muita polêmica, o partido rompeu com o artista, desaprovando a obra por falta de realismo³¹, que apesar disso permaneceu com os seus ideais socialistas até o fim.

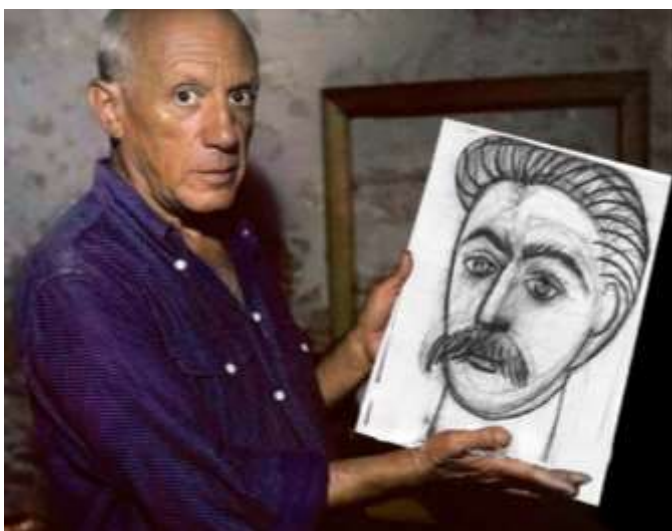


Figura 74 – Pablo Picasso com o seu Retrato de Stalín, Vallauris, França, 1953.



Figura 75- A publicação do retrato no jornal francês, 1953, Paris, França.

Após dez dias da morte de Stalín, Picasso foi convidado a retratá-lo pelo jornal francês “Les Lettres Française” em março de 1953, desejoso retratá-lo novo, usou uma fotografia de 1903 de um jornal velho achada pela Françoise Gilot. Há uma divisão na crítica quanto ao retrato, mas o que se sabe é que também foi uma resposta do artista do que seria Arte devido às exigências do governo russo³². Picasso sempre deixou claro que a colaboração é uma coisa e submissão outra, principalmente quando o assunto era a sua produção artística e expressiva, criticando a intervenção do totalitário na produção artística da União Soviética.

³¹ Encomendado pelo “Les Lettres Françaises” em 1958, o retrato acabou se tornando uma caricatura descrita pelo jornal como “Ilustração mostra Stálin com ‘pinta de malandro’”. In: https://br.rbth.com/arte/cultura/2017/06/03/o-retrato-de-stalin-que-picasso-queria-esquecer_772345.

³² Segundo Inglada. In https://br.rbth.com/arte/cultura/2017/06/03/o-retrato-de-stalin-que-picasso-queria-esquecer_772345.

2.3 A cerâmica, as reproduções e a esperança de Pablo Picasso

Após o tema da guerra, a paz seria retratada e a cerâmica viria ao encontro das novas perspectivas, de renovação e reconstrução de vida do artista. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, mudou-se em 1947 para Vallauris e reencontrou, na Riviera Francesa, a sua terra natal. Depois de um período de guerras e trevas, a esperança e a vida ressurgiria em forma de uma nova técnica, a cerâmica, e de uma nova esposa que lhe daria dois filhos, Claude (1947) e Paloma (1949): Françoise Gilot, que será representada como uma deusa da fertilidade em suas obras cerâmicas.



Figura 76 – Françoise Gilot e Pablo Picasso em Vallauris, França.



Figura 77 – Picasso e Françoise com seus filhos Claude e Paloma em Vallauris, França.

Esse novo momento também veio ao encontro de seus ideais sociais e políticos. Desde a sua adesão ao partido comunista francês, em 1944, Picasso desejava multiplicar as suas obras. A cerâmica era uma forma de divulgar e de popularizar a sua arte para as camadas populares: “foi o seu ideal socialista como um artista operário”, Philippot (2016). Em uma carta para André Malraux, Picasso justifica a dedicação à cerâmica: “*Eu fiz pratos, lhes disseram? Sim muito bem... Nós podemos comer neles*”. (CAMÉO, 2013, p. 13).

Na gravura Picasso também encontrou os meios para alcançar seus objetivos. Para ele, essas duas linguagens tinham similaridades, sendo possível dialogar entre os seus processos de execução, inclusive sobre a finalização da queima na cerâmica, após a qual não é mais possível reverter o resultado:

A cerâmica funciona como a gravura. A passagem pelo forno é como a tiragem. É nesse momento que você descobre o que fez. Quando a tiragem chega às suas mãos, você já não é a mesma pessoa que gravou. Você mudou. Você se vê obrigado a retomar a gravura. Com a cerâmica, entretanto, não pode fazer mais nada.³³

E através das mãos, se colocou com um artista operário, e fabricou em série se colocando como um artesão: “relativizando especialmente a noção de ‘original’ e de ‘único’ pela multiplicação, ele pretende abrir o campo artístico ao maior número possível de pessoas.” (PHILIPPOT, 2016, p. 249). Com a olaria Madoura, fabricou duas séries: *impressões cerâmicas* e *edições segundo o original* – são provas e “testemunham a intenção do seu autor de não confinar uma obra a uma espécie de apoteose inacessível e temerosa”. (RAMIÉ, 1987, p. 26). As reproduções foram ao encontro dos seus ideais políticos e sociais, permitindo a olaria de produzi-las no decorrer dos anos: a produção de Madoura foi interrompida, devido a dedicação do casal às produções dele.



Figura 78- Picasso pintando um prato na olaria Madoura, 1953, Vallauris, França.

Como os antepassados da Antiguidade, os oleiros gregos, primeiros a criar um sistema de reprodução dos motivos de suas cerâmicas através de cilindros de gesso, Picasso e os responsáveis de Madoura desenvolveram um sistema de molde/matriz de gesso em negativo para imprimir em positivo na cerâmica.

³³ Picasso citado por Olivier Widmaier Picasso, in Picasso, Portrait intime, Paris: Albin Michel, 2013, p. 90 – Lido no catálogo da exposição “Mão erudita, olha selvagem” do Instituto Tomie Otake, 2016, p. 249.

Iniciaram nos anos 50, Picasso produziu moldes de gesso para reproduzir as suas peças e os desenhos de suas cerâmicas. Nesses moldes o artista muitas vezes intervia com ponta seca ou acrescentando mais gesso de acordo com a sua vontade e ou necessidade. Muitas matrizes depois de um tempo de reprodução, sofriam mudanças nas composições para imprimirem mais cópias, dessa vez de uma nova ilustração. A impressão se dava em um suporte em lâmina de pasta cerâmica alisada, que através da compressão recebia com precisão, a composição gravada.



Figura 79 - Réplica de um Vaso Zoomorfo de Picasso, reproduzido pela olaria Madoura, Vallauris, França, 1960. Acervo do Museu Madoura

Foi um trabalho colaborativo com Alain Ramié, filho do casal e com o oleiro Jules Agard, e para garantir a autenticidade do caráter das cerâmicas de Picasso, estudaram o que era preciso realizar para cada tema, as possibilidades de realização para facilitar a tiragem. Foram os desenhos dos pratos os mais explorados e adaptados nas matrizes. Com um molde de um prato com um desenho feito por incisão, o Jean Ramié, neto do casal, criava a placa cerâmica do mesmo em relevo. A pasta secava ainda no molde e depois de desinformar, quando desejava, Picasso intervia no desenho, sulcando ou acrescentando argila, ou ainda modificando-o momentos antes da queima.

Essa edição resultou em aproximadamente 780 peças, as quais foram rapidamente esgotadas. Estão divididas em: uma série de grandes pratos de 80 cm de altura; uma de vasos e vasilhas com a mesma ilustração desses pratos; uma série de 400 pratos redondos com 40 cm de altura com o tema da Corrida; repetição dessa série mas com a ilustração em relevo; série Pasta Branca com pratos de 40 cm de altura e louça branca ou cor-de-rosa; série de vasos de louça branca com gravuras e relevos de peixes, rostos, pássaros não vidrados; placas de barro cozido que são placas de linóleo transferidos para as matrizes de gesso, com os motivos gravados em vermelho com um fundo preto; conjunto de 40 ladrilhos da Páscoa de 1969; série dos *pratos-caras* de faunos, touros, cabras entre outros³⁴.

³⁴ Informações precisas e retiradas do livro: Cerâmicas de Picasso, de RAMIÉ, G. 1987, p. 25



Figura 80 - Pablo Picasso, Cabeça de fauno, d. 42 cm, 1961.



Figura 81 - Pablo Picasso, Cabeça de fauno, d. 42 cm, 1961.



Figura 82 - Pablo Picasso, Rosto, d. 43 cm, 1958.



Figura 83 - Pablo Picasso, Cabeça de fauno, d. 43 cm, 1958.

As próximas coleções foram as *edições segundo o original*, as quais não ficaram apenas no grafismo, e através de um estudo nos processos, conseguiram uma maior fidelidade de efeitos dos originais para as réplicas: principalmente um cuidado nas variações das temperaturas, improvisações térmicas, no uso dos corantes e transferência da composição. A primeira coleção compunha 26 peças que comportava 26 estudos de peixes diferentes em uma louça branca. A tiragem foi de 300 peças só dessa série. Essas edições totalizam, aproximadamente 556 tiragens, compostos por: um serviço de *Frutas da Provença* que são fruteiras retangulares em louça branca; um serviço de sobremesa *Serviço Rosto* que são pratos, travessas redondas com rostos

diversos em louça branca; vaso no formato do *Grande Pássaro* tirado em 3 séries, temas taromáquicos, pássaros, rostos irreais; série de pratos de pássaros e rostos; um conjunto de peças diversas que compreendem pratos, placas, murais, travessas em muitos formatos, vasilhas, vasos e jarras³⁵.



Figura 84 - Pablo Picasso, Molde para impressão de retratos de Jacqueline, 1956, Paris.



Figura 85 - Pablo Picasso, Retrato de Jacqueline, 1956, grande prato em terra cota branca, decorado com engobe e esmalte colorido.

Essas últimas peças reproduzidas foram chamadas de *réplicas autênticas*. Segundo George Ramié (1987), todas as precauções foram tomadas para garantir a autenticidade da peça, para que não fosse alterada ou perdesse suas características. A fidelidade autêntica das impressões se dava pelas cerâmicas originais de tiragem limitada, justificada e numerada. “O que garantiu a precisão do processo, de modo que em algumas ocasiões o próprio artista não era capaz de distinguir entre as suas obras, e aquelas que tinham sido reproduzidas.” (GONZÁLEZ, 2013, p. 56). Nessas peças havia o selo “depois de Picasso”, que logo mudou para “Edições Picasso” e/ou “Madoura Plein Feu”³⁶. Muitas delas foram publicadas em grande número, enquanto outras o foram em edições numeradas e limitadas. (Ibidem).

Em 2016 a Christie’s³⁷ realizou um leilão com as réplicas fabricadas pela Madoura no período de 1950 até 1971. Para garantir a autenticidade além do carimbo original, marcaram nas peças com a data do design criado por Picasso, de forma diferente por causa de outras edições produzidas pela

³⁵ Ibidem.

³⁶ Tradução nossa: queimado por madoura

³⁷ Casa de Leilões de 1766, fundada por James Christie.

olaria ao longo dos anos. O valor das peças foi de acordo com o número da edição, data da produção e quantidade: quanto menor o número de repetição, mais valioso foi considerado.



Figura 86 - Marcas dos selos de Madoura “Peça original de Picasso” e “impressão original de Picasso”, aplicado nas réplicas das cerâmicas de Pablo Picasso.

O sistema das cópias e réplicas desenvolvidos pela olaria Madoura e por Picasso, hoje possuem um valor inestimável, atingiu um interesse crescente por parte dos colecionadores contemporâneos. Para garantir a autenticidade da produção, após a morte de Suzanne Ramié em 1974, seu filho Alain Ramié ao finalizar as edições já em curso e aprovadas por Picasso, confiou as matrizes, moldes, provas técnicas, arquivos de todos os tipos para a Manufatura de Sévre, *A Cidade da Cerâmica*.



Figura 87 - Réplicas Autênticas, Marcas das Edições Picasso e Madoura Plein Feu Madoura, 1955, Vallauris, França.

Para mostrar a importância que hoje essas peças e todo o trabalho desenvolvido por Picasso em Madoura possuem, Sevres organizou desde 2011 a exposição *Picasso céramiste et la méditerranée*

que aconteceu em 2013, no período de 27 de abril a 13 de outubro em Aubagne primeiramente, e de 20 de novembro até 19 de maio de 2014 em Sèvres. Foi uma oportunidade do público em geral de conhecer pela primeira vez todo o acervo e os arquivos dos processos cerâmicos desenvolvidos pelo artista. Todos os moldes estavam expostos acompanhados pelas peças originais e pelas cópias, os detalhes dos processos manuais de fabricação artesanal, da reprodução, comparando a



Figura 88- Pablo Picasso, réplica do Vaso Zoomorfo, Vallauris, França.

plasticidade, criatividade que originou o design das peças de Picasso.

Nessa exposição também estavam as peças originais que inspiraram o artista em suas criações. Uma série de antiguidades cipriotas, gregas, espanholas, provençais, organizadas a partir do próprio acervo do museu de Sèvres. Foi uma oportunidade de conhecer e estudar o diálogo plástico feito por Picasso com o Mediterrâneo.

Essa forma de entender e produzir a Arte surge a partir da fotografia e, depois, do cinema; ou seja, através de meios mecânicos e industriais, o objeto era criado e propagado. Nem

tudo o que é produzido pelas máquinas é arte, porém a discussão está em torno da reprodução. No cinema, principalmente, a contemplação deixa de ser individualizada, o que era para poucos passou a ser para muitos; foi o início da popularização da Arte. A imagem reproduzida era a própria realidade propagada em um espaço e tempo dinâmicos e próprios dessa nova linguagem e, o mais importante, “a capacidade de reproduzir converte a obra de arte em objeto, em uma mercadoria, o que traz como consequência uma nova figura do artista, que se tornou um produtor”. (LEYÚN, 2017, p. 67).

No Modernismo, o artista deixa de ser um dominador de técnicas manuais tradicionais para desenvolver projetos e produtos ao também utilizar novos instrumentos, máquinas e meios de produção que surgiram após a Revolução Industrial. Muito se discute sobre as produções e reproduções das cerâmicas de Pablo Picasso: “ele não foi um ceramista porque não fez nada sozinho”. Pois bem, e seus projetos, estudos e concepções? E até onde a reprodução desmerece a autenticidade de uma obra? O que existe hoje na Arte Contemporânea, com a figura do artista projetor que contrata serviços para executar o seu projeto e as suas diversas reproduções, são consequências das mudanças iniciadas no século XX. A qualidade do objeto artístico não era mais avaliada de acordo com a sua produção tradicional e sim pelo resultado estético final, seja qual for a técnica ou material utilizados.

A partir dessa mudança de concepção artística, os novos meios de produção são os fatores que acentuaram ainda mais a separação dos diferentes tipos de arte, principalmente nas categorias Arte Maior e Arte Menor. Em consequência, houve movimentos e escolas que buscaram discutir esses assuntos, conforme já se apresentou no primeiro capítulo.

Picasso, artista vanguardista que era, já dialogava com essa nova concepção. Ele próprio antecipou a automação e, seguindo os processos de autenticidade e repetição, fez de suas obras exemplos para uma análise das mudanças sobre os processos e procedimentos de criação no Modernismo.

Trabalhou com a reprodução como um artista paradoxal, porque abordou a mecanização e a contrapôs através de uma desorganização no processo de criação artesanal. A sua representação se dá numa anarquia de formas e elementos. Montou as suas peças abusando da liberdade de escolha, de modo que nada era visto como impossível ou errado, inclinando-se para a relação das possibilidades expressivas de cada meio e material. Cada trabalho artesanal seu, seja escultura ou cerâmica, deve ser avaliado pela inovação, tanto que hoje eles são reinterpretados pelos críticos e pela história da Arte. Em suas cerâmicas, Picasso personalizou o gesto e a definição de cada elemento da obra. Com isso, a autenticidade já não se encontra apenas na forma de fazer e sim na própria realidade criada por ele. Em cada repetição, a sua poética era renovada.

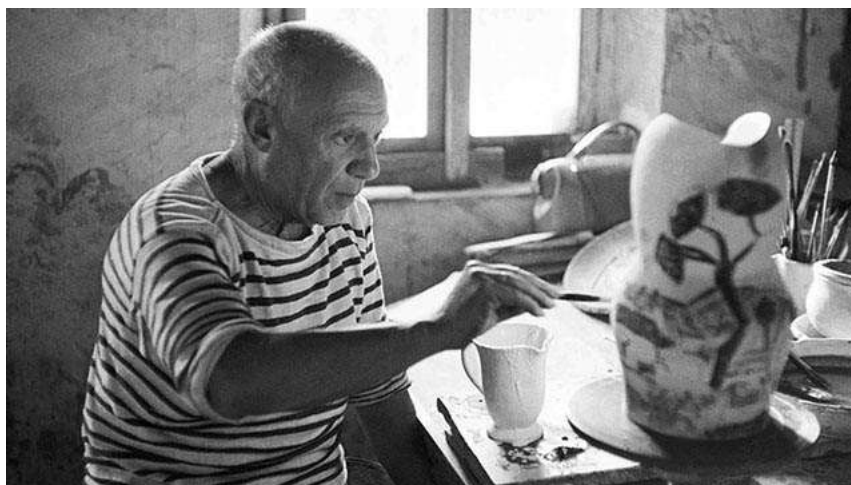


Figura 89 - Pablo Picasso pintando uma de suas réplicas, Vallauris, França, s/d.

Na cerâmica, por ser uma das mais antigas manifestações de arte da humanidade, Picasso viu a essência da história: da humanidade e a sua própria como homem. Explorou o volume, a linha e as cores. Afastou-se do trivial para transcender a própria técnica e a materialidade do barro. Com a apropriação das técnicas tradicionais, Picasso conseguiu transgredir as regras. De acordo com Gaudichon e Matamoros (2013, p. 19), criou sua própria poética, a da ruptura, que foi

nomeada por George Ramié (1987) como a menos ortodoxa na cerâmica: "Os meios que emprega não são ortodoxos. Um oleiro que trabalhasse como ele não conseguiria encontrar trabalho". De sua parte, Antonio Morais Comin (1998) a classifica como a poética da metamorfose com uma estética da transformação.



Figura 90 – Réplicas fabricadas pela Olaria Madoura e assinadas por Picasso, Vallauris, França.

A cerâmica foi mais um meio de expressão e exploração das suas técnicas plásticas. Picasso transitou entre as referências das cerâmicas tradicional e moderna e inspirou-se na cerâmica hispânica medieval e mourisca, da cultura mediterrânea e clássica. Reinterpretou mitos e formas utilitárias, transformando-as em máscaras teatrais, em um inseto ou em uma tânagra. De seus vasos emergem figuras como faunos, centauros, as corujas de Athena, entre outros símbolos, remetendo às ilustrações mediterrâneas, através das cores chapadas e sólidas dos contrastes de vermelho e preto, azul e branco, verde e vermelho, preto e branco.

A relevância da discussão sobre as reproduções e as réplicas do artista visa à compreensão de seu real interesse pela cerâmica. Ao todo, contando as peças originais, reproduções e réplicas, Pablo Picasso produziu 4.000 peças e, na análise de Leyún (2017, p. 80), “muitas delas foram pintadas com poucos detalhes, a baixo custo, para serem vendidas a preços baixos, bem como parte de suas impressões”. Enfim, esse foi o ideal comunista defendido por ele.





CAPÍTULO 3

AS CERÂMICAS PICASSIANAS

A Antiguidade Mediterrânea
Revisitada

“

Cansei-me de ser moderno.
Quero ser eterno.

Pablo Picasso

Fiel à sua poética da metáfora e da experimentação, Picasso encontrou na Antiguidade a inspiração para desenvolver os seus projetos de cerâmica: a iconografia e o paradoxo do objeto utilitário, com a sua figuração plástica. Para o artista, a função da forma relacionada com a sua utilidade facilitava na criação de novas interpretações e de novos conteúdos, agregados ou não às finalidades originais do objeto. Picasso resgatou as cerâmicas das culturas antigas em sua poética, modernizando-as através da metamorfose:

A metamorfose dos objetos é tangível. O artista tem alcançado seu objetivo. Ele sabia mesclar o estudo da arte clássica e da arte popular, abordando tudo. Com a simplicidade das provas e o mistério do desconhecido, ele se aventurou profundamente na história da humanidade, no coração da terra e do fogo, celebrando a magia da vida. (AVERTY, 2016, p. 30, tradução nossa).

Atraído pelo imprevisto inerente ao processo cerâmico, Picasso dele aproveitava os erros para produzir com liberdade e criatividade. Era significativa a conservação do gesto, das impressões de mãos e dedos na argila, da tinta escorrida na peça: eles eram os elementos das marcas do criador. Fascinado pelas possibilidades e qualidades plásticas da argila, desejou ir além da confecção de utilitários: enxergou nela, também, o material perfeito para a produção de esculturas.

Assim, acasos e resultados inesperados foram aproveitados em seus procedimentos na cerâmica; para ele, o imprevisível era o fator crucial para renovar, reconstruir e recriar as aparências estéticas. Cada novo resultado era também uma nova maneira de manipular e usar os materiais, processo que Picasso mantinha para prosseguir com a sua liberdade de criação.

Sua atração pela cerâmica também se deve à sua conexão com o mundo clássico e as tradições do Mediterrâneo. Ao desenvolver essas obras, fortaleceu o vínculo com sua terra natal. A própria matéria-prima da cerâmica, a terra, reafirmou esse vínculo, e o contato com ela teve conotação especial para o artista. A possibilidade de trabalhar com os quatro elementos da vida – terra, fogo, ar e água – deu a Picasso um sentimento de gratidão, colocando-se como criador e multiplicador, enxergando na arte do barro uma forma de eternizar a sua obra.

A cerâmica sempre teve um significado especial para Picasso em virtude de seu vínculo direto, fosse através dos materiais, das técnicas e das formas, com a tradição mediterrânea antiga. Quando iniciou essa atividade, imprimiu em seus trabalhos temas que refletem um interesse, não só por personagens mitológicos, mas também pelo conceito de metamorfose: potes transformavam-se em mulheres, jarros em pássaros ou touros, e pratos em peixes. Nos mitos antigos (recontados na *Metamorfose*, de Ovídio), os deuses podiam não só mudar a própria forma, a fim de levar a cabo seus projetos de sedução, mas também conferir imortalidade a criaturas mortais, transformando-as. Do mesmo modo, Picasso, que via seus poderes de criação como divinos, podia converter objetos comuns em arte. (MCCULLY, 1999, p. 27-28).

Outros artistas já haviam trabalhado com a cerâmica, alguns dos quais já foram referidos anteriormente neste texto. Mas será por Picasso que a cerâmica ganhará novas conotações. Primeiro, por não ser ele um artesão e sim um artista influente na arte da sua época. Segundo, pela forma com que explorou o material, através da liberdade e expressividade, o que resultou, com maestria, numa obra que representa a tradução e a renovação de um tradicionalismo consolidado. As cerâmicas picassianas são objetos reflexivos e uma referência para a cerâmica contemporânea.

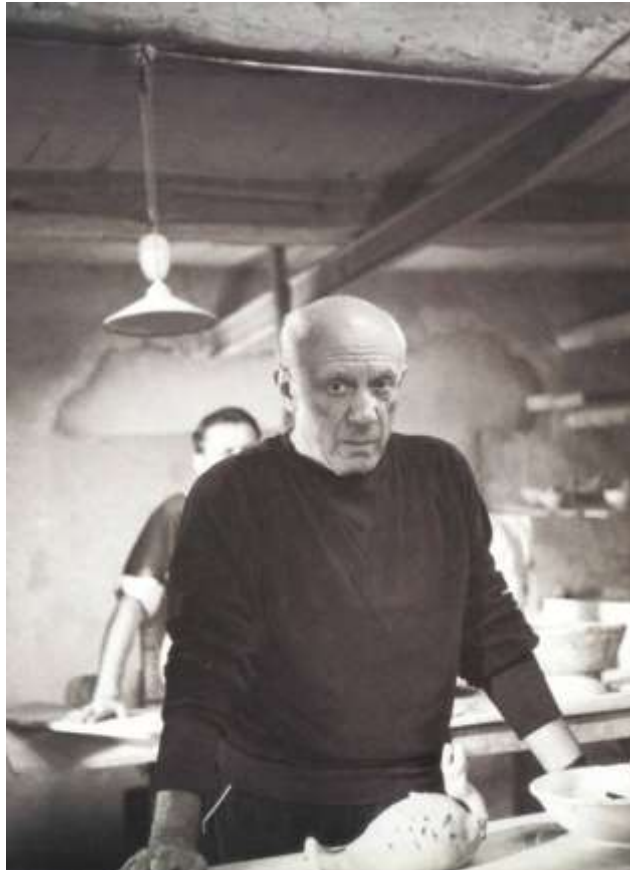


Figura 91 – Pablo Picasso na Olaria Madoura, 1953, Vallauris, França.

A posição de Picasso perante a cerâmica e sua dedicação a ela mudou o cenário artístico ao influenciar artesãos, oleiros e ceramistas mais tradicionais, fazendo-os descobrir novas possibilidades para o uso dos materiais, seja pela experimentação, seja pelo trabalho, principalmente aquela como uma nova via para a concepção artística na cerâmica. Ao reinventar as temáticas para a cerâmica, o artista transformava peças tradicionais com apenas um gesto nascido a partir de uma forma rápida de pensar. Assim, apropriou-se da qualidade plástica do objeto para recriar os seus conceitos: um vaso se tornava mulher; um prato, em arena; uma garrafa, pomba: casos que ilustram essa transformação.

Inicialmente, a cerâmica era mais um novo suporte para o artista desenvolver suas habilidades criativas de escultor e pintor. Desenvolveu o desenho e pintura na terceira dimensão, inovou a modelagem criando esculturas, criou técnicas a partir da litografia e gravura em metal: enfim, fugia das convenções pois seu foco era a criação. Aprendeu as técnicas para compreender suas particularidades e complexidades para depois transgredi-las, da mesma forma como fez nas outras linguagens. A cerâmica foi mais um meio de expressão e exploração das suas técnicas plásticas.



Figura 92 - Pablo Picasso trabalhando na Olaria Madora, Vallauris, França, 1953.

Picasso não se tornou um ceramista por não ter trabalhado de uma forma convencional e não aprender o ofício do oleiro. Não era visto como tal e muitos questionavam o porquê do interesse repentino do artista *gênio* por uma *arte inferior*. Não o reconheceram como um ceramista nem as suas cerâmicas pelo fato de as artes manuais não serem valorizadas.

Meu pai [...] escreve Claude Picasso, nunca foi percebido como um ceramista: ele se aproximou dessa linguagem como fez com outras, explorando o potencial dos materiais e técnicas de cerâmica, testando a sua qualidade e as suas possibilidades inerentes para inventar incansavelmente a sua obra. (GAUDICHON; MATAMOROS, 2013, p. 20).

As suas cerâmicas, assim como as esculturas, foram reconhecidas tardiamente pelo mercado de arte. Picasso guardava as cerâmicas no seu ateliê de escultura instalado em um prédio abandonado, o *Le Fournas*, em Vallauris. Havia ali uma sala só para isso, não se sabe oficialmente a razão, mas elas foram expostas pouquíssimas vezes. Literalmente, muitas peças foram descobertas somente após a sua morte, quando se adentrou nas salas do prédio.



Figura 93– Pablo Picasso em seu ateliê em Vallauris, pintando pratos em cerâmica, 1957.

De acordo com Gilot (1965), a cerâmica foi vista pelos empresários de arte como passatempo de Picasso, e não recebeu a devida valorização na época – como a própria autora questiona –,

principalmente quanto aos valores artísticos atrelados à função utilitária, que a desvalorizava. Ela própria duvidou de que em Picasso iria sobressair a forma utilitária.

Pergunto a mim mesma se os colecionadores darão algum dia às cerâmicas de Picasso o valor que dão à sua obra noutros domínios. [...] em cerâmica não se pode separar a decoração da forma a que se está aplicada. Por causa da fragilidade do suporte, muitos colecionadores não compraram, apesar da sua admiração pelas criações de Picasso. (GILOT, 1965, p. 222).

A partir da descoberta de suas possibilidades, ele desenvolveu novas técnicas de modelagem, pintura e criação, inovando o fazer cerâmico. E, por fim, dedicou-se à cerâmica até o final de sua vida, porque com a modelagem desfrutava de uma liberdade criativa diferenciada.

A cerâmica permitiria a Picasso ampliar suas possibilidades criativas, mas também expressar uma faceta de sua personalidade o que as disciplinas artísticas desprovidas de qualquer conexão com o domínio utilitário não permitiram da mesma forma. (THEIL, 2013, p. 79).

Atualmente crescem as pesquisas sobre esse legado de Picasso esquecido pelos historiadores de arte, e desde 2012 várias exposições só das cerâmicas foram organizadas. O maior acervo se encontra no Museu Picasso – Paris na França, com 180 peças; no Museu Picasso – Antibes na França, com 100 peças, algumas no Museu Picasso – Barcelona e outras em coleção privada dos familiares do artista e colecionadores.

A maior exposição das cerâmicas de Picasso já realizada aconteceu no início deste ano, 2018, na Dinamarca no Museu Louisiana de Arte Moderna. Abrigou 160 peças e contou com profundidade a história e o interesse de Picasso pela cerâmica. Pela primeira vez ganhou um reconhecimento oferecendo ao público conhecer essas obras “inusitadas”, frutos de uma curiosidade incansável. De acordo com Bernard Ruiz-Picasso, neto do artista:

Esta exposição mostra muito claramente até que ponto era um entusiasta que realizava experimentos. Totalmente aberto a novos materiais, a novas fontes de inspiração, na transformação das coisas, sua capacidade de ir mais além das formas já existentes para transformá-las em algo novo.³⁸

Ao se dedicar durante todo o ano de 1947 à cerâmica em Vallauris, pouco a pouco o artista fez a sua mudança definitiva para o Mediterrâneo francês. Com uma redescoberta de estilo de vida e de arte, ao se instalar na região produziu em cerâmica até a sua morte. Acreditava que a partir

³⁸ Declaração relatada por Kirsten Dell, uma das responsáveis pelo Museu Louisiana de Arte Moderna, disponível em: <<http://pt.euronews.com/2018/02/08/museu-louisiana-expoe-ceramica-de-picasso>>. Acesso em: 16 abr. 2018

dela deixaria um legado para a humanidade, assim como ocorreu com a cerâmica grega, que são os únicos objetos intactos e sobreviventes de um povo soberano. Estava consciente da sobrevivência da cerâmica em relação ao tempo, como McCully (1999, p. 28) deixa claro: “Como as divindades de Ovídio, ele usou seus poderes de metamorfose (através da arte) para transmitir imortalidade”.

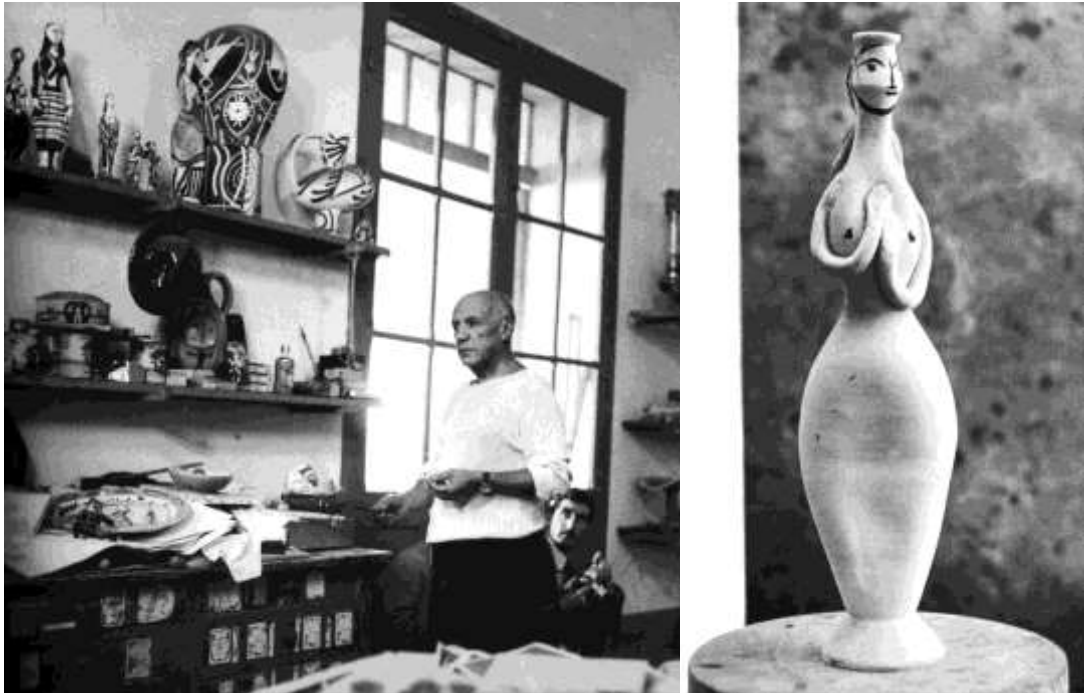


Figura 94 – Picasso em seu ateliê e uma mulher-vaso sua, 1953, Vallauris, França.

Com essa contextualização, serão expostos os elementos primordiais presentes na poética da cerâmica de Picasso, a qual pode ser classificada como metamórfica, ambivalente, zoomórfica e antropomórfica. Produzida a partir de um bestiário mitológico próprio, construído a partir de uma Antiguidade revisitada, e da sua herança cultural espanhola.

3.1 Vallauris, o “Vale do Ouro” do sul da França

Golfe-Juan Vallauris, situada no sul da França, na Riviera Francesa, entre Cannes e Antibes, é uma comun³⁹ francesa que se encontra na região administrativa da Provença-Alpes-Costa Azul, do departamento dos Alpes Marítimos. As cidades do sul da França eram gregas, o nome

³⁹ Na Idade Média, cidade que se tornava emancipada pela obtenção de carta de autonomia fornecida pelo seu suserano; na França, a menor subdivisão administrativa do território.

original de Antibes é Antipólís, eram colônias gregas, Nice era Nikaia e Marseille era a grande cidade grega no ano de 600 a.C.

Vallauris está situada mais adentro da região dos Alpes, com uma área de 1.303 hectares. Possui clima mediterrâneo, fator primordial para a adaptação de Picasso à região. As temperaturas variam de mais de 25°C no verão a 11°C no inverno. De acordo com o censo de 2009, tem 30.809 habitantes. A cidade é composta por duas partes distintas: Golfe-Juan, uma estância balneária, e Vallauris, a aldeia de cerâmica tradicional, conhecida por duas formas: “*Cité d’argile*” (a cidade da cerâmica) e “*Ville et Métiers d’art*” (a vila do artesanato). Também é conhecida pela forte produção de laranjas, iniciada em 1904 com a criação da cooperativa de produtores de laranjeiras, a Nérolium.



Figura 95 – Mapa de Cotê d'Azur e localização de Vallauris, França.

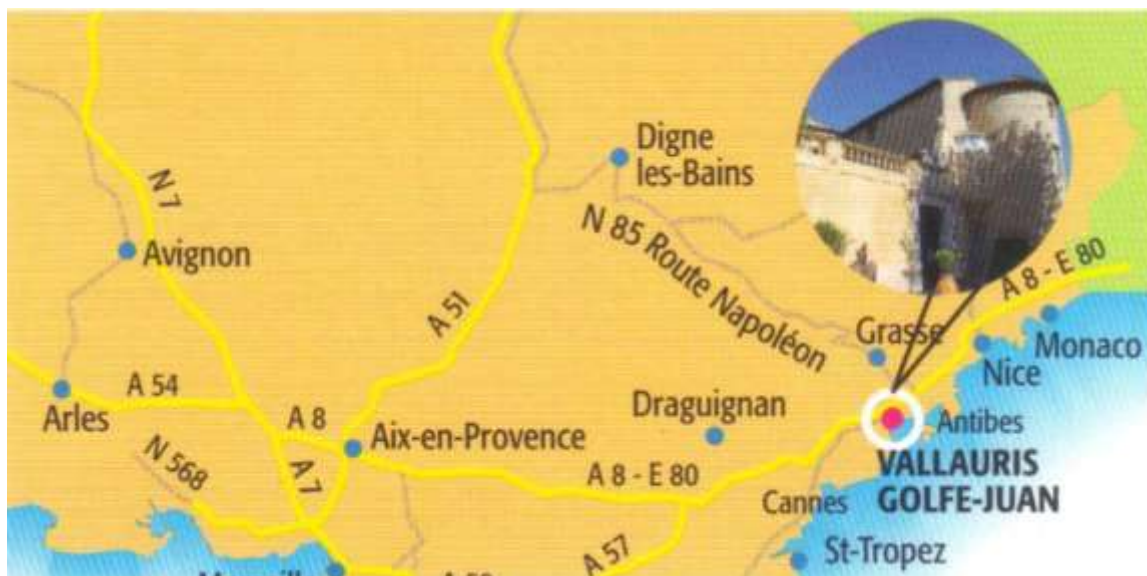


Figura 96 - Detalhe da localização do Museu Magnelli e da Cerâmica em Vallauris, Golfe-Juan, França.

Originária do latim, Vallauris significa *Vale do Ouro*, nome dado pelos romanos que ali mantiveram um próspero comércio; ou também, como diz a lenda, foi no local que encontravam ouro no próprio barro (GILOT, 1985). O solo rico em minerais e a argila da cor vermelha fez com que a região fosse perfeita para a produção da cerâmica, que há 2.000 anos era destinada à produção de tijolos e potes. Essa região foi dominada no ano de 19 d.C. por Tibério, imperador romano, e assim foi mantida até 400 d.C.

Era grande centro de produção e exportação, principalmente de ânforas para *garum* (molho fermentado para peixe). As exportações eram realizadas pelo porto de Golfe-Juan, seguindo para a Itália pelo Mediterrâneo, comércio que sobreviveu por muito tempo. No período que compreendeu do século XIII ao século XIX, a região se manteve próspera, como um centro comercial e de exportação de cerâmica da região costeira da Europa. Abasteceu e comercializou principalmente com a Espanha e o norte da África, exportando os seus utensílios tradicionais para cozinha, produzidos através das técnicas milenares da cerâmica romana, caracterizadas pela queima em fornos romanos.

Pouco se sabe dos detalhes históricos da cidade, mas se divulga que foi uma vila administrativa da Igreja Católica em 987 d.C., quando pertenceu ao episcopado de Antibes. Em 1038, o bispo e senhor de Antibes, Aldebert, doou Vallauris à Abadia do



Figura 97- Igreja de Vallauris, França, 2016.

Monge Lérins, no qual um convento e uma capela foram construídos no mesmo local em que se encontra o castelo/museu nos dias atuais. O século XV marca a dizimação da população, tanto pela peste que invadiu o país em decorrência de guerras. No final desse século apenas dez famílias, que viviam na pobreza, ainda permaneciam na região. O repovoamento de Vallauris se deu com a posse do senhor feudal Raynier de Lascaris, que trouxe famílias de Gênova para cultivar a terra a partir de 1501 e construiu um castelo renascentista em 1568 no mesmo local do convento de Lérins. O incentivo da continuidade da prática cerâmica se deu por Raynier, comercializando os vasos, as ânforas e os potes utilitários para outras regiões, preservando o comércio feito pelos romanos: “no final do século 16, três fábricas de cerâmica foram instaladas na atual Rue des Tours”⁴⁰.



Figura 98 - Restos de um monumento neoclássico e um jardim, construídos por Clement Massier para a sua filha no início do século XX, Vallauris, França, 2016.

Em 1º de março de 1815, Napoleão Bonaparte desembarca em Golfe-Juan após sair da ilha de Elba, marcando o início do seu épico governo chamado de “Cem Dias”. A chegada da ferrovia em 1862, com a construção de uma estação em Golfe-Juan, ajudou a acelerar o crescimento da região, industrializando algumas oficinas. O primeiro ceramista a expor em Paris foi Clément Massier⁴¹, participou da Exposição Universal em 1889. A crise econômica veio em 1930 com a produção do alumínio, ferro fundido e aço inoxidável, fazendo com que a cerâmica utilitária perdesse função e mercado. Foi a partir dessa crise que se iniciou uma evolução inesperada no final da década de 1940: o surgimento da cerâmica artística.

De acordo com McCully (2013), no século XX, após a revolução industrial nos anos 30, muitas indústrias de alumínio e plástico se instalam na região do Sul da França. Isso fez com que o mercado da cerâmica declinasse, causando o fechamento de muitos ateliês e olarias que dependiam da venda de peças utilitárias para cozinha. Porém, no final de 1930, um grupo de artistas se estabeleceu na cidade decidido a restaurar a produção e o mercado cerâmico. Desse movimento fizeram parte o casal Ramié que, abandonando as produções de seda no norte da França, migrou para ali produzir cerâmica artística.

⁴⁰ Por não haver bibliografia específica, as informações coletadas no guia de viagem da cidade, disponível em: <http://www.vallauris-golfe-juan.fr/IMG/pdf/guide_pratique_corrige_.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2017.

⁴¹ Ibidem

O crescimento econômico de Vallauris pela cerâmica de Picasso

Ao chegar em Vallauris, Picasso se sentiu em uma aldeia catalã em razão da arquitetura, do clima e dos costumes. “Durante a sua primeira visita a Madoura, Picasso ficou impressionado, com as casas e os seus telhados de telhas em cerâmica, as suas varandas com vergas de madeira maciça e vigas expostas, que lembraram a arquitetura das aldeias espanholas” (MCCULLY, 2013, p. 30). A sua presença na cidade permitiu a restauração do mercado e da cerâmica, e Vallauris voltou a ser referência de grande centro cerâmico da França. Como já apresentado, muitos artistas o procuraram para compreender e aprender cerâmica, e tiveram o aprendizado conduzido pela Olaria Madoura, como foi o caso de Chagall, Pignon, Portanier, Brennard e Brauner.



Figura 99 – Festa promovida por Robert Picault, presidente da associação Vallaurienne de expansão cerâmica, para homenagear Pablo Picasso, por sua contribuição à cidade, 1955.

Além do crescimento da produção cerâmica, o artista promovia eventos além dos tradicionais já realizados em Vallauris. “Picasso é seduzido pelas ofertas culturais e festivas de Vallauris.

Contribuí financeiramente para a organização de touradas e cria numerosos cartazes para diversas festas locais”. Escrevia em suas peças a palavra *carnaval*, referindo ao carnaval anual de Vallauris e “à vida alegre de uma cidadezinha que vive do ritmo de seus artesãos”. (JOURDA, 2016, p. 256)



Figura 100 - Pablo Picasso, Coruja com cabeça de mulher (Par Carnaval), 1951, Vallauris, argila branca, peça fundida decorada com engobe. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.

Picasso frequentava sempre que podia as touradas e feiras de Nîmes e Arles, na França, e, através de seus contatos, conseguiu trazer o evento para Vallauris no período de 1954 a 1960. A feira acontecia no primeiro sábado de agosto, à noite, e a tourada, no domingo, no final do dia. Para a divulgação, Picasso imprimia os seus cartazes através da linogravura, técnica aprendida com Hidalgo Arnera em 1948: criou linhas brutas, grossas e preenchimentos sólidos de cores.

Usou todos os tipos de ferramentas: formões, facas, picos e um cavalo para produzir listras paralelas finas. Também ousou na impressão porque usou a mesma placa para as diferentes passagens de cores, o que foi incomum; Picasso desejava praticar todos os tipos de sobreposições. Essas passagens estiveram presentes nos procedimentos cerâmicos, em que Picasso operou em idas e vindas entre gravura, cerâmica e pintura a partir de 1950, num processo que Daix (1987) denomino "*pintura em gravura*".



Figura 101 – Pablo Picasso, cartaz da Exposição Vallauris, linogravura, 65x50 cm, 1952, Vallauris, França. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.



Figura 102 - Pablo Picasso, cartaz da tourada Touros em Vallauris, linogravura, 1954, Vallauris, França. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.

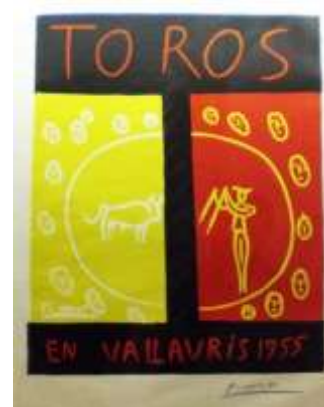


Figura 103 – Pablo Picasso, cartaz da tourada, Touros em Vallauris, linogravura, 65x50 cm 1955, Vallauris, França. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.

Decorre desses eventos patrocinados pelo artista que a cidade hoje tem *status* turístico e promove Bienais Internacionais de Cerâmica, cursos e residências artísticas. Conta hoje com 33 ateliês, 7 galerias e 18 galerias e ateliês de artistas. Foi após a chegada de Picasso que Vallauris começou a abrigar muitos artistas e estes se instalaram abrindo suas olarias e ateliês. Hoje conta também com museus que conservam o patrimônio, toda a obra dos artistas ceramistas e a história da cidade: Museu Madoura, Museu da Cerâmica, Museu Magnelli, Museu Nacional Picasso e Capela da Guerra e Paz.



Figura 104 - Entrada para o Museu da Cerâmica, Museu Magnelli, Museu Nacional Picasso e da Capela Guerra e Paz, Vallauris, França, 2016.

Vallauris já foi um acervo a céu aberto da cultura cerâmica clássica romana, preservando os procedimentos e processos da tradição da Antiguidade. Porém, a partir da década de 60, a produção artística declinou porque passaram a produzir apenas peças utilitárias focando no comércio turístico. A tradição se perdeu com a comercialização. De acordo com Gilot, ao invés de tratarem o barro vermelho local e especializar em técnicas tradicionais, os artesãos de Vallauris importaram argila e produziram peças utilitárias sem conceito artístico:

Se não produziam obras primas, perpetuavam pelo menos uma tradição. Mas foram instalados fornos elétricos, mandou-se vir argila branca de Provins, em vez de utilizar a argila vermelha da região, e começavam a produzir-se as banalidades que guarnecem actualmente as frontarias da maior parte das casas. A presença de Pablo trouxe a prosperidade, mas o seu exemplo não foi compreendido. Vallauris está hoje voltada ao mau gosto. (GILOT, 1965, p. 223).

Muito divulgado no turismo comercial é o roteiro das cidades em que Picasso viveu. Com o nome “Picasso na Provence”, há muita procura de turistas para fazer esse roteiro que abrange as cidades Avignon (1914), Ménerbes (1946), Antibes Juan-les-Pins (1946), Golfe-Juan Vallauris (1947), Saint Tropez (1951), Cannes (1955), Arles (1957), Aix-en-Provence/Vauvenargues (1958-1961), Les Baux de Provence (1959), Mougins (1961-1973). A foto abaixo ilustra exatamente o roteiro principal da cidade, chamado de Picasso a Vallauris, em que se identifica os principais pontos de visitação: Museu Madoura, Nérolium, etc.



Figura 105- Mapa do roteiro de visita a Vallauris, localizado na rua principal, França, 2016.

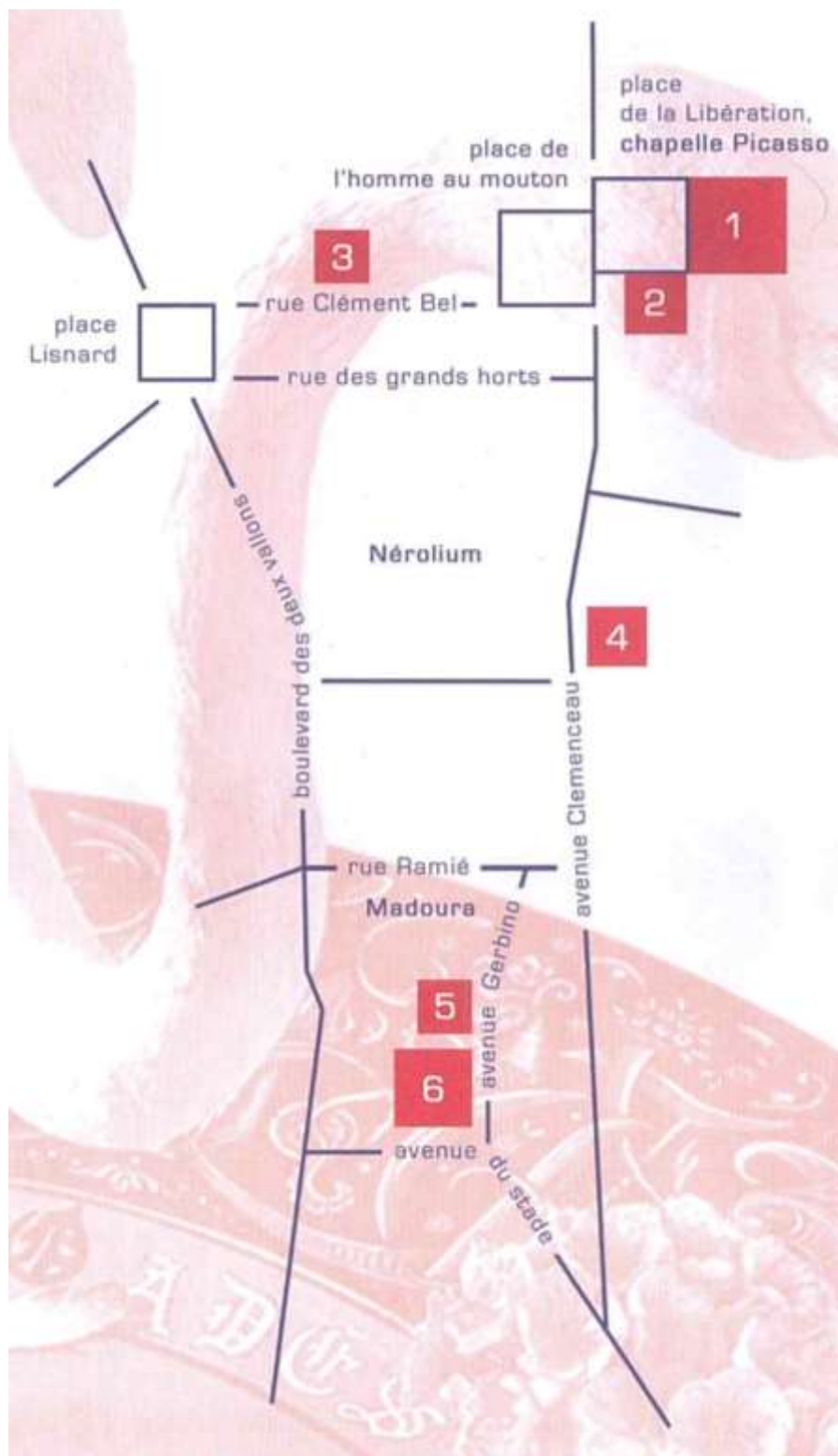


Figura 106 – Mapa com os museus demarcados na cidade, 2016.

Hoje Vallauris é visitada por esses turistas “curiosos”, por estudantes de arte e ceramistas. A Olaria Madoura é hoje um museu, preservando a sua história, com algumas réplicas de Picasso, Roger Capron e Suzanne Ramié. Dirigido pelo neto do casal, Jean Ramié, filho de Alain Ramié, conserva as edificações do prédio, não havendo nenhuma alteração. Dois fornos romanos

podem ser vistos do lado de fora do prédio e da rua. Não houve uma continuidade: nenhum herdeiro dos Ramié desejou continuar com a produção cerâmica, e após a morte dos oleiros decidiram pelo fechamento de Madoura. Durante as produções de Picasso, Madoura chegou a abrir uma galeria em Cannes, 1961, e outra em Vallauris, 1965, por causa do aumento de vendas das suas peças e a procura pela cerâmica da região.



Figura 107 – Fotos do antigo forno usado por Picasso e desativado na Olaria Madoura, Vallauris, França, 2016.

A cidade é pequena e a partir da avenida principal é possível conhecer todos os pontos turísticos. Muito simpática, aconchegante, é possível conversar com artistas que ficam em suas lojas esculpindo ou modelando, ter vivências numa típica cidade provinciana com feiras, padarias e exposições de cerâmica nas calçadas.



Figura 108 – Entrada de Vallauris e outdoor do Museu Madoura com foto de Picasso, 2016.

O roteiro de Vallauris é pequeno, possível de ser feito em um dia. Ao chegar na praça principal, Place de la libération, há o bronze *Homem com um Cordeiro* (1949), de Picasso. No mesmo ponto, mas em direções opostas, há o Castelo de Vallauris, do século XV, que abriga os dois museus – Musée National Picasso e Musée Magnelli – e a capela de Vallauris, decorada por Picasso com o tema *A Guerra e a Paz* (1955). Ambos os museus preservam a história e a tradição da cerâmica de Vallauris e a história dos dois artistas.



Figura 109 - Pablo Picasso, Homem com o cordeiro, bronze, em frente da Praça da Libertação, Vallauris, França, 2016.



Figura 110 - Avenida Georges Clemenceau, Vallauris, França, 2016.



Figura 111 - Castelo do século XV, atualmente abriga os museus Magnelli e Picasso, Vallauris, França, 2016.

O painel *Guerra e Paz* foi pintado em placas de metal, que foram presas nas paredes laterais e na abóbada da capela românica de Vallauris que remete ao século XII. Foi a última grande obra do artista com tema pacifista, influenciado pelo seu “rival” Matisse, que tinha acabado de decorar uma capela em Saint Paul. Nos murais, Picasso retrata a guerra através de referências da tragédia e destruição vividas durante a segunda guerra mundial e da paz por meio de uma família unida, com Pegasus simbolizando seu filho Claude, e uma pomba no centro do planeta terra, entre as duas paredes e em cima dos quatro continentes, representados pelas 4 figuras humanas, que seguram o planeta com mãos unidas: todos pela paz mundial.



Figura 112 - Pablo Picasso, interior da capela de Vallauris decorada com os painéis Guerra e Paz, França, 1952.



Figura 113 - Pablo Picasso, última pintura do painel Guerra, óleo em isorel, Vallauris, França, 1956.



Figura 114 - Pablo Picasso, última pintura do painel Paz, óleo em isorel, Vallauris, França, 1956.

A cidade, conforme já descrito, preserva o patrimônio artístico e cultural, principalmente da “Era de Ouro”, como é conhecido o período das produções de Suzanne Ramié, Pablo Picasso, Marc Chagall, Jean Derval, Roger Capron e Robert Picault. Em todos os anos, realizam o Festival da Cerâmica, sempre no segundo domingo de agosto, que é uma grande festa popular e gratuita organizada pela cidade em homenagem a seus oleiros. Há também a Escola Municipal de Belas Artes, que oferece uma especialização e aprimoramento no estudo da cerâmica e de outras linguagens como pintura, modelagem, *design* e escultura.

Outra herança da “Era do Ouro” é a Bienal de Cerâmica, iniciada em 1966 pelos ceramistas residentes de Vallauris que desejavam divulgar o trabalho regional para o mundo. Propunham uma competição nacional, mas como houve muita procura de artistas internacionais, no ano de 1968 tornou-se a Bienal Internacional de Vallauris - Criação e Cerâmica Contemporânea -

BICC. Em 2016 aconteceu a 24ª edição da BICC, na qual foi possível assistir a narrativas contemporâneas na cerâmica mundial, divididas em diversos temas e países.



Figura 115 - Sala da Coréia – BICC, 24ª Bienal Internacional de Vallauris - Criação e Cerâmica Contemporânea, exposição dividida por temas em antigas olarias, Vallauris, 2016.



Figura 116 - Sala sobre Objets? ... Objeções!, 24ª Bienal Internacional de Vallauris - Criação e Cerâmica Contemporânea, exposição dividida por temas em antigas olarias, Vallauris, 2016.

A Bienal Internacional da Cerâmica de 2016 e as poéticas contemporâneas

As bienais de Vallauris possuem o objetivo de oferecer cursos e vivências, de realizar um concurso e de expor artistas emergentes que utilizam a cerâmica como linguagem principal para suas poéticas. A de 2016 aconteceu de 2 de julho a 31 outubro, e promoveu a apresentação e valorização internacional da riqueza e diversidade da criação contemporânea em cerâmica.

Em toda edição há um tema principal para o concurso com o objetivo de reconhecer alguns talentos europeus, oferecendo prêmio em dinheiro e uma sala para exposição no Museu Magnelli. O restante das salas, que ficam espalhadas pela cidade, são antigas olarias e ateliês de ceramistas renomados. As exposições são de artistas ou de residentes selecionados. Em três seções, as produções refletem sobre as relações artísticas da cerâmica através das representações em *peças utilitárias, design e escultura*.



Figura 117 - Capa da XXVI Bienal Internacional de Cerâmica de Vallauris.

Para a 24ª edição, o júri foi composto por personalidades das artes e cerâmica: Christine Germain-Donnat, curadora-chefe do Musée Borély; Hélène Huret, da fundação Bernadaud; Catherine Issert, da Galeria Issert; Angélique Escandell, crítica; Sandrine Rousseau, artista e diretora artística do Institute of Arts Vallauris; Jobbé Henri-Duval, comissário geral do Salão "Revelação"; Alain Lardet, artista, e Laurent de Verneuil, curador. Foram 28 os selecionados, sendo 10 para *peças utilitárias* e 18 para *escultura*, não havendo nenhuma escolha para categoria *design*.

As salas destinadas aos artistas convidados foram para os coreanos e holandeses, na edição de 2016. A Coreia do Sul foi escolhida por causa da comemoração França-Coreia 2015-2016, organizado por ambos os governos. A escolha também se deve à tradição da porcelana que o país preserva, principalmente as do período Choson e Koryo. Devido às invasões e guerras, houve muitos roubos e somente após a Guerra da Coreia (1950-1953) foi que se redescobriram as antigas técnicas, permitindo o renascimento da arte cerâmica na Coreia do Sul. Hoje, os artistas produzem através de uma técnica combinada com o tradicionalismo e a inovação dada pela tecnologia, ação que abre para as novas formas de expressão para as artes da "terra". Sem dúvida, é um dos países mais inovadores na renovação da cerâmica. Os artistas que expuseram foram de diferentes gerações: Bae Se Jin, Jin Baek, Hyesook Jung, Kim Minjoo, Kim Myung Joo, Lee Eun Young, Lee Kyungmin, Seung-Hee Lee, Lee Yun-Hee, Maeng Wook-Jae, Shin Dong Won e Yuh Sunkoo.



Figura 118 - Mae Wook Jae, Os imperceptíveis, instalação, 2015, 24ª Bienal Internacional de Cerâmica de Vallauris, França, 2016.

Já o *design* holandês teve a sua sala nomeada como *Made in Netherlands*, com peças identificadas pelo *design* funcional e fantástico, cuja característica é desviar o material da sua função original. A cerâmica ganha um novo papel no *design* holandês em peças originadas através de um desenho em linha puro e um estudo apurado das colorações e esmaltes na pintura, através da colaboração de importantes fabricantes europeus como Real Tichelaar Makkum, Sèvres e Nymphenburg. Foram apresentadas obras de *designers* renomados e também da geração jovem, entre eles Hella Jongerius, Marcel Wanders, Studio Job, Aldo Bakker e Chris Kabel.



Figura 119A - Sara Dario, Metropolis, 2015, porcelana com serigrafia de fotos, 24ª Bienal Internacional de Cerâmica de Vallauris, França, 2016.



Figura 119B - Brendan L.S Tang, Manga Ormolu Ver. 04-u, faiança branca e plástico, Irlanda, 2015, 24ª Bienal Internacional de Cerâmica de Vallauris, França, 2016.

Na sala *Objetos? ... Objeções!* ocorreu rica discussão sobre a funcionalidade do objeto exposto em qualquer museu e também sobre a própria funcionalidade de um objeto de cerâmica: obra de arte ou utilitário? Tendo como linha de pensamento a finalidade da arte Moderna e a sua herança na arte Contemporânea, os artistas que participaram dessa sala questionaram a funcionalidade da cerâmica nos dias de hoje. Como é o caso das obras de Livia Marin, no qual se vê o objeto transformando-se em uma paisagem dentro de uma desconstrução do que se reconhece de porcelana.



Figura 120 - Livia Marin, Objects, 24ª Bienal Internacional de Cerâmica de Vallauris, França, 2016.

Ainda hoje, e mais do que qualquer outro, o objeto de cerâmica ainda evoca um universo doméstico, reconfortante e tranquilizador para aquele que o projeta. A cerâmica ainda é definida principalmente pelos objetos funcionais. As peças expostas atacaram essa zona de conforto, esse universo conhecido e defendido, e, ao “destruir” com as expectativas, fizeram a cerâmica se apresentar em um campo diverso, de possibilidades poéticas e estéticas que mexeram com a percepção do espectador e ofereceram um novo diálogo através de peças nada utilitárias. Os temas brincaram com as fantasias humanas e as abordagens variadas destacaram as qualidades estéticas da terra, como se pode ver em algumas obras apresentadas a seguir.



Figura 121 – Cecli Kemperink, Quer dançar comigo, uma escultura que veste, terracota com esmalte branco, 2014, 24ª Bienal Internacional de Cerâmica de Vallauris, França, 2016.



Figura 122- Cecli Kemperink, Quer dançar comigo, terracota com esmalte branco, 2014, 24ª Bienal Internacional de Cerâmica de Vallauris, França, 2016.

Ao estar na Bienal, o visitante se sente obrigado a questionar as produções e os novos usos da cerâmica e da porcelana. São apresentadas diálogos contemporâneos, os quais foram construídos e pensados a partir da evolução artística da cerâmica. Sem dúvida, são heranças dos primeiros que ousaram explorar a argila de forma plástica e artística, ação iniciada por Gauguin e desenvolvida por Picasso, Miró e Artigas.

3.2 O mestre como um aprendiz – Os métodos da experimentação plástica

O aprendizado de Picasso foi conduzido por Suzanne Ramié e pelo oleiro Jules Agard, que também foi seu auxiliar nas produções em cerâmica. Trabalhou ele diariamente na olaria como um artesão em processo de aprendizagem. McCully (2013) comenta que Dominique Sassi, artista que também trabalhou em Madoura, narrou que os artesãos não possuíam o conhecimento da reputação artística de Picasso e isso foi motivo de felicidade por ter tido a



Figura 123 - Picasso e Suzanne Ramié trabalhando em Madoura, França, s/d.

oportunidade de ser um simples aprendiz. No início, aprendeu as técnicas tradicionais para depois transgredilas através de experiências. Entre erros e acertos, criou seu próprio método com os seus motivos preferidos: os temas da Antiguidade usados pelos países mediterrâneos.

Picasso nunca se sentiu desconfortável em realizar os trabalhos com a argila, que são essencialmente manuais, e muito menos em estar sentado numa bancada como um artesão em processo de aprendizado. Já possuía destreza e domínio de técnicas minuciosas, o que lhe permitiu adaptar o gesto e o instrumento para as execuções das novas obras em cerâmica.

Esta prática corrente da ferramenta, como fiel executante, permitiu-lhe, adaptar-se com facilidade à atitude do verdadeiro artesão que trabalha com os dedos. E, por isso, sentiu um grande respeito pelas suas mãos, obreiras alertas, mensageiras fiéis, sempre dispostas a empreender, sempre aptas a apreender ao mesmo tempo o pensamento e a maneira de o traduzir. (RAMIÉ, 1987, p. 16).

Ramié explica e compara a relação que o artista tinha entre o pensamento e o gesto de fazer/ criar, que era o mesmo de um instrumentista que ao ler uma partitura já sabe o que deve fazer, e o que há por vir. As mãos de Picasso respondem ao pensamento criativo, que pode ser denominado de provocador em uma relação de “senhor e servo”. (RAMIÉ, 1987, p. 17).



Figura 124 – Cerâmicas de Pablo Picasso com a iconografia do seu bestiário atemporal.

Sua produção foi uma profunda releitura de um bestiário atemporal. São obras com uma vivacidade única, reflexos da sua alegria de viver. O único problema no início, segundo Ramié (1987), estava na manipulação das cores de uma forma geral. Na pintura, os pigmentos se fazem visíveis; já na cerâmica, descobre-se a cor final somente após a queima: “não trocar os pigmentos, só reveladas após serem levadas aos fornos de alta temperatura, constituiu um desafio e tanto” (RAMIÉ, 1987, p. 17).

Segundo o mesmo autor, Picasso foi um aprendiz disciplinado. A rigidez era própria da disciplina, colocada por ele mesmo, com o que conseguiu ter a liberdade, meses mais tarde, para conduzir os procedimentos da forma como desejava, que adaptou em alguns projetos, e que em outros insistiu em fazer da forma como tinha imaginado. Ia do erro ao acerto em um movimento constante: “no seu ímpeto permanente e no assíduo esforço de renovação e reconstrução das aparências, de recriação das concepções e de revisão das anotações plásticas. [...] Liberdade ávida, avassaladora, tirânica [...]” (RAMIÉ, 1987, p. 9). Enfim, nem sempre se submetia às necessidades e obrigatoriedades existentes nas artes do barro.



Figura 125 – Cerâmicas de Pablo Picasso criadas através da modelagem e experimentação, terracota branca.

Picasso caminhou entre os contrastes plásticos: com diversidade desordenada mas firmemente disciplinado, com retidão mas com ares de libertário, ansioso e apressado mas respeitoso às leis do processo. Criava de forma anárquica, mas tinha a consciência de que na cerâmica era obrigado a respeitar os limites e a compreender as técnicas; porém nunca deixou a sua imaginação ser dominada pela rigidez das técnicas, fato que é importante pois sua cerâmica não foi vista como tradicionalmente era pelos artesãos e pelo público. Assim conseguiu fazer as suas transgressões:

Multiplicidade de princípios, disparidade dos símbolos que requerem, para quem gosta de acolhê-los, uma participação criativa da imaginação formal com vista a transplantar e completar à vontade a sugestão oferecida, e terminar a seu gosto a visão apenas enunciada. (RAMIÉ, 1987, p. 9).

Agiu assim também no aprendizado das técnicas tradicionais da cerâmica. Para a especialização no acabamento, aprofundou-se na pintura com base nas propriedades dos óxidos dos engobes e nos esmaltes, bem como nas queimas. Como autodidata e pesquisador, Picasso experimentou diversos métodos e procedimentos; para muitas das pinturas, consultou Mr. Cox, especialista em esmaltes para cerâmica da fábrica Hospied de Golfe-Juan, no sentido de criar novas tonalidades para os seus projetos. Por fim, de acordo com González (2013, p. 45), Picasso preferiu o engobe criado a partir da argila branca diluída e misturada com os óxidos metálicos: o manganês para o marrom, o ferro para o amarelo, o cobalto para o azul e a cobre para o verde.



Figura 126 – Detalhe do engobe de cores: amarelo, azul e verde, muito usado por Pablo Picasso em suas cerâmicas.

Os seus métodos de pintura paradoxalmente transitavam entre as técnicas tradicionais dos engobes⁴², pátinas⁴³ e esmaltes, e desenvolveu processos nada tradicionais, criados pelo intercâmbio da cerâmica com a gravura. De acordo com Philippot, dialogou intensamente entre a cerâmica e a gravura, transferindo as particularidades de uma técnica para a outra:

Num vai e vem constante – possibilitado pela permeabilidade dos campos de criação – Picasso alterna temas e gestos, entre um e outro. A argila é sulcada, raspada como uma placa de gravura, ao passo que as lavagens de zinco são feitas rapidamente, com a fluidez e a firmeza necessárias para o trabalho de revestimento com a argila diluída (engobe) na terra crua (PHILIPPOT, 2016, p. 249).

Através da experimentação, realizava a mesma forma cerâmica várias vezes, mudando os procedimentos pictóricos e de acabamento. Muitas vezes, o resultado final não saía da forma que desejava; então, eliminava as peças errantes, corrigia o erro e produzia muitas outras até acertar. Por isso há muitas formas e peças repetidas e nelas há pequenas variações, mudanças de cores ou temas. Em sua arte não há uma anulação de um processo, não há desprezo de técnicas ou referências passadas. Pelo contrário, o artista usava tudo o que sabia, estava sempre disposto a aprender, e todo esse universo adquirido foi utilizado para traduzir-se em novas metamorfoses cerâmicas. Como é possível ver as variações de técnicas de pintura e acabamento desenvolvidos por Picasso, em sua forma escultórica aclopada do Grande Pássaro.



Figura 127 – Pablo Picasso, uma série de cerâmicas do Grande Pássaro e suas variações de técnicas de pintura e acabamento.

Era chamado de “*empirismo anarquismo*” por Georges Ramié (1987, p. 10) o processo e método de trabalho de Picasso, por ser um desenrolar de descobertas e redescobertas renovadoras “completadas por invenções assombrosas”. Através também do imprevisto, lançava-se a uma grande aventura no desconhecido. Para o autor, as combinações de

⁴² Pasta líquida de argila, colorida por pós que possuem óxidos, cuja cor final só aparece após a queima.

⁴³ Misturas de alta liquidez de argila colorida e água.

composição e modelagem feitas pelo artista eram problemas que se resolveriam no imprevisível, e foram comparadas a um jogador de xadrez que joga de olhos fechados.



Figura 128 - Pablo Picasso, Retrato de menina, placa de cerâmica com o efeito de granulado, técnica da água-tinta adaptada, 20x20 cm, 1958.

Picasso também adaptou os procedimentos da gravura em metal da água-tinta com açúcar para a pintura da cerâmica. Desejoso em conseguir o mesmo efeito (o que conseguiu) de um preto forte e efeito de granulado, Picasso adaptou o processo. Na gravura, preparava-se a placa de cobre com uma tinta preta, onde, depois de seca, desenhava com um buril e aplicava verniz nas áreas que desejava proteger e o açúcar nas demais áreas, que ao gravar eram atingidas pelo ácido. Para realizar o efeito granulado, polvilhava a placa com resina, que derretia por meio de uma vela. Ao mergulhar a peça novamente no banho de ácido, a resina protegia essas áreas. O artista se baseou nos procedimentos de Goya para conseguir esses efeitos:

Foi assim que, nos *Desastres de la Guerra*, Goya obteve os negros maravilhosos que nunca são opacos. Utilizava o ácido como mordente, mas antes aplicava a resina. Assim o seu negro tem um aspecto granuloso, mosqueado, nunca liso e uniforme, mas constelado de fuzinhos minúsculos. É por isso que se fala dos “cordelinhos” do gravador [...]. (GILOT, 1985, p. 225-226).

Foi assim que se originaram as cerâmicas com *reservas de cera de parafina*. As peças foram decoradas com engobe misturado com cobre, um óxido que, ao entrar em contato com a parafina

resultava em tons bem escuros, do marrom ao preto. Quando a peça estava pronta para fazer a primeira queima, cobriam-se algumas áreas com a cera antes da aplicação do esmalte. Em algumas peças, aplicou material sobre o desenho de forma detalhada e em outras deixou presente o rastro do material, até os “borrados” causados com o engobe. Com essa técnica de pintura, obteve linhas bem definidas na cerâmica, assim como em suas gravuras. O tom escuro e o seu *dégradé* foram resultado da reação do cobre com a parafina diretamente sobre a argila. Após a queima final, a peça apresentava forte contraste entre as áreas brilhantes com o esmalte e as áreas mates protegidas pela cera.



Figura 129 - Pablo Picasso, Sol, terracota branca torneada, pintada com engobes, reserva de parafina, gravada e esmaltada, d.42,5 cm, 1959, Vallauris, França.



Figura 130 - Pablo Picasso, Pássaro, terracota branca, elementos torneados, pintada com engobe, reserva de parafina e parcialmente esmaltado, 1947-1948, 38 x 37 x 19 cm.

Seguindo o mesmo raciocínio em outros procedimentos, o artista aplicava o esmalte vidrado parcialmente com uma escova ao invés do método usual por imersão. Após a aplicação, selecionava as áreas que ficariam vidradas e brilhantes (com esmalte) e as que ficariam mates (sem esmalte). Pintava toda a peça com a pátina, as regiões sem o esmalte absorviam o material enquanto as outras o repeliam. Com um pano, Picasso limpava certas áreas para tirar o excesso da pátina e, após a secagem, criava os desenhos através do sgrafitto⁴⁴.

⁴⁴ Uma técnica de desenho por incisão, feito por um buril, um estilete, ponta seca ou faca.

Sassi relata que, para Picasso, o uso de pátina era para criar um contraste entre as superfícies envernizadas brilhantes e as áreas de tons foscos; a textura estava perto da rugosidade da argila crua. Em vez de preparar cuidadosamente a sua pátina, Picasso usava aparentemente os godés onde ele tinha lavado previamente seus pincéis (com quem tinha pintado com engobe), o que lhe permitiu obter a consistência que buscava para uma cobertura semi-líquida. Em alguns casos, recorreu à tinta da China para obter uma pátina de um preto intenso. (MCCULLY, 2013, p. 31).

Os contrastes do brilho, do fosco e das texturas e as “sujeiras” eram os efeitos que o interessavam. Usou o acaso, o defeito, o rachado e a ruptura desigual na matéria-prima como propriedades estéticas importantes para a forma das peças em cerâmica. Desejando personalizar as suas peças, questionou o uso dos esmaltes, principalmente o transparente, que dava um “ar impessoal” e prejudicava a sua proposta artística. Conciliou o uso do engobe e do esmalte e quando desejava o efeito mate aplicava a parafina mais fosca e densa nas áreas determinadas. No estado de biscoito⁴⁵, muitas vezes Picasso aplicava pátina preta ou engobe vermelho nas áreas mates e as encerava. Não lavava as peças tratadas por esse processo, que assim ganharam uma plasticidade dinâmica e que causou o interesse de outros oleiros e ceramistas, e que adotaram esse método.



Figura 131 – Pablo Picasso, Três mulheres segurando pelas mãos, jarro em terracota branca, decorado com engobe e parcialmente esmaltada, 35,5x36x19 cm, 1948, Vallauris, França.

Finalmente decidi pôr esmalte transparente só em certos pontos. Distribuí os desenhos de tal maneira que não cobrissem toda a superfície do objeto e aplicou parafina, de forma a sublinhar unicamente certas partes do desenho. As partes que tinham sido cobertas ficavam protegidas e adquiriam ao mesmo tempo mais relevo. As outras ficavam ao natural. Depois da queima, Pablo punha uma pátina negra ou engobe vermelho sobre as partes mates e encerava-as⁴⁶. Não se podiam lavar as peças tratadas por este processo, mas os resultados eram muito mais interessantes do que o aspecto bastante monótono das que eram inteiramente envernizadas. Desde então, muitos fabricantes adotaram este método. (GILOT, 1965, p. 220).

⁴⁵ Estado da peça após a primeira queima a temperaturas baixas, em 800°.

⁴⁶ Não fica claro se o artista optou pela técnica do bruñido, que é dar brilho na argila com ou sem engobe com uma pedra de quartzo, pano ou plástico fino. Essa técnica é realizada antes da queima, no relato de Gilot, verifica-se que Picasso finalizava com esse método, não levando ao forno novamente.



Figura 132 - Pablo Picasso, Picador, s/d, prato redondo pequeno, em terracota decorado com engobe, parafina e esmalte. Acervo do Museu Madoura, Vallauris, França.

Gilot (1985), ao acompanhar a produção cerâmica com esse método, sugeriu ao artista esfregar as peças com leite, por ter a caseína, substituindo a cera. Picasso o fez, mas era necessário muito mais tempo para conseguir o mesmo efeito, pelo que preferia o primeiro procedimento.

Dominou as técnicas de pintura e, analisando o conjunto de eventualidades inerentes a elas, interveio no complexo processo dos esmaltes e óxidos metálicos, pois para cada componente mexido, adicionado ou retirado havia uma influência que determinava o resultado final. Mesmo assim se arriscou, sabendo que os efeitos que desejava dependiam de outras condições específicas: temperatura, higrometria, duração. Deixou os incidentes criarem e “intercruzarem os caracteres particulares de componentes como são entre outras, a fusibilidade, volatilidade, opacidade, transparência, retractibilidade, sensibilidade térmica, rapidez, matiz, brilho, etc.” (RAMIÉ, 1987, p. 11).

Se no começo foram os artesãos e oleiros de Madoura que torneavam as peças para que Picasso as pintasse, logo mais adiante o próprio artista manipula e suja as próprias mãos com argila, modelando ele mesmo as suas peças, que muitas vezes foram projetadas ou criadas pela livre manipulação regida pela improvisação. Esta liberdade usada por Picasso em modelar uma peça recém torneada, ou destruir com as várias formas para montá-las em uma outra concepção de

escultura, foram os enfrentamentos do artista com o material, dando origem à desvinculação da tradição utilitária em que a cerâmica estava destinada. Graças à ousadia de Picasso, a linguagem é hoje encarada como um suporte para esculturas, performances, abrindo um número grande de possibilidades plásticas com as quais os artistas podem experimentar e criar.

3.3 Os processos e procedimentos

Picasso desenvolveu três processos para as criações das suas peças: primeiro, foi através da pintura (cerâmica como suporte pictórico); segundo, da modelagem (esculturas e tânagras), e terceiro, da *assemblage/acoplagem* (os vasos e esculturas estruturais). Deixou um acervo de pratos em diversos modelos e tamanhos, murais de azulejos, placas, telhas e tijolos pintados, esculturas diversas, vasos, máscaras, jarros e potes decorados, produzidos com o método de pintura e acabamento já expostos.



Figura 133 – Cerâmicas do três processos: pictórico, modelagem e assemblage/acoplagem.

A primeira fase consistiu em adaptar a pintura ao volume, aproveitando as qualidades que o próprio objeto fornecia, criando novos elementos significativos. Na segunda fase, encontramos as criações de esculturas modelando objetos recém-torneados e também através do acoplamento e agrupamento de peças cerâmicas. Na terceira fase, há pinturas e manipulações em azulejos, placas e pratos, numa retomada do academicismo e do seu início na cerâmica.

Picasso optou pela manipulação de peças torneadas, pelo sgrafitto, pelas pinturas com engobe, uso da argila branca e vermelha e pelo acabamento com esmaltes, um revestimento vítreo usado

para vitrificar e decorar o objeto cerâmico⁴⁷. A evolução das cerâmicas picassianas se dá no início pelo abuso dos esmaltes, exploração excessiva das técnicas para chegar em peças minimalistas, uso maior dos engobes e opção pelas terracotas no final (argila cozida entre 900 e 1.000°C sem esmalte ou com esmalte)⁴⁸.



Figura 134 - Pablo Picasso realizando o sgraffito em um prato depois da primeira queima, 1956, Vallauris, França.

As peças produzidas por Picasso em Madoura eram todas torneadas ou modeladas e as queimas eram num forno romano, conhecido como vallauriano ou forno de balancim, em que a câmara era aquecida com lenha de toras de pinheiro-de-alepo, encontrados nos bosques da região. De acordo com McCully (2013, p. 30), “todas as cerâmicas produzidas em Madoura, faianças

⁴⁷ Termos e definições do Petit Glossaire, disponível em: <<http://www.vallauris-golfe-juan.fr/Vallauris-cite-d-argile.html>>. Acesso em: 10 out 2016.

⁴⁸ Ibidem.

(cozidos a cerca de 980°C) e vasos de vários, contentores, tigelas e pratos eram moldados com pressão, ou torneados”.

No forno romano, a chama trabalha em movimentos de zigue-zague envolvendo todas as peças no interior do forno, resultado da sufocação que aspira e solta a chama constantemente; no dizer de Ramié (1987, p. 13), “é provocado um movimento basculante entre a câmara de tratamento e o exterior da lareira, e obriga a chama a envolver, por esmagamento, as peças amontoadas no interior”.

Uma queima durava 24 horas, e se usavam toneladas de madeira. O oleiro responsável participava e acompanhava intensamente o processo com muita atenção e vigilância. Para cada efeito, principalmente o de vitrificação, as peças sofriam a oxidação da chama ou eram reguardadas em grandes caixas herméticas de tijolo ou muflas, construídas na mesma câmara. Como descreve Georges Ramié, todo o processo é comparado a uma epopeia, na qual o resultado dependia das relações e combinações de diversos fatores:

Não vamos entoar aqui um canto épico em honra desta insubstituível epopeia humana que constituía a rigorosa conduta térmica atmosférica duma fornada, oferecida à mercê da higrometria atmosférica, do conteúdo em ácido da madeira, da cadência do caldeamento, da regularidade das peças na câmara. E por fim, das últimas duas ou três cargas de madeira, quando a temperatura definitiva se avalia ao chegar ao fim de modo empírico, e todo destino da fornada depende da irremediável decisão do homem. Muitos esforços, talvez muitos méritos e riscos, mas também que incomparável troféu se obtém em troca! (1987, p. 13).

Essa queima através de chamas oxidantes do forno romano foi usada até o dia 21 de janeiro de 1953. Ele foi desativado naturalmente e também pelo uso excessivo que Picasso fez do forno elétrico instalado em 1954, o primeiro após a guerra. A favor das necessidades do artista, Madoura abandonou o forno a lenha. Tecnicamente, o forno elétrico é muito diferente do Romano, e foi necessária uma adaptação das técnicas e do processo, principalmente dos vidrados tratados, mas em compensação foi possível aumentar a produção, o que beneficiou Picasso. “Bastante diferenciado do forno à lenha em relação ao processo, técnicas e esmaltes, por possuir uma câmara menor que a do forno romano, oferecia a vantagem de realizar queimas com maior frequência”, de acordo com Ramié (1987, p. 14).

No forno romano, a temperatura não ultrapassava os 980°C, o tempo é muito duradouro e a fumaça expelida é de cor preta por causa do óxido usado. Assim o descreve Jean Ramié:

[...] forno estava fora, edificado monumentalmente principalmente com pedra local e tijolos refratários em três níveis. Durante o tempo de queima, o forno cospe uma fumaça negra visível no *Fumée à Vallauris* de Picasso, em espirais que descrevem o chumbo subindo pela cidade da cerâmica. (MCCULLY, 2013, p. 30).



Figura 135 – Processo de queima no forno romano na Olaria Madoura, Vallauris, França, 1954.

O forno, do tamanho normal de um quarto, é cheio até acima com os objetos a cozer, dispostos em fileiras sobrepostas. Depois a porta é obstruída por grandes potes de barro côncavos, que formam uma parede dupla. Há aberturas dispostas em intervalos regulares no solo e no teto do forno. A chama passa pelas aberturas inferiores. Lambe as peças à passagem e sai transformada em fumo pelas aberturas de cima. Esta chama é esplêndida: palpita, respira. Para alimentar, os operários introduzem achas de madeira resinosa, com um metro de comprimento, por um pequeno orifício situado na parte de baixo. Quando o fogo se torna vivo, a tiragem cria um movimento de fluxo e de refluxo que faz sair a chama por este orifício e depois a aspira novamente para o interior. A chama é primeiro vermelha, depois laranja e, quando atinge o máximo de intensidade, branca. Quando este fogo vivo, o “fogo de chapa”, se manteve vinte e quatro horas, põe-se menos lenha e a temperatura baixa progressivamente. Nos fornos elétricos, que são muito mais pequenos, a queima dura menos tempo, mas eles precisam também de vigilância contínua, às vezes durante toda a noite. (GILOT, 1965, p. 219-220).

No forno elétrico também se faz necessária a vigilância e a adequação dos procedimentos para obter os resultados desejados. Como o próprio Ramié descreve, a duração é por volta das cinco

horas e a temperatura ultrapassava os 1.000°C. Picasso adequou a sua prática para as novidades do forno elétrico e, no início, acompanhava as queimas:

[...] podemos dizer, em cada momento ele foi encontrado maquinando para inventar uma nova condição para colocar todos esses elementos já familiares na criação. [...] seu olhar penetrante, deve-se dizer, na verdade, que ele tem aqueles olhos, invencíveis capaz de lidar sem falha, durante a vigilância do forno, o dardo em chama que ultrapassou os mil graus [...]. (RAMIÉ, 1969, s/p).

As queimas aconteciam duas vezes por semana devido à produção demasiado grande do artista. Para tanto, instalaram estantes e prateleiras que rapidamente ficaram lotadas com as cerâmicas picassianas. Foi necessário abrir salas particulares para guardar muitas peças dispensadas para um uso comum e que serviam para Picasso refletir quanto ao caminho percorrido e quais os efeitos que desejava alcançar.

Como já foi descrito, a cerâmica é uma linguagem inusitada. Mesmo dominando as técnicas, o artista mantém-se suscetível a erros ou surpresas durante o processo. Sem contar com o tempo de espera para a secura da argila, o ponto correto para a queima e modelagem. Como em qualquer material, a argila possui suas necessidades específicas e o segredo é conhecê-las e usá-las a favor da criação. É bem interessante a informação dada pela Gilot:

Pablo teve de esperar seis semanas para ver prontas as peças que decorara no primeiro dia. Ficou desiludido. “É isto!?”, exclamou. “Não é de maneira nenhuma o que eu esperava”. Continuou as tentativas, sem resultados, durante seis meses, até que, à força de insistências, descobriu um novo modo de expressão em cerâmica. (1969, p. 219).

Com uma experimentação contínua, Picasso insistiu e evoluiu a partir dos resultados não previstos. E essa busca inconstante,

[...] acima de tudo, a resolução de ter sucesso, por honra, a qualquer preço, nas eventualidades de maior perplexidade, tudo isso resultou em um dos períodos mais fascinantes e enriquecedores da vida humana. [...] No domínio da cerâmica, como em outros, Picasso invade com a sua presença plástica, não só revelado como um mestre do pensamento, mas contra às concepções fundamentais impostas. (RAMIÉ, 1969, s/p).

Picasso dedicou os anos de 1947 e 1948 somente à cerâmica, período em que produziu fervorosamente. A partir de 1949, retornou à pintura, que nunca fora abandonada pelo artista, e dos anos 1950 em diante se dedicou principalmente à escultura e à gravura, dialogando entre essas quatro linguagens (pintura, escultura, cerâmica e gravura) até a sua morte. Nos últimos anos de sua vida, vivendo com Jacqueline Roque, já com quase 80 anos, supervisionou algumas das suas *Edições Picasso* promovidas pela Olaria Madoura, decorou peças que eram trazidas por Jean Ramié

e Dominique Sassi. Sua última exposição foi em 1973, o ano de sua morte, que foi dedicada às últimas cerâmicas realizadas.



Figura 136 – Pablo Picasso, Abstração, terracota vermelha, pintada com engobes, d.39 cm, 1961, Vallauris, França.

No final, apesar do domínio e conhecimento de muitos procedimentos, os esmaltes, vidrados e até o uso de muitas cores foram deixados de lado. Substituiu-os por uma técnica mais minimalista e popular, chamada por Ramié (1987, p. 13) de “meios sobriamente pobres para alcançar a mais brilhante riqueza de composição”. Através das obras de Picasso, principalmente as suas cerâmicas, percebe-se que era guiado primeiro por sua vontade interna, e do particular se estendia para o âmbito universal. Relacionou o significado da cerâmica, dos mitos e símbolos de tudo o que foi retratado com o seu desejo de se expressar. A partir desse momento, serão apresentados esse universo de temas, assim como os procedimentos e processos de criação.

A cerâmica como um suporte pictórico

Picasso escolheu iniciar suas produções na cerâmica pintando as peças tridimensionais produzidas pela Olaria Madoura, que foram seus suportes pictóricos. A preocupação inicial foi adaptar a pintura ao volume nas três dimensões, aproveitando as qualidades que o próprio objeto fornecia. Através de uma metáfora simbólica, Picasso criou novos elementos significativos e seus objetos preferidos foram os pratos, os vasos e os jarros góticos. Os vasos se tornaram corpos femininos; os pratos, as arenas das touradas, e as caçarolas, máscaras teatrais, são alguns casos.



Figura 137A - Pablo Picasso, Cabeça de fauno, 32x38 cm, 1947, Vallauris, França.



Figura 137B - Pablo Picasso, Três mulheres geométricas, 37x34x24 cm, 1948, Vallauris, França. Acervo do Museu Picasso-Antibes, França.

Segundo Ramié (1987, p. 20), a relação de Picasso com a pintura em um objeto tridimensional foi uma adaptação da “função-imagem”. O próprio suporte originou a metamorfose, e “enquanto houve peças que apresentavam alguma possibilidade de mutação, deu-lhe livre curso à imaginação devoradora”. Adaptou o grafismo, o desenho e as técnicas de pintura, fazendo com que as peças originadas alcançassem a plenitude da expressão, as quais, de acordo com Ramié, podem ser chamadas “cerâmicas picturalizadas”.



Figura 138 - Picasso decorando uma cerâmica com pintura, 1947.

Os candelabros projetados por Suzanne Ramié foram transformados em mulheres. Picasso trabalhou a partir da própria forma, o que permitiu a intervenção plástica. Em *Candelabro com mãos cruzadas* (1955), o objeto se tornou peça utilitária escultórica antropomorfa.

Aqui, Picasso criou diversas possibilidades de leitura. A primeira a ser notada é um rosto feminino central, que se encontra no centro de um corpo feminino com os braços a frente e com as mãos unidas, usando uma peça de roupa. Seguindo essa leitura (porque o artista não definiu a frente e o verso da peça), no lado oposto, vê-se outro rosto de mulher, vestida com um chapéu e provavelmente usando gola alta ou lenço no pescoço. O que são braços, nesse caso, são cabelos presos atrás da cabeça. A última leitura é nesse lado da peça, que ao enxergá-la como um todo, vê-se um corpo com as mãos para trás do quadril.



Figura 139 - Suzanne Ramié, Candelabro original com as mãos cruzadas, louça com argila branca, 36 x 17 x 3,7 cm, 1960-70. Acervo do Museu Madoura, Vallauris, França.



Figura 140 – Primeira leitura da cerâmica de Pablo Picasso, Candelabro com as mãos cruzadas, frente e verso cerâmica antropomorfa, argila branca decorada com engobes, 36 x 17 x 3,7 cm, 1955.



Figura 141 – Segunda leitura da cerâmica Candelabro com as mãos cruzadas.



Figura 142 – Terceira leitura da cerâmica Candelabro com as mãos cruzadas.



Figura 143 – Quarta leitura da cerâmica, Candelabro com as mãos cruzadas.

Os pratos foram os objetos preferidos de Picasso para desenvolver suas técnicas de pintura, que por serem mais planos são mais familiares ao artista. Após o domínio da pintura em cerâmica, aproximadamente em 1955, realizou experimentações nas técnicas, modelagens e interferências nos pratos, os quais serão expostos no decorrer do texto. São as peças que mais sofreram intervenções pictóricas, ganhou novas propriedades estéticas, resultado de todas as suas pesquisas nas linguagens da pintura, desenho e gravura.

Inicialmente, os pratos foram vistos como telas e suportes para pintura, inclusive ele decorava a frente e o verso do objeto. Explorou os formatos redondos, ovais e os redondos grandes fabricados a pedido do artista. Em todos eles, Picasso retratou, através da metáfora, a natureza-morta, o rosto humano, o fauno, a tauromaquia. No caso da natureza-morta, Picasso brincou com a representação dos alimentos, da comida e até de insetos no prato em que pintava.

No caso do prato *Fauno* (verso) e *Natureza-morta* (frente), de 1948, o artista pintou o personagem mitológico, um cacho de uva e um inseto nele, diferenciados através do brilho *versus* mate e do desenho feito com sgrafito.



Figura 144 - Pablo Picasso, Fauno, verso, 1948, prato oval retangular, em argila branca, decorado com engobes e esmalte, açúcar, esmalte transparente, incisão e pátina, H. 32 x L38 cm, d. 4 cm.



Figura 145 - Pablo Picasso, Natureza morta e cacho de uva, frente, 1948, prato oval retangular, em argila branca, decorado com engobes e esmalte, açúcar, esmalte transparente, incisão e pátina, H. 32 x L38 cm, d. 4 cm.

Não era comum o uso só de engobes na pintura cerâmica na época de Picasso, devido à depreciação das técnicas populares. O acabamento do engobe é rústico e opaco, enquanto o dos esmaltes é brilhoso. O brilho era o mais usado por causa da valorização do acabamento da porcelana. Hoje, os ceramistas do Sul francês ainda permanecem no conceito de finalizar as suas peças com esmaltes, como se o engobe fosse apenas o primeiro procedimento, ou inferior. Picasso foi um dos primeiros a provar em Vallauris que era possível realizar ilustrações

detalhadas e acabamentos perfeitos só com os engobes, uma ação resultante do seu domínio no desenho e pintura.

Nos pratos abaixo é possível compreender a evolução da pintura em cerâmica de Picasso. A técnica usada em suas telas foi transferida para os pratos, o que foi possível após o domínio total da técnica de pintura com engobe. Primeiro Picasso desenha – nele há detalhes de sombra, volume e texturas – com o engobe na consistência líquida, pintando em etapas para não empastar e com uma variação de espessura de pincéis. O resultado são pratos com qualidades de pintura à óleo.



Figura 146 - Pablo Picasso, Cavaleiro com Armadura em cena de torneio, 1951, terracota decorado com engobe. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.



Figura 147 - Pablo Picasso, Rosto de mulher, 1957, terracota decorada com engobes. Acervo do Museu Picasso-Paris, França.

Após o contato com o ceramista francês Bernard Palissy, que trabalhava com uma técnica tradicional de pintura de naturezas-mortas, Picasso resolveu modificar os seus pratos espanhóis. As composições criadas a partir desse contato deixaram de ser apenas pinturas e ganharam a adição de objetos modelados. Através do realismo, retratou os seus pratos de comida, modelando em argila objetos e alimentos do seu cotidiano, como facas, garfos, frutas e peixes.

Superando os limites plásticos do material, Picasso criou verdadeiros peixes a partir de espinhas retiradas da sua refeição, buscando retratar a perfeição com a própria realidade. De acordo com Gilot (1965), ele afirmava que eram os objetos que davam o *start* para as suas criações. Nesse sentido, o fotógrafo David Douglas Duncan, que acompanhou o processo e fotografou o artista, cita uma fala do artista sobre seus peixes de argila: “Estes são os peixes que surpreenderão quando perceberem que perderam a carne em algum lugar”.



Figura 148 - Fotografias de David Douglas, Picasso criando um prato com peixe, Cannes, vila La Californie, 1957.



Figura 149 - Pablo Picasso, Peixe, garfo e rodela de limão, terracota, pintura com esmaltes, d.23 cm, 1953.



Figura 150 - Pablo Picasso, Natureza morta com três peixes, terracota, pintura com esmaltes, d.23 cm, 1953.

As placas e azulejos foram outros suportes explorados. Nomeado por Ramié (1987, p. 22) de *ladrilhador*, Picasso desenvolveu a técnica particular que se assemelhava às ilustrações das tapeçarias dos séculos anteriores. Dedicou-se à cerâmica mural e às pequenas placas, em temas que remetiam a cenas cotidianas, personagens históricos, nobres, cenas pastoris da cultura espanhola. Ainda segundo o autor, as peças desse período “deixaram estupefatos os grandes espíritos mais teóricos da cerâmica contemporânea”:

[...] oposição de campos brilhantes e mates por meio dum banho a pincel nas partes não vidradas, reservas de mates por impregnação de parafina quente e imersão em banho de esmalte, pátinas cerâmicas policromas recozidas com aplicação de óxidos a pincel, que permitiam o jogo de valores. (RAMIÉ, 1987, p. 23).



Figura 151 - Pablo Picasso, Jogos de Circo, mural de azulejos, 1957.

Durante a primavera de 1969, a perfeição adquirida no acabamento e na pintura em cerâmica pode ser vista nos painéis de azulejos e pratos: nada mais nada menos que 50 ladrilhos. Nessas obras fica clara a evolução do artista na cerâmica. “Picasso alcançou grande perfeição no acabamento de seus ladrilhos, justamente pela sobreposição de técnicas, o que resultou numa cerâmica com o tratamento de pinturas a óleo.” (RAMIÉ, 1987, p. 23). Seu último mural de azulejos, *Os Mosqueteiros*, de 1969, realizado já com quase 90 anos, é prova dessa evolução.

Para a concepção dessas peças, utilizavam um molde específico criado com os motivos que Picasso ilustraria. As placas recebiam a gravação das matrizes em gesso para orientá-lo tanto na pintura, no registro, quanto na montagem. Os efeitos das pinturas possuíam o estilo das aguadas, conseguidas com degradação dos matizes, diminuição da espessura dos engobes e



Figura 152 - Pablo Picasso, Cabeça a partir de El Greco, terracota branca chamotada, pintada com engobes, esmaltada, 27x23 cm, 1962, Cannes, França.

esmaltes com seus pigmentos bem dissolvidos e uso de pincéis empastados desses materiais com consistência bem líquida.

Nesse período sofreu influência da literatura espanhola: Cervantes, Rojas, Quevedo, Góngora e outros. A figura do mosqueteiro aparece em seus últimos trabalhos na década de 60, de pinturas a cerâmicas. Picasso possuía edições dos escritores acima citados e as consultava para realizar as produções.

Com o decorrer das produções e nos anos finais, Picasso preferiu as técnicas populares mediterrâneas dos engobes a esmaltes ou porcelanas. No início, utilizou muito a pintura com

esmaltes, mas são as peças pintadas com engobes as esteticamente mais interessantes. Por isso, muitos dos pratos eram feitos com a argila branca, com a pintura em pátinas. As cores preferidas eram as mesmas da cerâmica mediterrânea: verde e amarelo, azul, rosa e marrom, preto, branco e vermelho.



Figura 153 - Pablo Picasso, Mulher na charrete puxada por um fauno, placa retangular em terracota decorada com esmaltes, 24,8 x 33 x 2 cm, 1949, Vallauris, França.

As intervenções no tradicionalismo cerâmico

Após as pinturas nos pratos ovais, Picasso iniciou as suas intervenções plásticas pela tridimensionalidade do objeto: incisões na argila maleável e inserção do mesmo material, de objetos modelados, para criar relevos e alterar o formato original do prato. Esses pratos se tornaram um *quadro-objeto* de decoração, como é o caso de *Cabeça de uma mulher* (1947), que tem a sua borda transformada em cabelo, e com cortes o artista destacou um pescoço: “[...] o objeto foi quase transformado em escultura através de cortes aplicados para diferenciar o cabelo do pescoço”. (GONZÁLEZ, 2013, p. 46).

Figura 154 - Pablo Picasso,
Cabeça de uma mulher,
cerâmica antropomorfa,
argila branca decorada com
engobes, 36 x 17 x 3,7 cm,
1947, Vallauris, França.
Coleção particular.



Figura 155 - Pablo Picasso,
Cabeça de uma mulher,
cerâmica antropomorfa,
argila branca decorada com
engobes, 36 x 17 x 3,7 cm,
1947, Vallauris, França.
Coleção particular



Figura 156 - Pablo Picasso, Mulher com cabelo verde, placas retangulares justapostas, argila branca, com gravação, pintura com engobes decorada com engobes, 59 x 35,5 cm (3 placas) e 39,5 x 59 cm (placa dos pés), h.total 236 cm, 1948. Coleção particular.

Picasso intervinha também nas formas das placas e azulejos, criando formas assimétricas para montar uma grande escultura. No início, pintou cenas, paisagens, retratos e naturezas-mortas, mas logo viu no formato dos azulejos a possibilidade de realizar quebra-cabeças: projetou formatos específicos, como é o caso de *Mulher com cabelo verde* (1948).

Formado por quatro placas retangulares, há a cabeça, o corpo, uma parte do braço, a saia com as mãos e os pés retratados. Através das incisões e pinturas com engobes e acabamento com esmaltes, Picasso conseguiu transferir à cerâmica a composição cubista: uma representação em três dimensões, numa superfície plana, com as formas geométricas e o predomínio de linhas retas. Há a sugestão de uma estrutura corporal nos seus volumes e planos visto sob todos os ângulos. A obra possui tamanho colossal, com uma altura de 236 centímetros, e pode ser considerada como o início de outras inovações na cerâmica.

Picasso explorou as qualidades plásticas da pasta cerâmica nas mais variadas aplicações. Dela criou folhas (placas) destinadas a receber impressões de cerâmicas em negativo. De uma bola bem preparada e amassada, cortavam-se lâminas através de uma rede de fios de cobre, que deixavam as camadas horizontalmente divididas e lisas. O artista, com suas placas de moldes em negativo, imprimiam nas folhas em argila seus grafismos e ilustrações em positivo, num processo que anos mais tarde foi usado para garantir a autenticidade das réplicas das cerâmicas picassianas.

O que mais interessava ao artista era “captar o vivo, de limitar, no próprio instante, não tanto o motivo que compunha como o gesto da sua definição” (RAMIÉ, 1987, p. 22). As lâminas

de pasta fresca proporcionavam a impressão do gesto espontâneo, que tanto agradava a Picasso,

assim como as ações: drapear, franzir, escavar – que muitas vezes destruíam a ideia inicial para fazer nascer um outro corpo cerâmico, surgido *ao acaso*. As séries desse processo que chamam a atenção são as mãos, de diversos tamanhos e formatos, que possuem um realismo extremo.



Figura 157 - Pablo Picasso, Mão sobre toalha de mesa listrada, terracota branca, modelado, decorado com engobe e óxido, parcialmente esmaltada, 29,5 x 28,5 cm, 1947-1948, Vallauris, França.

As bolas de argila já endurecidas – muitas vezes sendo aquelas já amassadas, partidas e abandonadas nos cantos da olaria – foram esculpidas e até modeladas pelo artista. Para essas esculturas, deixava-se levar pelo formato dos blocos. A consistência do material comparava-se a uma madeira: bastava usar ferramentas afiadas para conseguir trabalhar. Com a queima a altas temperaturas, essas peças adquiriam consistência e resistência de uma pedra dura, e posteriormente eram fundidas em bronze para ganhar mais credibilidade dos colecionadores e diretores de museus. Contudo, os originais ficaram guardados com o artista, segundo Georges Ramié (1987).



Figura 158 - Pablo Picasso, Coruja, argila branca, peça torneada, modelada a partir de uma bola quase endurecida, decorada com engobes, esmalte branco e incisões, 1949, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Paris, França.

As Esculturas em Cerâmica

A segunda fase da sua produção cerâmica consistiu em desenvolver a modelagem e colocar em prática os seus projetos esboçados inicialmente em 1946. De acordo com Theil (2013), as esculturas em cerâmica de Pablo Picasso são identificadas, de acordo com a sua modelagem, em *vasos estruturais*, *mulheres-vasos* e *modelagem livre*.

As cerâmicas picassianas foram inspiradas nos vasos zoomórficos e antropomórficos da Antiguidade. Pode-se afirmar que essas peças provocam no espectador uma associação quase mnemônica, pois estão dentro de um padrão da tradição iconográfica e são, ao mesmo tempo,

recipientes funcionais e esculturais. O artista integrou à cerâmica um novo discurso, o do Modernismo: inovou a forma, a função e a estética do objeto cerâmico mas manteve como referência os padrões da Antiguidade Mediterrânea.



Figura 159 - Pablo Picasso, cerâmicas nessa ordem: vasos estruturais, mulheres-vasos e modelagem livre, Vallauris, França.

No contexto da obra escultórica em cerâmica, Picasso interveio na criação das formas. Primeiramente, através de peças utilitárias, realizou variações das formas que já existiam na Olaria Madoura, modificando-as manualmente através de três formas: de um sistema de agrupamentos de vasos e/ou peças diversas, o agrupamento com modelagem e a modelagem livre do objeto – quando organizados estruturalmente formaram as esculturas com referências figurativas. Optou por um acabamento liso e por um sistema de pintura *nada ortodoxo*, proporcionando às obras expressiva plasticidade.

Sabia assimilar as técnicas e os principais conceitos de cerâmica e violou para revelar novas possibilidades. Longe de ser um parêntese de decoração em sua obra cerâmica, Picasso sempre criou em um âmbito semântico e conceitual. Propôs inovações, fazendo o uso da superfície, do volume e ainda aspirou os componentes fundamentais da imagem de cerâmica. (THEIL, 2013, p. 60).

O sistema de agrupamentos surgiu por meio do processo da assemblage com a sua estética da acumulação: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à sua cerâmica. Usou-a para criar seus *vasos estruturais*: nomenclatura utilizada pelo artista para essas esculturas montadas.

A combinar diferentes elementos, Picasso construiu essas esculturas a partir da desconstrução das formas de vasos tradicionais. Utilizou as peças e os fragmentos coletados pelas olarias da cidade de Vallauris. Foi uma maneira nova de conceber um objeto plasticamente com “a introdução de um objeto pré-fabricado no conjunto da composição, como um agregado plástico”. (COMIN, 1998, p. 169).



Figura 160 - Pablo Picasso, Échansier, terracota branca pintada com engobes, 71x40x24 cm, 1947-1948, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Antibes, França.

As peças eram torneadas e depois agrupadas com a pasta cerâmica⁴⁹. Nessas esculturas, segundo Comin (1998), o que importava eram as formas originadas a partir do acoplamento. Escolhia peças simétricas que conferiam rigidez – cilindros, fusos alongados, cones – como também formas assimétricas, quebradas muitas vezes usadas nas ligações dos formatos simétricos. Eram selecionadas para a montagem após Picasso analisar, estudar e projetar as suas cerâmicas. Depois o artista modelava algumas peças para juntar nas torneadas e ainda intervinha quando o objeto estava pronto e montado.

Partindo dum esboço bem estudado e analisado, começava-se a trabalhar nas diversas peças necessárias para realizar o projecto. Após uma ligeira consolidação, reuniam-se as peças, intervindo em seguida na composição geral [...] Finaliza com uma moldagem complementar que a agilidade de mãos sensíveis dá a certas linhas demasiado inertes. (RAMIÉ, 1987, p. 20).

A montagem era colada com pasta cerâmica devido a sua elasticidade. Apesar dos riscos que a flexibilidade proporcionava, foi usada prestando-se atenção principalmente na redução do volume de água após a secagem. Havia uma retração “de quase um décimo do seu volume” (RAMIÉ, 1987, p. 20), o que exigia vigilância e atenção durante o processo para não ocorrer rachaduras, quebras bruscas e destruições irremediáveis.

Picasso testou as possibilidades plásticas da argila, ousou esculpir o impossível. Para ele, as dificuldades enfrentadas reforçavam que estava no caminho certo. Seus projetos foram ousados no sentido de ousar em um procedimento conhecido, tradicional, e ofereciam um produto final certo e seguro. Os trabalhadores da Olaria Madoura foram obrigados a acompanhar o raciocínio do artista para executar os seus projetos audaciosos.

Segundo Theil (2013), a partir do momento em que Picasso evoca um objeto comum para simbolizar um animal ou uma mulher, ele dialoga entre as estruturas da forma, e isso foi a principal expressão conceitual existente na cerâmica daquele período. Para o autor, o conceito dessas esculturas, e a sua expressão figurativa dada aos *vasos estruturais*, relacionam-se diretamente ao conceito da poética metáfora plástica dada por Picasso.

Picasso partiu da forma volumétrica do ovo, que para ele remetia à origem de todas as outras formas. Comparando a um óvulo, explorou o formato oval para a construção da maioria das esculturas, conforme se apresentará a seguir. A ele eram acrescentados as partes que seriam

⁴⁹ Pasta feita com argila úmida, que serve como cola.

cabeças, caudas e pés. Nos desenhos preparatórios de 1º de outubro de 1947, séries de conjuntos de esboços partem da forma oval para desenvolver os projetos de cabras, carneiros e corujas.

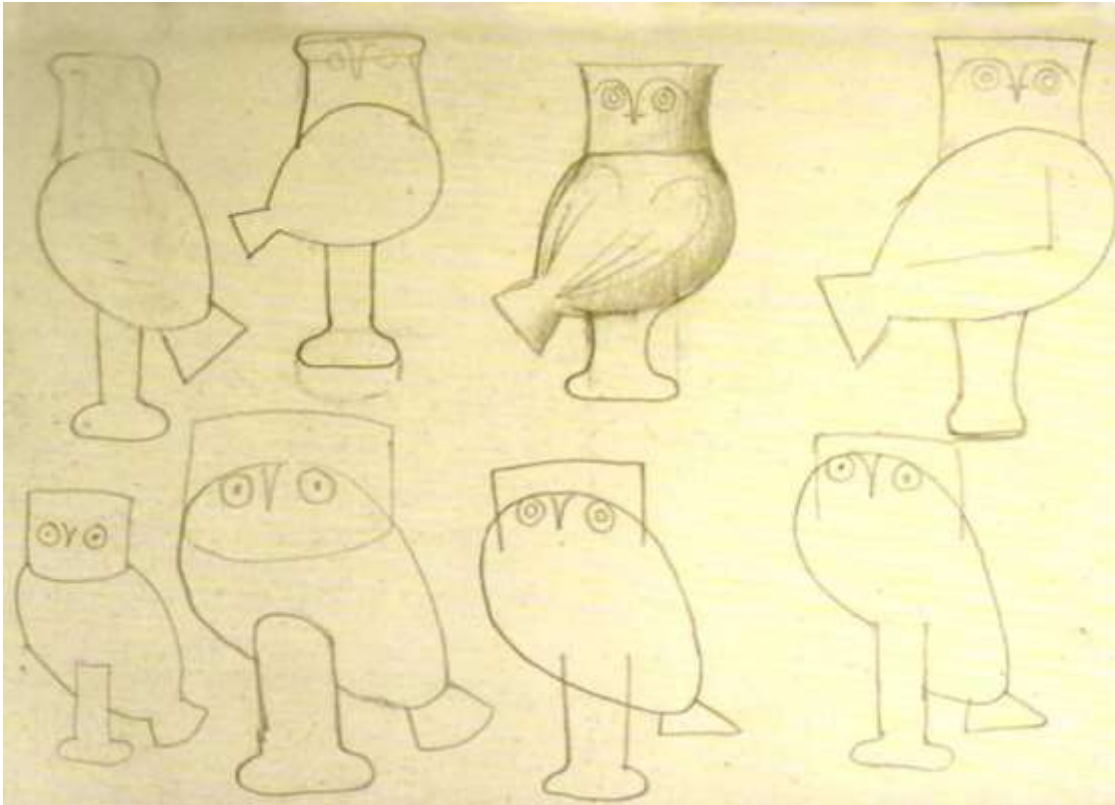


Figura 161 - Pablo Picasso, Desenhos preparatórios para escultura de coruja, 1947, crayon no papel.



Figura 162 - Pablo Picasso, Coruja Ovóide, terracota branca pintada com engobes, esmaltada e com incisão 21,5x28x9,5 cm, 1947-1948, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Antibes, França.

Nos desenhos da figura 161, pode-se ver claramente a concepção da obra a partir da forma original do “ovo”, à qual o artista agrega as outras partes, advindas de vasos, para completar a escultura. O gargalo se transforma na cabeça e no pé da coruja. Nos desenhos do *Cabra ou Cabrito Deitado* (1947), o corpo da escultura é definido gráfica e estruturantemente.

[...] o artista mostra graficamente a boca e olhos marcados na borda do gargalo, bem como a posição das pernas dobradas. [...] Nos desenhos preparatórios para *Cabrito couché*, Picasso experimentou com uma série de permutações e variações dos elementos formais da cerâmica, a fim de transformá-los em símbolos figurativos: é uma forma dele criar por um sistema de expressivas formas, reinterpretadas de vasos e elementos funcionais que os compõem. (THEIL, 2013, p. 65).

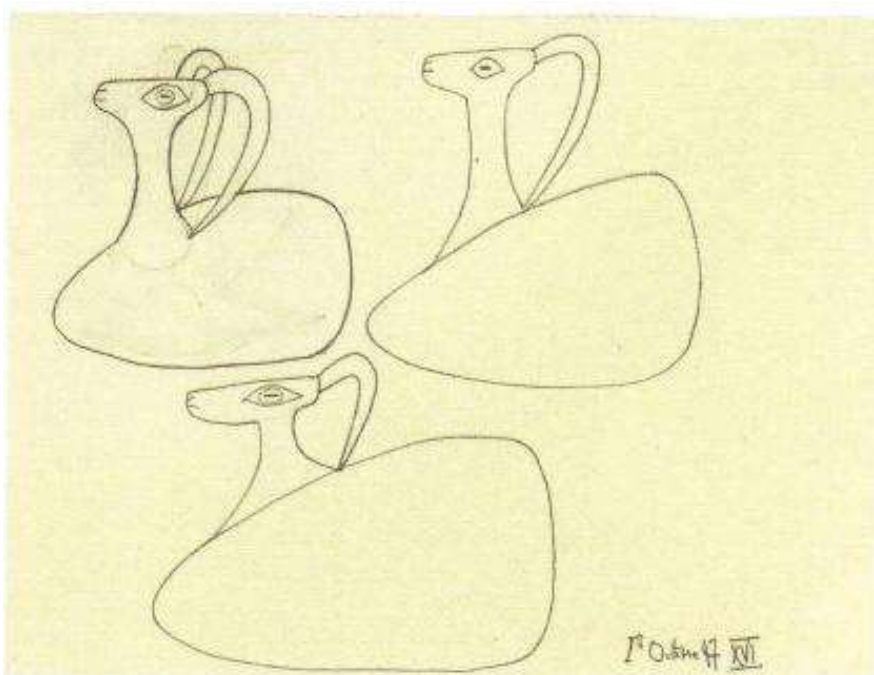
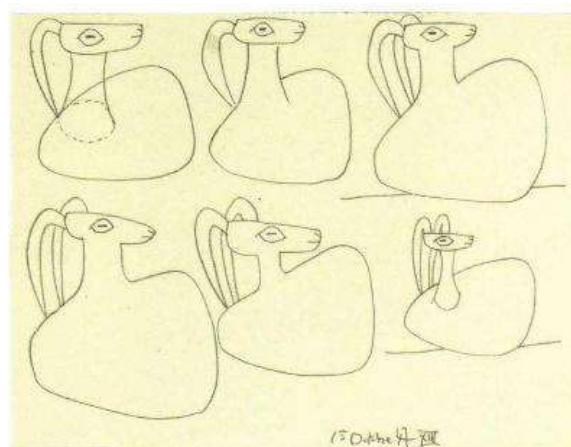
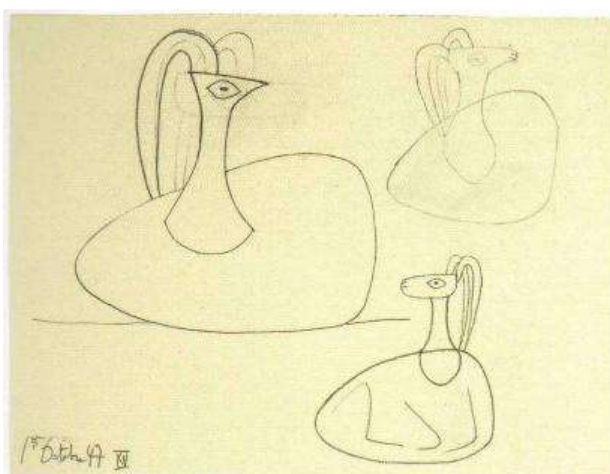


Figura 163- Pablo Picasso, Estudos do Cabra ou Cabrito Deitado , 1947, crayon no papel, 25 x 33 cm, Vallauris, França. Coleção particular.



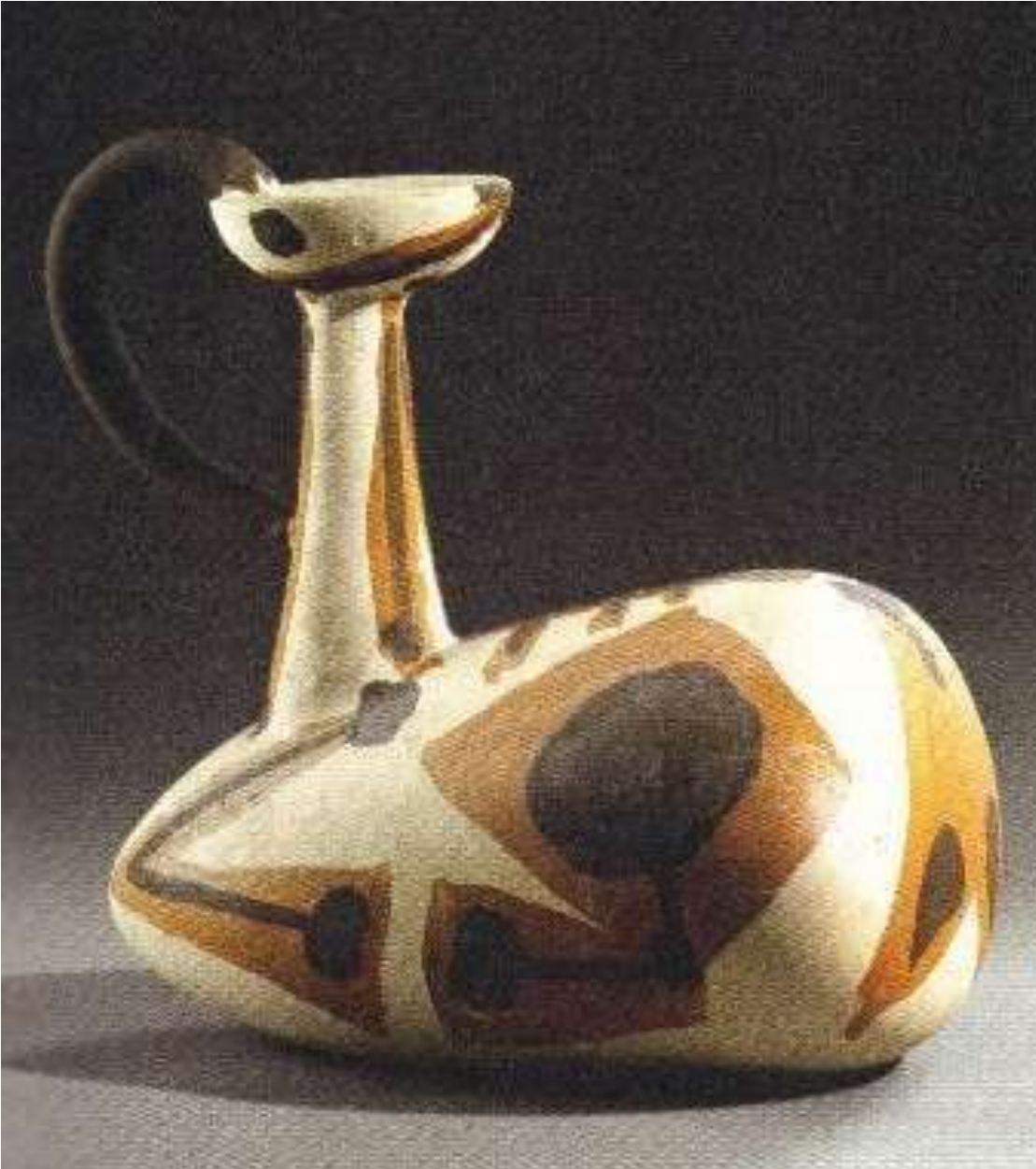


Figura 164 - Pablo Picasso, *Cabra ou Cabrito deitado*, 1947-48, vaso zoomórfico em argila branca, decorado com engobe, elementos torneados e colados. Coleção do Museu Picasso-Antibes, França.

A *Cabra ou Cabrito Deitado* é uma boa forma plástica para apresentar as variações que Picasso realizou entre o minimalismo e a intervenção pictórica nos *vasos estruturais* através da pintura. Na escultura acima, a pintura propõe um caminho de leitura e riqueza em interpretações. A escultura minimalista apresenta uma *Cabra ou Cabrito* através da alça que forma o chifre, de uma cabeça virada para trás e as quatro patas dobradas referindo ao corpo do animal, representadas pela pintura. É uma interpretação abstrata das formas do animal, combinação minimalista dada através dos pontos e linhas que correspondem às partes do corpo e pela forma da escultura formada por três partes: gargalo, corpo, alça. O chifre da cabra ou cabrito funde-se com a forma de uma alça do jarro, o gargalo é a cabeça e pescoço, o recipiente é o corpo. O

Museu Picasso-Antibes conserva os desenhos preparatórios do artista dessas *esculturas-jarros* em formas de cabras com um e dois chifres figurativos em formas de alças⁵⁰. É uma proposta figurativa gerada por formas naturais do animal, provavelmente a partir de estudos de ossos.

Sinto uma verdadeira paixão pelos ossos... Tenho muitos em Boisgeloup: esqueletos de aves, crânios de cães, de ovelhas... Tenho até um de rinoceronte... Talvez os tenha visto no celeiro... Reparou que os ossos são sempre moldados e não cortados, que se tem sempre a impressão de que saem de um molde após terem sido manuseados na argila? (BRASSAÏ, 2000, p. 105).

Da escultura da *Cabra* ou *Cabrito deitado*, Picasso evoluiu para o *Pote Zoomorfo* (1947-48). Sem pintura figurativa, ganhou acabamento de esmalte branco com algumas falhas propositais, feitas com a aplicação de um escovão. Ele é uma metáfora de um jarro de vinho, montado a partir de quatro elementos torneados e duas partes modeladas, que com algumas variantes, torna-se uma peça nova através da recombinação dos mesmos elementos da *Cabra* ou *Cabrito deitado*.



Figura 165 - Pablo Picasso, Vaso Zoomórfico, 1947-1948.
Coleção do Museu Picasso-Antibes, França.

⁵⁰ Catálogo Picasso Céramiste et la Méditerranée, 2013, p. 65.

A escultura Cavaleiro (1950) é uma evolução da forma de Pote Zoomorfo. Um prato se transformou na base ao ser virado para baixo e, a partir da forma oval inclinada, os dois chifres agregados tornaram-se os braços de um homem.



Figura 166 - Pablo Picasso, O cavaleiro, vaso estrutural com elementos torneados, decorado com engobe, incisão, fundo branco esmaltado, 41,5 x 32 x 26 cm, d.base 17,5 cm, Vallauris, França. Coleção particular.

Em *Cavaleiro*, o *Vaso Zoomórfico*, ao ganhar uma pintura, tem uma nova interpretação: é um homem montado num cavalo. Com um engobe preto, pintou a estrutura do cavalo no corpo oval e os detalhes do animal foram feitos por incisão, ganhando destaque através do branco do fundo da cerâmica. O gargalo é o corpo do cavaleiro que aparentemente está com uma armadura, com os peitos sinalizados. A boca do jarro é o rosto do homem que foi pintado, enquanto as pernas e pés foram pintados na parte oval, montados no corpo do animal. O que inicialmente eram alças, chifres, nessa escultura são os braços e mãos que, posicionados no corpo, dão a ilusão de segurarem as rédeas do cavalo, que com o engobe marrom e preto plasticamente conferem os detalhes para essa leitura.



Figura 167- Pablo Picasso, Condor – Edições Picasso, 1947-48, cerâmica zoomórfica decorada com engobes, 39 x 15 x 41 cm, Vallauris, França. Coleção Museu Picasso-Antibes, França.

Em alguns *vasos estruturais* Picasso optou por uma pintura mais singular, ou a ausência dela. Representou o todo através da construção formal, como acontece em *O Condor* (1947), que é simbolizado pela própria forma montada, quatro peças torneadas, e a pintura acaba tendo uma função decorativa. Já em *Pássaro* (1947-48), montado com 3 peças torneadas, não há pinturas figurativas, deixando livre a interpretação do observador.



Figura 168 - Pablo Picasso, Pássaro, terracota branca, vaso estrutural, decorado com vidrado preto, 1947-48, 32 x 26 x 14 cm, 1947-1948, Vallauris, França.

Muitos *vasos estruturais* zoomórficos provocam uma interpretação ambivalente através da pintura, como é o caso da cerâmica *Grande Pássaro* (1951). Suas alças são asas elevadas de uma coruja com a cabeça pintada no gargalo. A forma oval do corpo representa a do pássaro e suas pernas são o apoio. Ao mesmo tempo, em sua barriga há um rosto pintado e dessa vez as alças representam os chifres de um fauno. O vaso possui uma dupla função semântica: é uma coruja e uma cabeça de fauno.



Figura 169 - Pablo Picasso, Grande Pássaro / Rosto preto, cerâmica zoomórfica, vaso estrutural decorado com engobes, 52,5 x 46 x 38,5 cm, 1951, Edição Madoura (Ramié 693). Coleção do Museu Madoura, França.



Figura 170 – Detalhe do rosto do fauno no vaso estrutural.

Outro método desenvolvido por Picasso foi modelar vasos e garrafas recém torneados por Jules Agard. Com a argila ainda maleável, o artista tampava as saídas de ar e rapidamente modelava a figura desejada, principalmente rostos, pombas e as silhuetas de mulheres. Para secar e fazer o biscoito, furava um pequeno orifício para a saída do ar, evitando o estouro da peça durante a queima. O ar preso no recipiente fazia com que a argila não perdesse a elasticidade, impedindo ruptura e rachaduras. Nesse processo de formatação, Picasso quebrou um dogma da cerâmica, diferindo o escultor que estuda a plasticidade da forma daquele oleiro que só torneia formas padronizadas. Ainda de acordo com Theil (2013), o objeto utilitário é amassado e modelado conscientemente, integrando a cavidade do recipiente no próprio processo de criação artística.

Portanto, as esculturas cerâmicas das *mulheres-vasos* e *pombas* seguiram essa lógica e foram executadas com uma terceira técnica, além das duas já explicadas, assemblage e remodelagem de peças torneadas: a modelagem livre.



Figura 171 - Pablo Picasso modelando uma pomba a partir de ânfora ainda molhada, 1956, Vallauris, França

Ao terminar suas esculturas, fossem quais fossem, o artista olhava e gostava de dizer: “Isto respira”, remetendo à história da criação contida no Velho Testamento:

E a revelação da emoção libertada no momento em que o gesto se dispõe a cumprir a sua onipotente missão, imediatamente dará à criação inerte a radiosa força do espírito. Momento crucial, descrito de modo muito esotérico no Gênesis onde, obedecendo ao mandamento divino, o sopro de vida atravessou com a sua graça o barro ainda tosco. (RAMIÉ, 1987, p. 20).

Nas esculturas de Picasso percebe-se que a matéria, no final, não possui função plástica determinante. A flexibilidade da argila favoreceu os projetos audaciosos de Picasso, pois facilita as execuções instantâneas. Por esse motivo, o artista estudou em suas formas os efeitos de luz e sombra, contrastes dos elementos de composição, a relação com o espaço e da massa com o vazio. O resultado são obras que variam entre orgânicas, de estruturas geométricas, de estética, que lembram as decomposições dos efeitos do Cubismo analítico. São peças que fogem do tradicionalismo, “conjuntos complexos, de aparências incoerentes e até inquietantes” (RAMIÉ, p. 21), com sobreposições de volumes, assimétricas, simetrias em contrapeso.

No final, Picasso escolheu algumas de suas esculturas em cerâmica para serem fundidas em bronze, devido ao preconceito com o material e a durabilidade da cerâmica.

3.4 Cerâmicas Picassianas, a Antiguidade Mediterrânea Revisitada

Em toda a trajetória artística de Picasso vê-se a presença da mitologia mediterrânea. Nas cerâmicas há a presença da iconografia *Thiasos Dionísíaco* do período helenístico: pombas, corujas, fauno, faunesse, cenas de dança e bacanais, sereias, sátiros, ninfas, cabras, e centauros – foram as escolhidas e renovadas pelo artista. Pode-se afirmar que assim expressou os cenários da Arcadia através das suas cerâmicas. Picasso também revisitou o estilo medieval das cerâmicas hispano-mourisca, assim como as do período arcaico.

Segundo Caméo (2013, p. 12), diretor do Museu de Sèvres, as cerâmicas provençais francesas, a cipriota, a fenícia, a etrusca e a romana influenciaram todo o trabalho cerâmico de Picasso. Ao visitar a arte mediterrânea, desenvolveu as suas criações, enraizou-se no passado em uma iconografia mitológica e pessoal e partiu da tradição para desenvolver a sua própria iconografia mitológica, utilizando seus personagens preferidos em novos contextos, aliados às suas

experiências de vida. Todas elas extremamente exploradas, estão presentes e dominam não só as cerâmicas como grande parte de suas outras produções.



Figura 172 – Cerâmicas de Pablo Picasso com a Antiguidade Mediterrânea revisitada.

Desde a infância em Málaga, Picasso teve contato com a cultura mediterrânea porque a cidade preservava rico patrimônio cultural. E em toda a sua trajetória até chegar na *fase cerâmica*, o artista esteve em contato com essa cultura através de pesquisas e estudos para as suas produções artísticas. As raízes ibéricas também o inspiraram desde sua visita a Gósol, demonstradas na *fase rosa*, como a Céret, e estão presentes em produções cubistas. Sempre interessado por arqueologia, Picasso montou uma coleção pessoal valorizando desde cedo as cerâmicas, fotografias, cartões postais, vestimentas e objetos figurativos da antiguidade mediterrânea encontrados em suas viagens, como descreve Sabartés (BRASSAÏ, 2000, p. 117). O Museu do Louvre e o de Trocadero, que hoje se chama Museu do Homem, foram espaços usados por Picasso para as suas pesquisas. Também é certo afirmar que o artista usou fontes bibliográficas: *Enciclopédia fotográfica de arte* (1936-1938) e *Arte na Grécia* (1936).



Figura 173 – Possíveis cerâmicas pesquisadas por Picasso: Prato O Picador s/d., Vaso plástico zoomorfo, Beócia, VI a.C.

No caso do museu, de acordo com Theil (2013), de 1901 a 1905 Picasso fora visto pelo pintor e escritor Ardengo Soffici pesquisando as coleções de cerâmicas antigas e visitando as exposições nos departamentos de antiguidades egípcias, orientais, gregas e romanas. Há indícios de uma visita no dia 21 de junho de 1946, antes da sua viagem para a Riviera Francesa com Françoise Gilot e de realizar os seus estudos para a cerâmica (BERNADAC, 1998).

Desde a aquisição da coleção Campana, em 1861, o Louvre tinha a maior coleção do mundo da antiga cerâmica grega. No início do século XX, no tempo em que Picasso foi pela primeira vez no Louvre, esta coleção de 6.000 vasos gregos, mas também de objetos etruscos, foi exibida em novas salas, localizadas ao sul da praça [...]. Cerâmica antiga da Fenícia, Chipre, Rhodes, Grécia, Itália e Ásia Menor, não foram apresentados todos juntos, formando um acúmulo de uma densidade impressionante. (Theil, 2013, p. 71).

A *Enciclopédia fotográfica de arte*, publicada em vários volumes no período de 1936 a 1938, em Paris, possui material vasto e completo da iconografia das obras do Louvre. Dora Maar e Suzanne Ramié possuíam alguns volumes. Portanto, há a possibilidade de Picasso o ter consultado para seus estudos de diversas obras. *Arte na Grécia* também foi utilizado pelo artista, livro publicado em 1936 por Christian Zervos, pela Éditions Cahiers, que era amigo de Picasso e autor de alguns catálogos das suas obras. Nele, Zervos glorifica a arte grega arcaica, contrastando-a com a arte clássica. Essa reavaliação é um fator central de uma revolução intelectual iniciada em 1946, um retorno às origens estéticas da Europa, ou seja, ao período “pré-clássico da arte.” (Theil, 2013, p. 72).

Inspirado pelas cerâmicas zoomorfas e antropomorfas arcaicas do Mediterrâneo, Américas, da África e Ásia, Picasso criou as suas séries com o mesmo método usado por essas civilizações no passado: relacionou o volume para representar um corpo humano ou um animal.

As cerâmicas de Picasso surgiram no clima mediterrâneo onde nasceu o artista e onde muitas vezes em sua vida de pintor trouxe a luz. A arte dos últimos anos, para ele, foi banhada pelo sabor da felicidade, que, ao longo dos séculos, matizou a imaginação sob céu do sul ... Parece aqui que todas as artes do sol têm convergido nesses simples e surpreendentes azulejos, em seus pratos ou suas ânforas que são reflexos da arte antiga, etrusca e grega, como as estatuetas das Ilhas Baleares e até mesmo a cerâmica da América distante, peruana, colombiana, mexicana, da arte dos Incas e também a arte da Ásia Menor, dos objetos fenícios". (FOREST, 2013, p. 24).

Os vasos gregos usados por Picasso como referência, naturalmente eram antropomorfos, representavam formas humanas diferenciando as formas femininas das masculinas:

“(…) a hidria tem uma forma feminina e era usada nos interiores das casa, enquanto que a ânfora nem tanto, era usava para transportar água, guardar cereais. Observando os vasos feitos e decorados por Picasso, a gente consegue enxergar as formas clássicas, com predominância dos lécitos e das ânforas. Os gregos eram tão antropoplásticos que eles usavam para definir as diversas partes componentes do vaso as partes do corpo humano: boca, braço, pé, corpo, pescoço, ombro – eles usavam esses termos”. (NASCIMENTO, 2018, s/p.)⁵¹



Figura 174 – Pablo Picasso, Ídolo, 1947, Vallauris, França.

Muitas cerâmicas picassianas simbolizam os órgãos masculinos e femininos, referindo aos objetos sagrados usados em muitos rituais miméticos de fertilização e gravidez. Nas produções de 1950, esculturas e cerâmicas remetem à simbologia apresentada, em que Picasso usa os recipientes volumétricos, ocós, para representar uma aparência totêmica.



Figura 175 – Pablo Picasso, Príapo, moringa (Madoura), terracota branca, elementos torneados, pintada com engobe e esmaltada, 32x37x19 cm, 1947, Vallauris, França.

⁵¹ Fala e contribuição do prof. Dr. José Leonardo no dia da defesa, em 19/08/2018.

Em suas cerâmicas há a presença permanente da cultura clássica mediterrânea, uma vez que ele modifica, altera as formas porém não a substitui, a forma grega não some em seus projetos. Uma ânfora ou um lécito chegam a ser quase uma cerâmica tradicional, mas com a intervenção picassiana, se tornam novos objetos:

(...) Há uma identificação entretanto, ele amplia o repertório desses vasos modificando-os estruturalmente, e na maioria das peças zoomorfizando a antroplastia clássica. Picasso acrescenta a zoomorfia e nessa zooplastia picassiana, ao invés de um vaso espelhar formas humanas mesmo mantidas, ele vai espelhar também formas naturais e animais: de um lado ele transgride o antropocentrismo clássico na medida que os vasos continuam tendo formas humanas mas não exclusivamente. Dessa forma, Picasso amplia o repertório. (NASCIMENTO, 2018,s/p.)⁵²

A cerâmica e a metáfora do corpo-recipiente

A metáfora do corpo-recipiente é antiga, já usada pelos povos ancestrais. Naturalmente, a forma de um vaso é comparada com o corpo humano. É visível a cópia da figura humana nos contornos das cerâmicas arcaicas. De acordo com Ribeiro (1927, p. 17 *apud* DALGLISH, p. 7), “[...] temos a boca, o pescoço, a barriga e o pé do pote. Uma peça de cerâmica diz-se ventruda ou não, de boca larga ou boca estreita. O seio sugeriu o bico da moringa [...]”.

A este respeito, observaremos que a maioria de vasos representa uma tendência para adquirir estrutura humana. Da sua base, sobre uma circunferência ou um polígono de apoio muito recuado em relação ao diâmetro superior de equilíbrio, arrancam os seus dois lados, que se abrem mais ou menos até uns “ombros” que limitam o próprio corpo do vaso. Coroando estes “ombros”, as paredes estreitam-se e formam o pescoço. E este pescoço é também coroado pela nova abertura que constitui a parte superior da garganta, a qual, fechando-se em cima em forma de ovo, facilmente pode representar uma cabeça. (RAMIÉ, 1987, p. 21).

Ao analisar a história da humanidade, vemos que se pode contá-la através da cerâmica. Ao deixarem de ser nômades, os povos primitivos desenvolvem a agricultura e rituais de celebração como interpretações do mistério sobre a vida. A mulher foi escolhida para simbolizar a fertilidade por poder gerar uma vida, associando-a à terra e os ciclos das colheitas:

A terra, de onde brota água e alimento, passou a ser associada à fertilidade da mulher [...]; nasce aí o culto às “deusas da fertilidade”, associando ao ciclo das colheitas. Em todas as culturas por onde apareceram, estas deusas votivas associadas à fertilidade. (DALGLISH, 2006, p. 8).

⁵² Fala e contribuição do prof. Dr José Leonardo do Nascimento no dia da banca de defesa, em 19/06/2018.



Figura 176 - Pablo Picasso, Estudos de cerâmicas, crayon no papel, 25 x 33 cm, 1947, Vallauris, França. Coleção particular.

O corpo feminino foi o modelo para esculturas de deusas, para potes e vasos de acordo com as curvas do corpo feminino, associando-o a diversas simbologias. Picasso herdou e deu continuidade a esse processo natural e transformou, segundo Theil (2013, p. 60), com o seu método de morfogenética, um vaso barrigudo com duas alças em uma figura feminina. Deste procedimento nasceram as *mulheres-vasos* em 1950. A partir de garrafas, Picasso modelava por pressão

dos dedos barriga, cintura, quadris e busto. No caso de outras peças, optou em manter a função de recipiente; na forma de uma ânfora, uma mulher é representada na estrutura da própria forma.



Figura 177 - Pablo Picasso, Tãnagra preto e azul, Mulher – Vaso, terracota branca torneada e moedelada, decorada com engobe e esmaltada, 1947 – 1948, Vallauris, França. Coleção particular.

A inspiração de Picasso é clara com a tradição de vasos antropomórficos da Antiguidade, projetados com a metáfora do corpo-recipiente. Ao analisar os desenhos preparatórios de suas esculturas em cerâmica, essa influência é indiscutível em razão da reinterpretação de muitos vasos antigos. O artista explorou e criou novas propostas, algumas viáveis e outras reformuladas a partir do momento em que iniciou a produção em Madoura: “o recurso à metáfora do corpo-recipiente ocupa constantemente o artista que não para de criar figuras antropomórficas com vasos.” (JOURDA, 2016, p. 252).



Figura 178 - Vaso Trípode, China, 2000 a.C.



Figura 179 - Moringa Trípode, Minas Gerais, século XIX.

Uma forma bem explorada são os vasos trípodes, baseados nas peças e vasos com tripés em forma de seio, muito encontrados nos povos ameríndios das Américas Central e do Sul utilizados em rituais de fertilidade. Em Madoura, Suzanne Ramié trabalhou com essas formas para criar o seu modelo de vaso trípode, como já fora apresentado. O seu modelo se refere ao vaso trípode em terracota cipriota que remonta à Idade do Bronze (2300-2000 a.C.).

Picasso fez uma intervenção pictórica no vaso trípode criado por Suzanne, e o recipiente foi transformado em um retrato de Françoise Gilot apoiado em seus cotovelos, com a cabeça apoiada em ambas as mãos pintadas. E, no outro lado do objeto, que recebeu o nome de *La Femme* (1951), é o seu autorretrato, mas sem as mãos e os braços, tendo a alça como o nariz. O objeto é um retrato ambíguo, presente em dois formatos identificados pelo nariz: um é pintado e o outro é a alça.



Figura 180 - Pablo Picasso, Vaso trípole com o rosto de mulher, no terceiro ângulo, 1951, Vallauris. Coleção do Museu de Madoura, França.

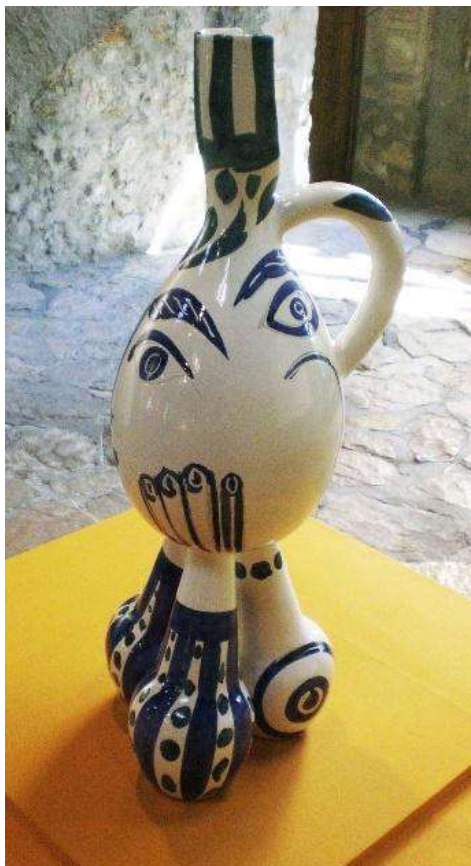


Figura 181- Pablo Picasso, Vaso trípole com o rosto de mulher, em 2 ângulos, 1951, Vallauris. Coleção do Museu de Madoura, França.

De acordo com Theil (2013, p. 70), isso “pressupõe que Picasso tenha sido capaz de explorar todos os aspectos técnicos, formais, idiomáticos e conceituais da cerâmica histórica”, pois soube tratar expressivamente os volumes com significação para uma representação humana ou animal. Estabelece uma analogia morfológica entre os corpos e os vasos. Uma conclusão tirada a partir da própria fala do artista: “diz-se que as ancas de uma mulher têm a forma de um vaso. Afirmá-lo deixou de ser poético; é um lugar-comum. Pego um vaso e transformo-o em mulher. Utilizo a velha metáfora, viro-a do avesso e dou-lhe vida”. (GILOT, 1965, p. 381).

Picasso também usou como referência as formas dos vasos da cerâmica grega. Abaixo segue uma relação completa dos vasos⁵³, sendo que o artista utilizou apenas alguns para as suas criações. Da relação, Picasso preferiu a ânfora, o lécito, o jarro borrhagem, o cântaro, o ariballos em forma de pêra e globular, o pelike e lutróforo.



Figura 182 – Os vasos gregos e a evolução das formas apresenta-se para cada tipo, o desenho mais característico. Pesquisa e catalogação de René Genouvès, Paris, França.

⁵³ Livro sem tradução para o português, apresentado pelo examinador na banca de defesa, prof. Dr José Leonardo do Nascimento.

A ânfora e o lécito gregos foram outras formas muito utilizadas por Picasso, que aproveitou as alças e o alongamento da estrutura para pintar e/ou modelar faces ou corpos femininos. Interpretou essas cerâmicas antigas inserindo ou retirando elementos, como alças e pés. Em vários estudos dos dias 4 e 5 de agosto de 1947, Picasso apresenta intervenções em partes separadas, mudanças nas formas de modelar, estudos do corpo feminino inserido nos objetos: as alças viram os braços, ou o gargalo é o pescoço, por exemplo.



Figura 183 – Lécito,
Antiquidade, século VI a.C.



Figura 184 – Anfôra, Rodes, Camiros,
Mileto, 550-540 a.C

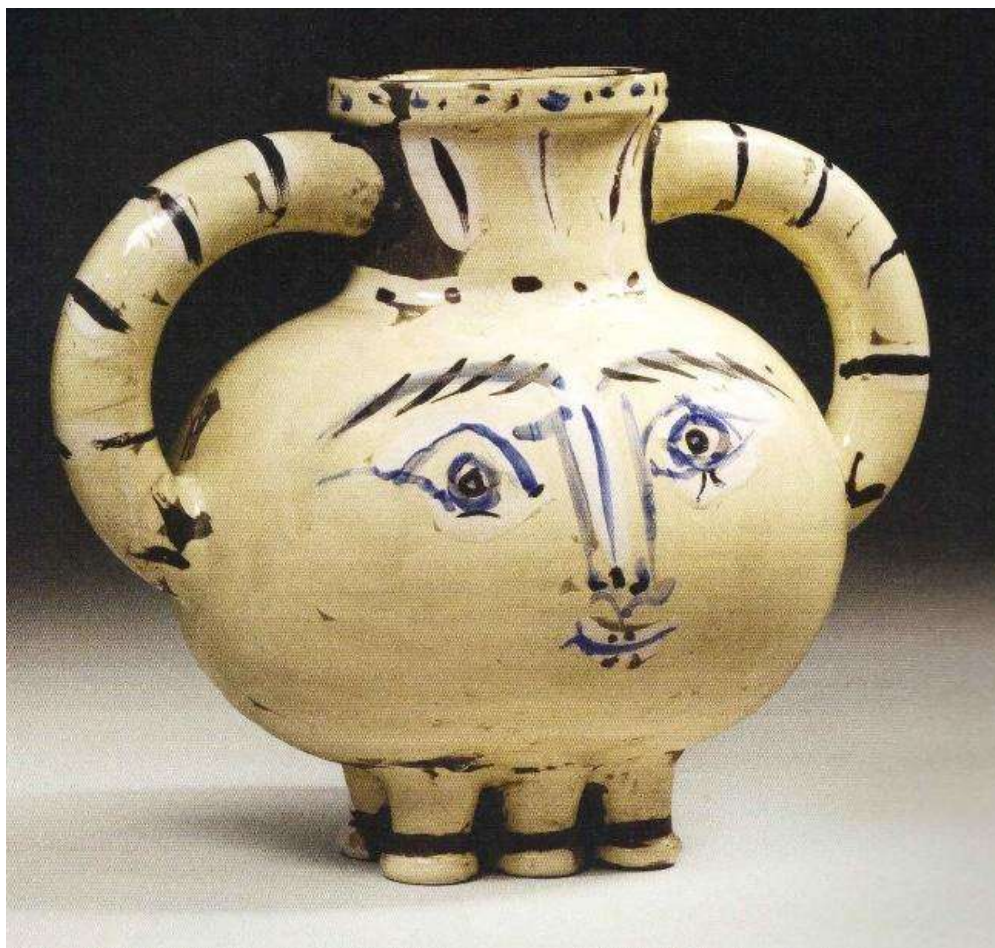


Figura 185 - Pablo Picasso, Faces, grande vaso com seis pés em terracota branca, decorado com engobe e esmalte colorido, 40 x 50 x 22 cm, 1950-52, Vallauri, França. Coleção particular.

No vaso *Faces* (1950-52), Picasso incorpora no objeto os pés e aproveita o volume arredondado para representar dois rostos (frente e verso) através da pintura. Um outro exemplo é o *Jarro provençal chamado borragem* (1952), que se tornou um rosto de mulher de perfil, com amplo pescoço e cabelo preso representado pela alça. Inclusive esse vaso partiu da forma grega do lutrofo, o qual era usado em funerários, por isso o pescoço longo.

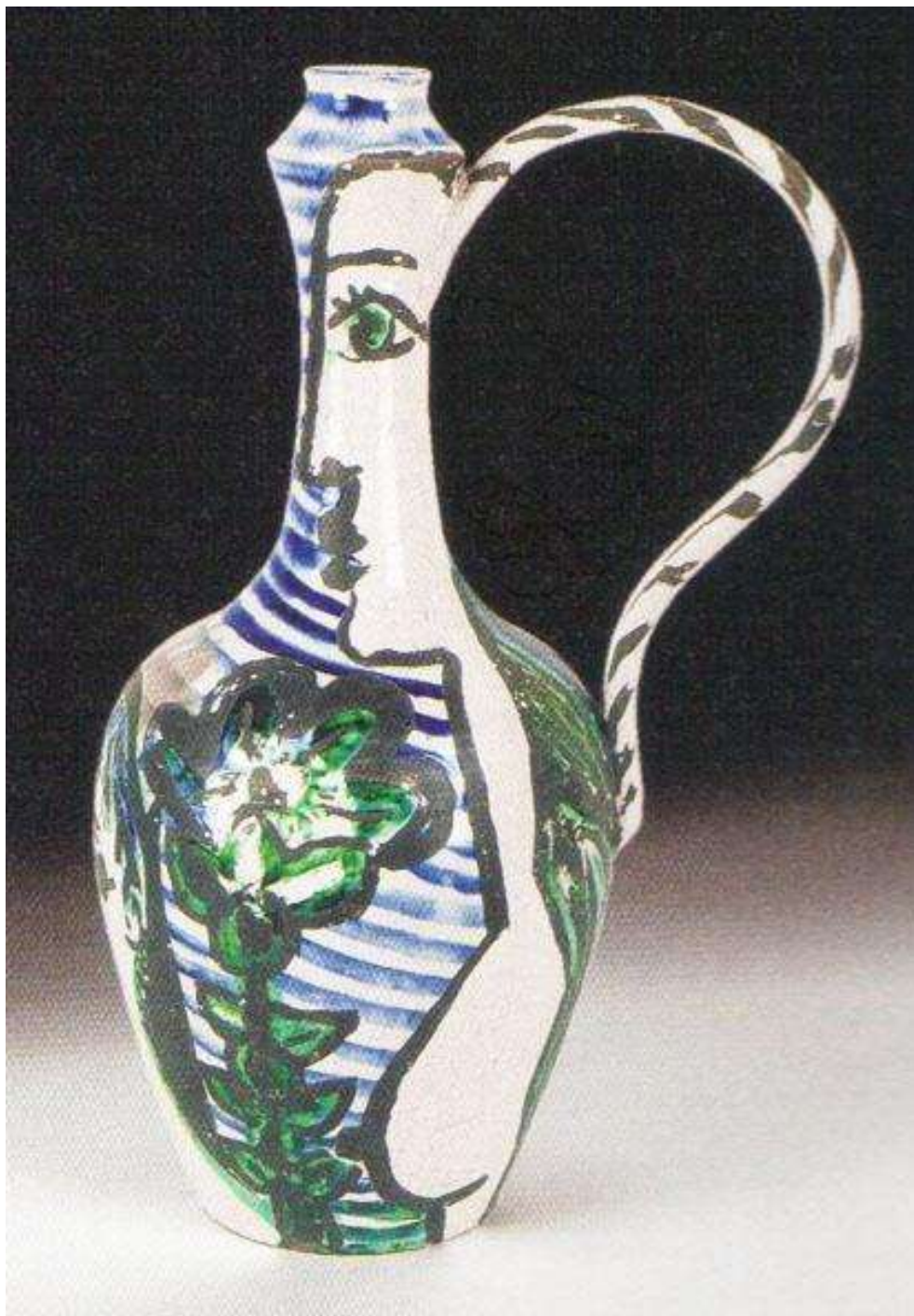


Figura 186 - Pablo Picasso, Jarro provençal chamado borragem, 1952, argila branca, decorada com engobes e esmalte, 61,5 x 40 x 26 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna da Metrópole de Saint-Étienne.

Segundo Theil (2013, p. 76), “os vasos estão ligados a uma rica e diversificada metamorfose simbólica na idéia de transformação”. Picasso evocou os símbolos da sua identidade cultural e representou a fertilidade através de *vasos-mulheres* grávidas para representar Françoise Gilot, e também as figurações do touro e da cabra para “representar renovação da vida após a Segunda Guerra Mundial”, através da Fênix (THEIL, 2013, p. 78).

Outro exemplo desse processo de metamorfose e metáfora é a *Cabeça de mulher com rede de cabelo* (1948). O artista utiliza dois vasos para compor a escultura, um para a cabeça e o outro para o coque:

[...] apresenta uma cabeça modelada num vaso emborcado ao qual se acrescenta outra forma emborcada e invertida para formar o busto. O coque é modelado a partir de um vaso achatado. Seu fundo está preso, mas o bocal continua visível na parte superior do modelo. [...] O gosto pela metamorfose também se exprime na pesquisa cromática. O rosto decorado com amplas superfícies coloridas com engobes (revestimento à base de argila e de óxidos metálicos) ganha a aparência de máscara. (JOURDA, 2016, p. 252).



Figura 187 - Pablo Picasso, Cabeça de mulher com rede de cabelo, frente e perfil, 1948, argila branca: duas peças torneadas, modeladas e encaixadas, decoração com engobe e incisões, 40,9 x 33 x 32 cm, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Paris, França

Podemos afirmar que o objeto vaso foi importante para Picasso no desenvolvimento da sua modelagem e criação em cerâmica. Para Spies (1971, p. 703), o vaso foi o motivo predileto do artista e constitui evidente estímulo para as realizações de decomposição e ampliação da forma. Assim como os povos da pré-escrita, modelou a argila observando a natureza, conciliando as formas do vaso com os formatos humanos e animais. A base é chamada de pé; a estrutura, de corpo; o orifício aberto, de boca. Picasso viu nas curvas dos vasos as mesmas que estão nos corpos das

mulheres, modelando a cintura, o quadril e o busto. E nas pequenas garrafas, as pombas, outra iconografia muito modelada, pertencente do seu *bestiário imaginário*.

A metáfora plástica através da pintura em cerâmicas arcaicas do Mediterrâneo

Muitos objetos permitiram a alteração das suas plasticidades através das interferências pictóricas, como: o gus, o askos etruscos e as caçarolas. As peças foram criadas por Suzanne Ramié e torneadas na Olaria Madoura. O gus, uma cerâmica destinada a armazenar vinho, azeite, vinagre e água, foi muito utilizada pelos romanos, que o prendiam no corpo ou em suas bagagens através de uma corda que fica ao seu redor. Transformou-se numa escultura de um inseto: suas alças são as patas e o orifício, a cabeça.



Figura 188 - Gus, terracota, 27 x 32,5 x 27,5 cm, Mynes, 1938. Coleção do MuCEM, Marseille, França.



Figura 189 - Pablo Picasso, Inseto, frente e perfil, terracota e engobes, 42,5 x 37 cm, 1951, Vallauris, França. Coleção do Museu Nacional da Cerâmica, França.



No caso do askos, cerâmica destinada a transportar água, a sua forma foi adaptada por Suzanne para receber flores. Pelo gargalo da boca, coloca-se a água; e as flores, nos seis orifícios, ao redor da parte superior, perto da alça. Chamado *Canard pique-fleurs*, ao ser decorado por Picasso, transforma-se em uma escultura de um rosto feminino com as mãos apoiando-o. Ao mesmo tempo, o objeto manteve as propriedades de um pato, reforçando a imagem plástica do vaso original através da pintura. Picasso estendeu o conceito de figuração plástica superando seu antigo modelo.



Figura 190 - Askos em forma de pato, Sul da Itália, século IV a.C., Paris, Museu do Louvre, França.



Figura 191 - Pablo Picasso, Canard pique-fleurs, frente e perfis, 1950-51, jarro zoomórfico branco em terracota, elementos torneados e acoplados, decorado com engobes, 39 x 18 x 42 cm, Vallauris, França. Coleção particular.

Já as caçarolas tornaram-se, nas mãos de Picasso, máscaras teatrais remetendo aos primórdios do teatro clássico grego e romano, com os atores e o couro que interpretavam somente com o uso delas. O cabo permitia ao usuário utilizar, colocando o objeto à frente, e este também ganhou orifícios para a saída da voz. Picasso pinta faces tanto na parte exterior quanto no interior. Das panelas, é interessante notar que muitas das vasilhas e caçarolas usadas por ele estavam destinadas à trituradoras por conter defeitos. Contudo, através do olhar atento do artista “ressurgiram para a vida com toda a intensidade dos trágicos gregos”. (RAMIÉ, 1987, p. 22).



Figura 192 - Pablo Picasso, Rosto de mulher no verso e rosto de homem no interior, máscaras em caçarolas, terracota pintada com engobes, 32,5 x 7,5 cm, d. 22 cm, 1950. Coleção particular.

A máscara tinha um valor especial para Picasso, que valorizava nela a representação do sagrado por ser um canal com um mundo desconhecido e mágico ou mesmo por representar uma outra identidade. O contexto animista presente das máscaras orientais se pode encontrar nas pinturas do artista desde a sua juventude, e que serão retomadas após a Segunda Guerra Mundial. Algumas cerâmicas e esculturas, revelam as composições animistas de Picasso, as quais ganham valores humanos. Usa a metáfora da máscara para apresentar a real personalidade do animal/human, pelos animais: touro, cabra, carneiro, pomba, coruja, macaca - entre outros menos usados pelo artista.

Tânagras: as Mulheres-Vasos de Picasso

Como descrito, Picasso usou muitas fontes de pesquisa e teve como referência a cerâmica mediterrânea arcaica. As tânagras que originaram suas *mulheres-vasos*⁵⁴ são estatuetas da cidade de Tânagra, na Beócia, do século IV a. C. e de Creta 1700 a.C., preservadas no Museu do Louvre. Consistem em representações femininas, de pequenos formatos e em terracota. Tinham três funções principais: cultuar os mortos, proteger as mulheres durante a gestação e servir como amuletos de fertilidade. Datam do período clássico e helenístico e eram fabricadas com moldes em duas partes, que, quando prontas, eram coladas com pasta cerâmica. Ocas por dentro, parcialmente abertas embaixo ou atrás, eram pintadas e possuíam estrutura estereométrica (simétrica), que segundo Thein (2013) é uma característica das tânagras arcaicas e que estão presentes na maioria das *mulheres-vasos* de Picasso.



Figura 193 - Femme vase au pendentif (Vaso de mulher com pingente), Chipre, a.C., Paris, Museu do Louvre.



Figura 194 - Vase plastique: Koré (Vaso plástico: Kore), Milet ?, 550 a.C., Paris, Museu do Louvre.



Figura 195- Pleureuse, Tânagra, 600 a.C., Paris, Museu do Louvre.



Figura 196- La Sophocléenne, Tânagra, 330 a.C., Paris, Museu do Louvre.

Picasso se interessou também pelas figuras funerárias etruscas de Cerveteri e Tarquinia, formas e estruturas influenciaram as suas *mulheres-vasos*. Segundo Theil (2013), uma cerâmica *mulher-vaso* do artista possui tampa em forma de cabeça móvel, referindo-se às urnas funerárias etruscas do

⁵⁴ Nomenclatura criada por Pablo Picasso

século VI a.C. No Louvre há duas desse tipo de urna, publicadas também na *Enciclopédia Fotográfica de Arte*, referência impressa usada por Picasso.

Picasso tem feito, pelo menos, uma de suas mulheres-vasos com uma tampa móvel, formada pela cabeça e pescoço. Esta é uma referência direta às figuras funerárias etruscas. Na urna funerária que associa a fertilidade e maternidade feminina simbolizada por uma portadora de vaso, integra todo o ciclo de vida de um único objeto. (THEIL, 2013, p. 76).

Ainda de acordo com Theil (2013), os vasos figurativos de uso religioso foram as principais fontes de inspiração para a cerâmica de volume de Picasso. Das pequenas estatuetas arcaicas de Rodhes em terracota, que datam do século VI a.C., a maioria representa a deusa Kore e revelam muitas semelhanças com as *mulheres-vasos* de Picasso: a solene estrutura estática, os braços ao longo do corpo, os detalhes do vestuário pintado que acompanha o próprio corpo. O artista representou a dupla funcionalidade, simbólica e cultural tradicional presente nas cerâmicas antigas.



Figura 197 - Pablo Picasso, Tânagra em espiral, 1947-48, argila branca modelada e torneada, decorada com engobe, 29 x 10 x 12 cm. Coleção do Museu Picasso – Antibes, França.

As *mulheres-vasos* foram modeladas tanto em estrutura simétrica quanto assimétrica. No primeiro processo, o corpo da escultura era modelado, torneado e a finalização se dava através só da pintura ou dela com a união de outros elementos acrescentados com argila um pouco mais

seca, para melhor fixação. Como composições simétricas e verticais, as posições dos braços e seu aspecto escultural as tornavam díspares em relação às outras cerâmicas picassianas.

Sabe-se que as tânagras estiveram presentes nos estudos de Picasso desde 1904, como consta em alguns desenhos desta época, conforme aponta Theil (2013). Por isso a outra fonte de referência são os cartões postais de mulheres catalãs com botijos, forma também explorada pelo artista, comprados em Céret entre 1911 e 1913. De acordo com o autor, o tema da mulher com jarro é antigo e muito explorado por Picasso. Os principais modelos iconográficos de mulheres com vasos são as pinturas de Poussin, Ingres e os cartões catalãos já usados em três pinturas: *A mulher com jarro* (1919), *A fonte* (1921) e *Três mulheres na fonte* (1921).



Figura 198 - Cartão postal comprado por Picasso, 1905-1910, Céret. Coleção do Museu Picasso – Paris, França.



Figura 199 - Desenho preparatório para uma mulher-vaso, Pablo Picasso, 1947, crayon vermelho em papel, Vallauris, França. Coleção particular.

Assim, os modelos iconográficos das mulheres-vaso de Picasso, que carregam um vaso, vêm de uma ampla variedade de fontes, seja na cerâmica antiga ou na história da arte europeia. Supõe-se que o motivo iconográfico comum às *Três Mulheres na Fonte* e às mulheres-vasos feitos cerca de vinte e cinco anos depois tenha sido influenciado por *Éliézer e Rébecca*, a pintura de Nicolas Poussin concluída em 1648, onde os personagens Feminino estão associados com vasos de cerâmica. No entanto, os vasos de Picasso também foram trazidos junto com uma ânfora de *La Source*, uma pintura de Ingres também preservada no Louvre. (THEIL, 2013, p. 73).

Em *Tânagra na ânfora*, o artista evidentemente explorou a estrutura estereométrica criada a partir dos desenhos de 21 de outubro de 1947. Através do desenho de uma ânfora pronta,

modelou apenas barriga, cintura, pescoço e busto, permanecendo a própria função do objeto que é de recipiente.



Figura 200 - Tânagra na ânfora, Pablo Picasso, faiança com engobes, óxidos e esmalte branco, 42 x 33 x 19 cm. Coleção do Museu Picasso – Antibes, França.

Nas esculturas modeladas a partir de garrafas e vasos recém torneados, Picasso desenvolveu um método próprio, dialogando com as suas esculturas em bronze de anos anteriores. Como visto em *Mulher com mantilha* (1949), ela possui e mantém a mesma morfologia e analogia das formas com a escultura *Mulher em pé* (1947). Nessa *mulher-vaso*, *Mulher com mantilha*, Picasso amassa o corpo da garrafa para criar volume e movimento ao vestido, acrescenta os braços, o busto, pescoço e cabeça com os detalhes do rosto. Criando uma ilusão, não se percebe que a escultura partiu de uma garrafa, principalmente após o acabamento em engobe com a iconografia helenística.



Figura 202 – Pablo Picasso, Mulher com mantilha, 47 x 12,5 x 9,5 cm, terra de faiança, decorada com engobes, 1949, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Paris, França.



Figura 201 – Pablo Picasso, Mulher em pé, bronze, 1947, Vallauris.

No segundo processo, as esculturas possuem estrutura assimétrica: são mais dinâmicas, com rotações no corpo e se apresentam em pé ou sentadas. Picasso modelava com muita precisão tanto a peça torneada quanto a argila já amassada. Entalhava os detalhes e as cavidades quando era necessário. Também optou em modelar através de um sistema de dobras reamassadas em uma parte do corpo da estatueta quando a argila ainda estava flexível.

Ele deixou ânforas secarem durante a noite, as que o oleiro o havia preparado. No dia seguinte, a argila estava ainda muito flexível e podia ser moldada em qualquer direção sem fissura ou quebra. Pablo, em seguida, começou a fazer tais estatuetas delicadas de Tânagra. (GILOT, 1965, p. 172-173).

Na escultura *Garrafa em forma de mulher* (1953), Picasso conserva a forma original do vaso; além da sua pintura, é característica forte e identificável a aplicação dos pequenos braços modelados do tronco à cabeça. As formas ondulares são a cintura, a cabeça e o busto dessa *mulher-vaso* picassiana.



Figura 203 - Pablo Picasso, *Garrafa em forma de mulher*, 1953, argila branca, torneada e elementos modelados, decorado com engobes e esmalte transparente, 36,5 x 16 cm, Vallauris, França. Coleção particular.

Já em *Mulher com suas mãos juntas* (1947-48), o artista de forma a garrafa recém modelada para criar a vestimenta e os detalhes do corpo feminino. Com uma modelagem consciente, criou a textura da saia sobressaída pela pintura. Acrescentou argila para fazer um cabelo fechando a boca da garrafa, modelou e acrescentou os braços e o busto, os quais remetem às referências da Antiguidade Mediterrânea.



Figura 204 – Pablo Picasso, Tânagra com mãos juntas, terracota branca, torneada e modelada, decorada com óxidos e engobes, 49 x 7 x 7 cm, 1947-1948, Vallauris, França. Coleção particular.



Figura 205 – Pablo Picasso, Tânagra com mãos juntas na perna, terracota branca, torneada e modelada, decorada com óxidos e esmaltada, 35x13x11 cm, 1947, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Antibes, França.



Figura 206 – Pablo Picasso, Tânagra com longo pescoço, terracota branca, torneada e modelada, decorada com óxidos e engobes, 28,5x11 x9cm, 1947-1948, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso –Antibes, França



Figura 207 – Pablo Picasso, Tânagra com mãos juntas, terracota branca, torneada e modelada, decorada com óxidos e engobes, 30x15x13,5 cm, 1947, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Antibes, França.

Do *botijo* andaluz às esculturas cerâmicas antropomorfas e zoomorfas

O *botijo* andaluz é um jarro em cerâmica usado para conservar a água fresca. Em Teruel, na Espanha, e onde se conservam as decorações mouras, esse objeto está presente, como Castilla e Andaluzia. Tem a sua origem nas cerâmicas arcaicas cipriotas produzidas aproximadamente em 1000 a.C. Segundo González (2013), o objeto foi muito adaptado por Picasso em suas esculturas em cerâmicas. Ainda hoje na feira tradicional de Madri os *botijos* são vendidos como mercadoria de uso cotidiano dos espanhóis ou como objeto comercial para o turismo. Ao analisa-lo, percebe-se semelhança com a função da moringa brasileira.



Figura 208 – Botijos à venda em uma feira de cerâmica em Madri, Espanha, autor desconhecido.

Ao analisar os desenhos preparatórios para cerâmica do artista no ano de 1946, percebe-se que o *botijo* foi o primeiro objeto usado para desenvolver suas ideias. Um bom modelo são os projetos para um touro de 1946 a 1947. Ali, Picasso adapta a forma do *botijo* para as características do animal. Mantém o anel/alça nas costas do animal, uma característica fixa do *botijo*, e o corpo se estende no recipiente montado sobre uma base circular.

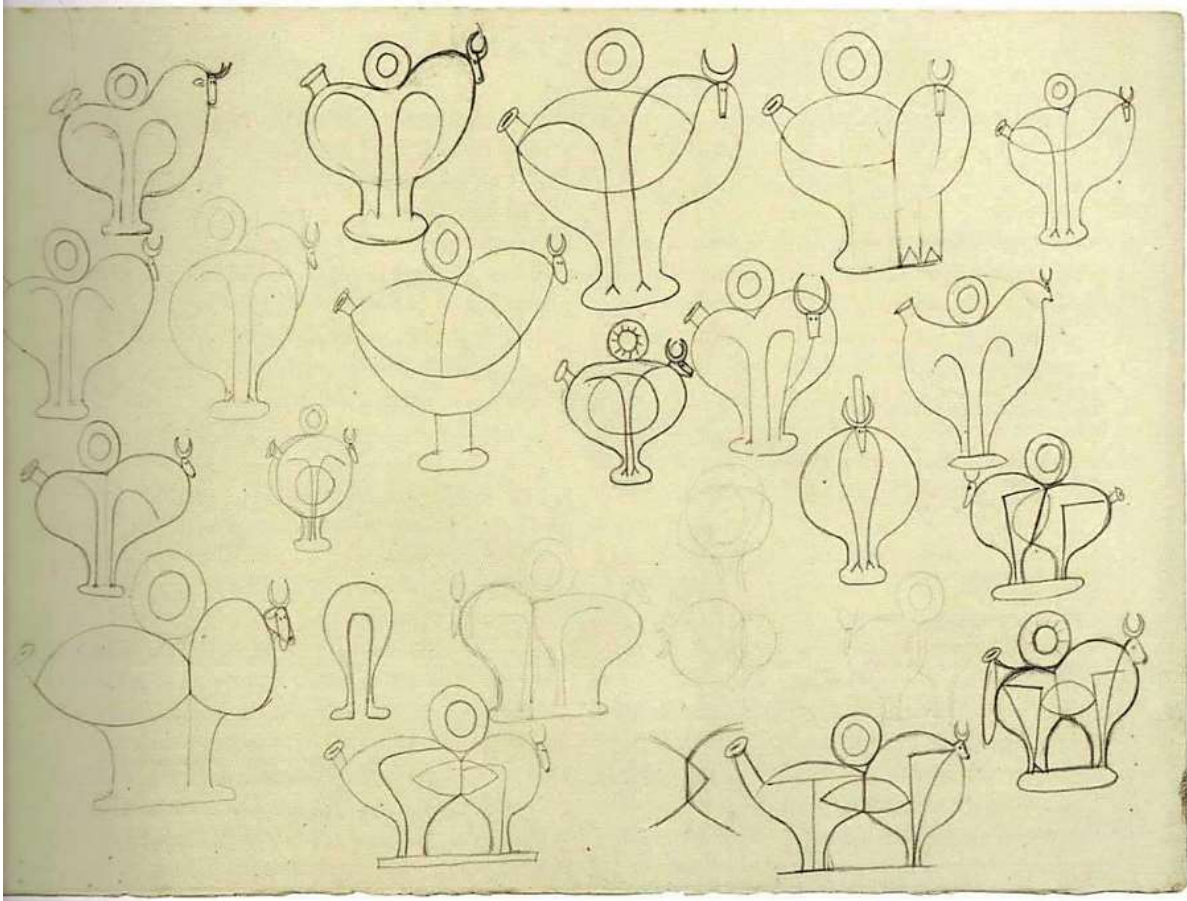


Figura 209 – Pablo Picasso, desenhos preparatórios para cerâmicas: touro, 1946, crayon no papel, 32,4 x 50,5 cm, Paris, França. Coleção privada, cortesia da Fundação Almine e Bernard Ruiz-Picasso para a Arte.



Figura 210 - O botijo, o detalhe do anel e bicos que foram adaptados no desenho preparatório de Picasso.

Na escultura *Touro com banderilhas* (1955), Picasso adaptou também a forma do *botijo* ao mudar a alça em anel. Desejoso em transformá-lo na cauda do animal, transferiu-o para a *região lombar*; para representar o *dorso* do touro, colocou o gargalo no centro e acima. O acabamento com a pintura e sgraffito reforçou a sua ideia da escultura.



Figura 211 - Pablo Picasso, *Touro com banderilhas*, escultura final com o botijo adaptado, 1955, faiança branca torneada, decorada com engobes e incisão, h,30,5 cm. Coleção de Attenborough, Leicester.

Picasso também se baseou na escultura *Sirène coiffée d'un pôlos* (Sereia vestindo um pôlo), cerâmica



Figura 212 - *Sirène coiffée d'un pôlos* (Sereia vestindo pôlo), Clazomènes, 550-500 a.C, terra-cota, h.17 cm. Coleção do Museu do Louvre, Paris, França.

encontrada na Beócia, datada da segunda metade do século VI a.C., exposta no Museu do Louvre. “Ela e outras cerâmicas antropomórficas e zoomórficas foram utilizadas como referências de pesquisa por Picasso.” (THEIL, 2013, p. 71).

As formas dos dois objetos, o *botijo* e a *Sirène*, são encontradas na escultura *Faunesse* (1947-1948). A peça foi montada com diversos elementos cerâmicos e vasos. O anel do *botijo* mantém-se ligado ao dorso do animal. A metade de um vaso, com a sua abertura voltada para baixo, foi usada para formar o pé. O corpo é composto por dois recipientes acoplados um no outro. O pescoço é feito com uma peça cônica, e uma bola designa a cabeça. O chifre modelado livremente caracteriza a figura da

faunesse, e a base é uma placa. Em sua escultura há oito peças unidas umas nas outras para formar a estrutura do todo.

A *Faunesse* de Picasso é um vaso antropomórfico que resgata a poética plástica dos vasos em terracota cipriota. Criado para representar a sua esposa Françoise Gilot grávida, teceu relação com as culturas antigas, porque as suas cerâmicas representavam o rito do nascimento, as deusas da fertilidade e a proteção na gestação e no parto. “E esses foram os objetivos do artista”, segundo Theil (2013, p. 67), ao criar a escultura *Faunesse*.



Figura 213 - Pablo Picasso, *Faunesse* (frente e verso), 1947-48, argila branca, elementos torneados e assemblage, decoração com engobes, reserva de cera, pátina e esmalte transparente, 43 x 25 x 14 cm. Coleção particular.

A cerâmica medieval e os grandes pratos de Picasso

Na cerâmica picassiana há o estudo e influência das cerâmicas hispano-mourisca. Há a descoberta da azulejaria espanhola socarrat, cerâmica medieval espanhola de Valência, que consiste numa placa de terracota, esmaltada de branco e decorada com ornamentos e desenhos mouros, destinadas a decorar vigas, tetos e beirais de edifícios. A palestra do colecionador espanhol Manuel González Martí, ocorrida no Congresso Internacionale of Academy of Ceramics de 1955 em Cannes, estimulou Picasso a criar também em azulejos, telhas e outros materiais. Na exposição conjunta *Obras-primas: a obra da cerâmica moderna* (1955, Cannes), houve intercâmbio importante entre o artista e o pesquisador: Picasso doou cinco peças a González Martí, que em troca lhe deu uma cópia do seu livro sobre a cerâmica medieval, *Cerámica del Levante Español* (1944, Barcelona). Com esse exemplar, Picasso obteve conhecimentos sobre a decoração socarrat medieval em detalhes.



Figura 214 – Pablo Picasso com sua filha Maya e González Martí no Congresso Internacional da Cerâmica em Cannes, 1955, França.



Figura 215 A - Socarrat, séc. XV. Espanha, Valência. Coleção do Museu do Louvre, Paris, França.



Figura 215 B- Toro (socarrat), Paterna, Espanha, século XV, 34,4 x 43,5 cm, Valência. Coleção do Museu Nacional de Cêramica e Artes Santuárias González Martí.

Após dois anos, González Martí retorna a Cannes na organização da exposição *600 obras-primas da azulejaria Espanhola*, realizada no hotel Miramar Palace em 1957. A partir desse contato com Picasso no dia “16 de fevereiro de 1957, ele pediu para a Olaria Madoura fabricar grandes pratos redondos, baseados no estilo medieval, que os chamou de pratos espanhóis.” (MCCULLY, 2013, p. 38).



Figura 216 - Pratos cerâmicos, 1450, Espanha, Manises, faiança do Convento dos Dominicanos de Villarreal, Valência. Coleção do Museu do Louvre, Paris, França.

Eles remetiam diretamente ao estilo medieval hispano-mourisca. Antes da queima, Picasso os decorou referindo aos modelos árabes. Usando algumas técnicas antigas, partiu dos animais heráldicos para criar suas aves e os touros, desenhados e explorados no grande centro do prato. Nesses pratos, também decorou a parte de trás, dando a continuidade ou complementado a decoração da frente. Em um dos primeiros pratos espanhóis, deixou a descrição que remetia a origem medieval árabe do seu nome: *À l' enfant Picaço fils du roi Albuhaben qui avait nom Abomesic* (À criança Picaço filho do rei Albuhaben, cujo nome era Abomesic).

Nessas séries, Picasso deixa evidente o seu estudo e as fontes de pesquisa, como as ilustrações de peixes tão presentes nas peças, e que também se encontram nos pratos de Valências do século XV, tamanho e formato dos pratos, a pintura moçárabe das referências apresentadas, conforme se pode ver abaixo em seu prato *Motif mozarabe* (1957):



Figura 217 - Pablo Picasso, Motif mozarabe, prato espanhol em terracota com engobes e gravação, d.46 cm, 1957. Coleção privada, cortesia da Fundação Almine e Bernard Ruiz-Picasso para a Arte.

Os peixes eram temas muito usados nas cerâmicas medievais da região hispânica, relacionando-os com o alimento multiplicado por Jesus, com a pesca sendo uma atividade comercial importante e o próprio comércio. Com forte influência devido à chegada dos romanos e seu mercado comercial de pescados, as cerâmicas retratavam esses símbolos, pintados principalmente nas cores verdes, marrons e azuis.



Figura 218 - fragmentos de pratos cerâmicos e um busto no prato com dois peixes, séc. XV. Espanha, Teruel, faiança. Coleção do Museu do Louvre, Paris, França.

Picasso também produziu muitos pratos decorados com peixes, como se pode ver nas peças abaixo:



Figura 219 – Pablo Picasso, Peixe vermelho com nenúfares, terracota branca moldada em fôrma, pintada com óxidos e engobes, parcialmente esmaltada, d. 34,5 cm, 1949, Vallauris, França.



Figura 220 – Pablo Picasso, Grande prato com peixe, terracota branca, pintada com óxidos e engobe, parcialmente esmaltada, d. 32 cm, 1950-1953, Vallauris, França.

Os temas eram familiares. Ao invés de escudos dos reis, eram destinadas às corujas, peixes, faunos, touros. Segundo Ramié (1987), são nos pratos espanhóis onde se vê a expressividade da pintura picassiana. O acabamento e pintura se dava com mergulhos em pasta de engobe fluída; depois de secos, o artista desenhava através da incisão de uma ponta seca: o sgraffito. Essa técnica era feita antes ou depois da primeira queima (biscoito) e com ele as diferentes camadas pintadas eram reveladas, assim como a cor original da argila. Quanto mais camadas de engobes houver, mais interessante se tornava o efeito do sgraffito. Ele decorou com essa técnica a maioria de seus pratos espanhóis, além dos engobes e pátinas. Muitas vezes, os pratos serem mergulhados numa pasta fluída de engobe de alguma cor e a incisão era feita antes ou depois do biscoito. Nessas séries, Picasso deu preferência às argilas terracota e branca e, para pintar, aos engobes nas cores preto, vermelho, azul, amarelo e branco.



Figura 221 - Pablo Picasso, Sol (frente), cabeças de fauno, homens barbados e sóis (verso), 1957, prato espanhol, terracota com sgraffito e decorado com engobe branco, d. 43 cm x circ. 6 cm. Coleção particular.

Encontramos olhos pintados no centro de muitos pratos espanhóis de Picasso. Entre muitas possibilidades, a mais próxima para explicar os motivos desses desenhos são os vasos arcaicos de aproximadamente 540 a.C., da Grécia Oriental, que eram adornados com os olhos pintados. Esses grandes olhos possuíam a função de proteger o conteúdo de dentro do recipiente contra qualquer desgraça, como um *mau olhado*. A função antropomorfa é reforçada pela modificação da forma dos vasos de cerâmica, que é encontrada em outras culturas, inclusive na espanhola. Em Andaluzia, havia a superstição do *mal de ojo*, e Picasso a abstraiu para a utilização artística. Nesse paralelo, é possível encontrar os olhos de proteção em seus esboços preparatórios para vasos e também para as peças de uma cozinha espanhola, realizados em 1950, como também em desenhos de corujas, da tauromaquia e iconografia da Arcadia.

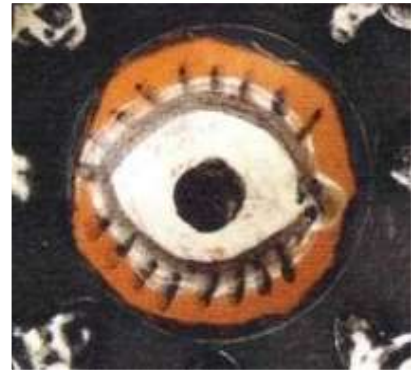


Figura 222 – Pablo Picasso, Detalhe do olho no centro de um prato grande espanhol.



Figura 223 - Pablo Picasso, Cabeças de touro, prato espanhol em terracota vermelha, decorada com engobes e esmalte transparente aplicado com pincel apenas nas cabeças, d. 43,5; H. 5,5 cm, 1957, Vallauris, França. Coleção particular.



Figura 224 - Pablo Picasso, Grande prato com pássaro, prato espanhol em terracota vermelha, decorada com engobes e esmalte transparente aplicado com pincel apenas nas cabeças e incisão, d. 45,5; H. 6,5 cm, 1957, Vallauris, França. Coleção particular.



Figura 225 - Pablo Picasso, Grande prato com coruja, prato espanhol em terracota vermelha, decorada com engobes e incisão, d. 42; H. 6 cm, 1957, Vallauris, França. Coleção particular.

A Iconografia Helenística



Figura 226 - Pablo Picasso, detalhe da dançarina do Vaso com dançarinos ou bacanal.

A iconografia helenística está presente em diversas peças produzidas com chamote, com tratamento mate e engobes preto e branco, tratadas em negativo ou com o vermelho próprio da terracota. O artista pinta e retrata em potes culinários, vasos, tijolos, telhas, azulejos e pratos a seguinte iconografia: pombas, corujas, cenas de dança, bacanais, faunos e centauros. Analisando a cerâmica *Vaso com dançarinos ou bacanal* (1950), vê-se claramente a influência mediterrânea: o objeto se transforma em uma tela tridimensional na qual o artista compõe uma cena. “Ao compor uma cena com personagens que se organizam muito graficamente em três formas ao redor do vaso, Picasso teve como referência a pintura em cerâmica Helênica”. (GAUDICHON, 2013, s/p).



Figura 227 - Pablo Picasso, diferentes faces do Vaso com dançarinos ou bacanal, 1950, terracota, com gravação e decoração com engobes, 70 x 32 x 32 e d. 16 cm, Vallauris, França. Coleção particular.

Picasso revisita as cerâmicas pintadas do período helenístico, mais especificamente as cerâmicas com as figuras vermelhas no fundo negro. É um estilo criado no último quarto do século VI a.C., na Ática, e a técnica é conhecida como “estilo severo” e “arcaico tardio”. Os artistas eram muito retratados, principalmente os músicos em diversas circunstâncias e seus

instrumentos: flauta, cítara etc. É justamente o período em que se encontram mais vasos assinados pelos oleiros e pintores devido ao prestígio conquistado pelos artistas ceramistas.

Os artistas passaram a usar pincéis para pintar as figuras, dando-lhes leveza e realismo, substituindo o buril. O que não acontece com as cerâmicas de Picasso, que tem esse estilo como referência. Picasso opta pelo buril, pelo branco no fundo, mantendo as figuras em vermelho e a iconografia: a realidade da sociedade grega, a vida cotidiana, as cenas mitológicas, os jogos atléticos, os músicos e os dançarinos. Seguindo essa linha, as próximas peças ilustram bem a adaptação de Picasso, do estilo grego helenístico para as suas cerâmicas.



Figura 228 - Pablo Picasso, Fauno Músico, prato redondo em terracota, decorado com esmalte preto em fundo ocre mate, 1947-1948, Vallauris, França. Coleção particular.



Figura 229 e 230 - Pablo Picasso, Músicos, dançarinos e personagens (frente), Dois dançarinos (verso), prato redondo com borda em pétala, em terracota, decorado com esmalte preto e branco em fundo envernizado, 1957, Vallauris, França. Coleção particular.



Figura 231 A

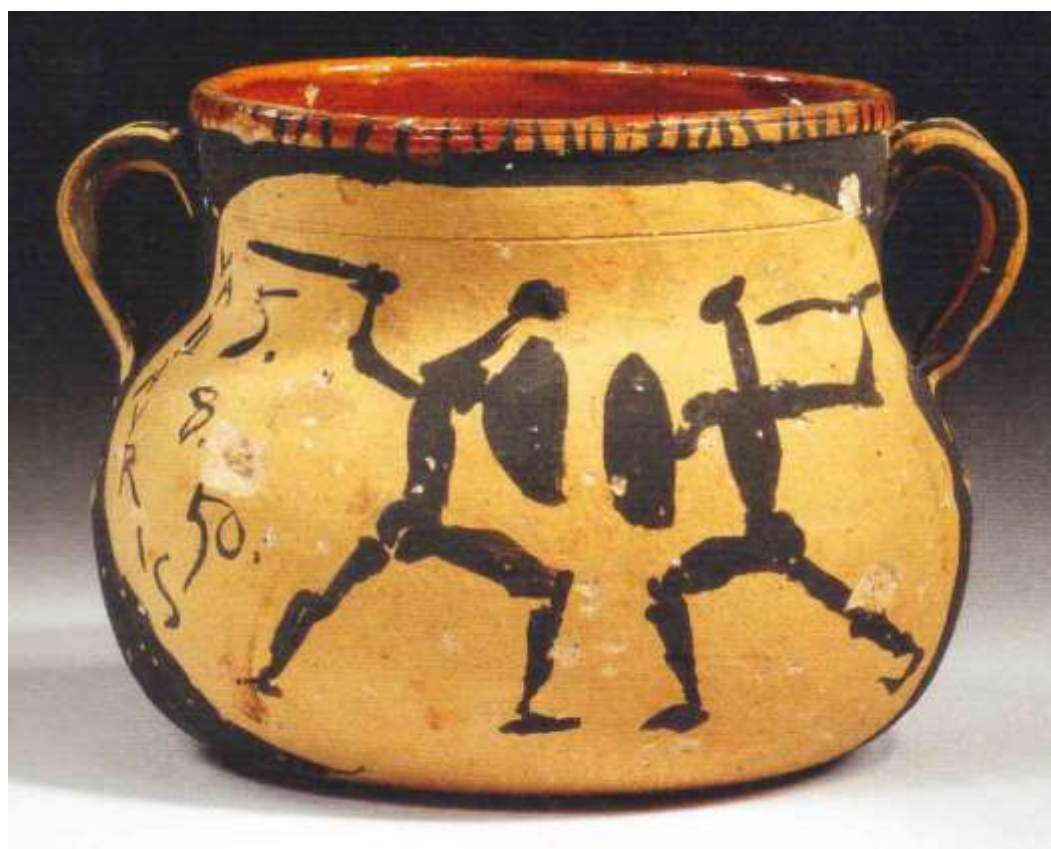


Figura 231 A e 231 B - Pablo Picasso, Dança e combate, çaarola em terracota rosa chamote, decorado com engobe preto e o interior é envernizado, 20x29 cm, 1950, Vallauris, França. Coleção particular.

Nesse mesmo período, propositalmente, Picasso monta um sítio arqueológico das formas modeladas por ele, fragmentos cerâmicos recuperados em aterros dos fundos das olarias em Vallauris. Desse recolhimento, produziu uma série toda fundamentada em motivos clássicos, incluindo o humor e as referências pessoais. As ilustrações seguem as referências pesquisadas do estilo helenístico, como os restos de cerâmicas conservados pelo Museu do Louvre, lugar muito frequentado por Picasso.

Alguns, não sem humor, incluem referências pessoais, como é o caso de *Françoise florida* ou *Françoise e Pablo em medalhão*. Sua ânsia de recuperar objetos, no mesmo ano em que ele fez as esculturas como *A Cabra* ou *Menina pulando corda* com base em materiais encontrados, também levanta questões sobre o potencial que tinha o mobiliário de forno. Este material refratário é capaz de suportar altas temperaturas e sucessivas queimas e Picasso teve uma atração especial. (GONZÁLEZ, 2013, p. 54).

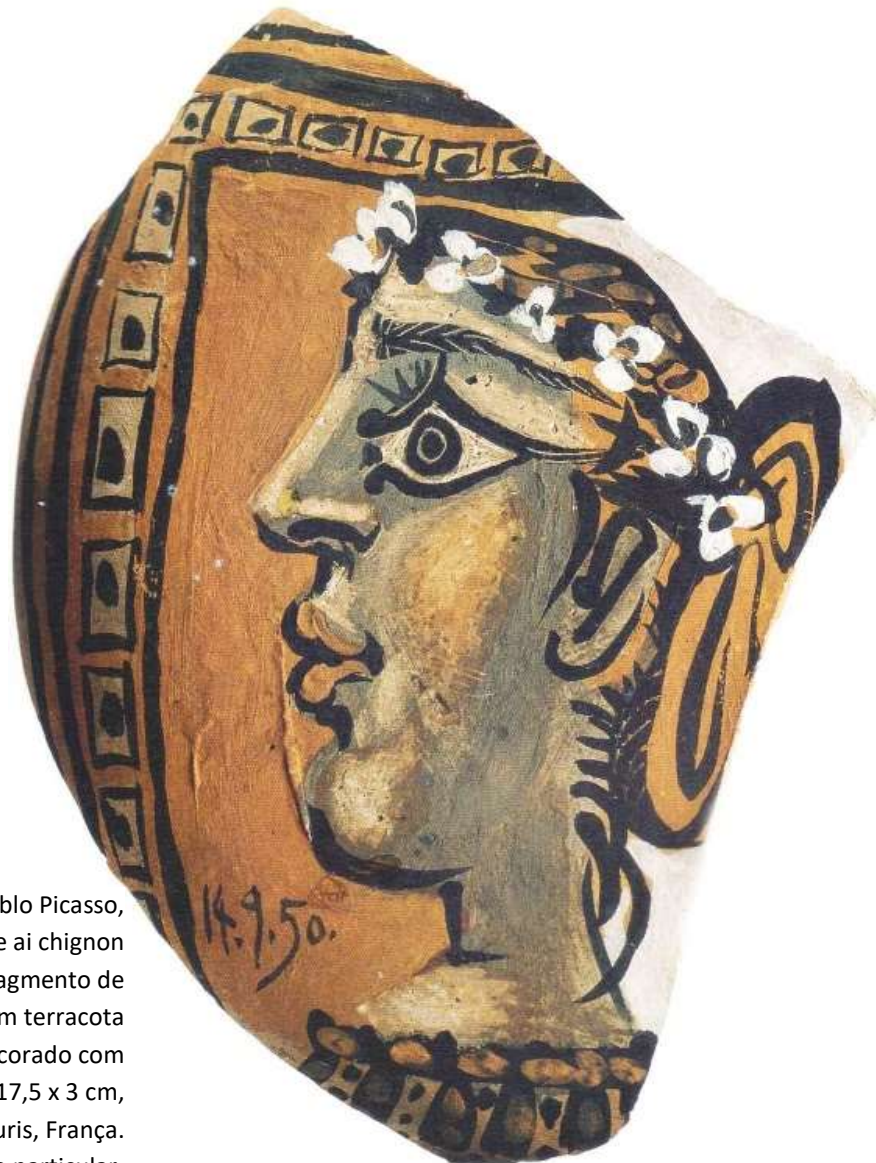


Figura 232 - Pablo Picasso, *Françoise ai chignon fleuri*, fragmento de caçarola em terracota chamote, decorado com engobe, 23 x 17,5 x 3 cm, 1950, Vallauris, França. Coleção particular.

Picasso utilizou muito o emprego do barro bruto e suas diferentes formas e formatos. Os cacos velhos, partidos, crus ou até já queimados eram modificados, ganhando nova natureza. O artista os reinterpretava, dando-lhes nova função, geralmente através da pintura; porém, quando era preciso, interferia na forma através da modelagem ou do entalhamento.

As gazelas, que são as telhas romanas usadas para apoiar os objetos nos fornos para cerâmica, sofreram muitas intervenções pictóricas, e muitas delas foram dedicadas a Françoise Gilot. Preferia utilizar cores neutras e austeras, bem como material fosco sem intervenção. Entre muitos, produziu o *Retrato de uma senhora (Françoise)* e *Françoise com corpete impresso*. As produções são de 1950 e observa-se o domínio do engobe sob a superfície, encarando as gazelas e os tijolos como novos suportes pictóricos, Picasso explora os materiais com os domínios das técnicas de pintura.

Além da cerâmica convencional, continuando em seu paradoxo poético, nesse período são interessantes as propostas das pinturas nos lotes de telhas e tomettes hexagonais ou arredondados, usados no chão das cidades da Riviera Francesa, tijolos de lousa e ladrilhos. O artista continua a sua intervenção com os elementos pictóricos a partir da forma

tridimensional, adaptando-os na plasticidade, como é possível analisar em suas corujas, nas quais Picasso explorou ao máximo a forma e conseguiu resultado estético único.



Figura 233 - Pablo Picasso, *Françoise com corpete impresso*, 1950, gazela em terracota e chamote, decoração com engobes, 100 x 21 e circ. 8,5 cm. Coleção particular.



Figura 234 - Pablo Picasso, *Retrato de uma senhora (Françoise)*, 1950, tijolo em terracota e chamote, decoração com engobes, 55 x 17 cm. Coleção particular.

Com uma interpretação muito diferente, em 1962, o artista recuperou fragmentos de tijolos industriais comuns. Ele aproveitou as suas pausas, para inserir sinais pintados, ponto técnico absolutamente heterodoxa de vista, transformando-os em cabeças esculpidas. (GONZALEZ, 2013 p. 54).



Figura 235 - Pablo Picasso, Coruja, tomette em terracota, decorado com engobes, 33 x 20 cm, 1955, França. Coleção particular.

Nessas peças encontramos a leveza em como foi a representação em duas ou três dimensões, o oposto de qualidade material sugerida pelo tijolo. Através de uma nova maneira de utilizar a pintura em diferentes superfícies, fez com que manipulasse plasticamente as irregularidades dos tijolos, as suas curvas, as protuberâncias irregulares e até aquelas que estavam quebradas em perfis. As superfícies externas foram trabalhadas para criar visões múltiplas em seus limites.

Esses trabalhos relacionam diretamente à escultura, que correspondem aos trabalhos com papel ou metal cortado e dobrado e também à grande escultura externa feita com o artista norueguês Carl Nesjar: a cabeça de Jacqueline em concreto tratado com jato de areia. (MCCULLY, 2013, p.39).



Figura 236 A e 236 B - Pablo Picasso, Bacanal, frente e verso, lajotas em terracota vermelha chamotada, pintadas com engobes, parcialmente esmaltadas 20x34 cm, 1957. Coleção particular.

O caso da coruja não deixa de ser interessante e curioso pelo fato de Picasso cuidar e domesticar um filhote, encontrado em Antibes com uma pata ferida, em 1946. Como gostava de ficar rodeado de animais, levou a coruja para seu viveiro em Paris. Colocada junto dos canários e das duas rolas, demorou a se acostumar. Alimentava-se dos ratos do ateliê, e aos poucos consentiu ao artista acariciar a sua cabeça, “mas continuava a olhá-lo com olhar reprovador” (GILOT, 1985, p. 174-175). Ela será uma lembrança retratada em pinturas e cerâmicas fazendo parte do bestiário do artista. É o símbolo de Atena, deusa da guerra, da sabedoria e, em contrapartida, também azar e morte.

Símbolo de Atena, deusa da guerra, a coruja é um motivo extraído da arte antiga. Mas essa imagem também remete às lembranças de uma corujinha encontrada e domesticada por Picasso em seu ateliê de Antibes em 1946. Levada a Paris, ela se tornará figura privilegiada do bestiário do artista, até ser substituída por pombas de cores pacifistas. (JOURDA, 2016, p. 256).



Figura 237 – Picasso e a coruja, Antibes, França, 1946.



Figura 238 – Pablo Picasso, Coruja irritada, terracota moldada, pintada com engobe vermelho por embaixo do verniz, e com pátina de engobe preto, 29,5x30x32 cm, 1953, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Paris, França.



Figura 239 – Pablo Picasso, Piso decorada e cortado em forma de coruja, terracota com argila, decorado com engobes e incisões, 33x20x4 cm, 1957, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Antibes, França.



Figura 240 – Pablo Picasso, Coruja, argila branca, peças torneadas, pintada com engobe, esmalte branco e incisões, 19x18x22 cm, 1949, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Paris, França.



Figura 241 – Pablo Picasso, Vaso arredondado decorado com Corujas, peça torneada, decorada com incisões, modelagem, engobe azul, gotas de esmalte e pátina com engobe preto, 35x30 cm, 1957, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Paris, França.

As pombas também foram representadas. Seu pai, Don José Ruiz y Blasco, já nutria a paixão pelas aves, que desenhava e pintava em seus quadros. Essa influência esteve na vida e na formação artística de Picasso e, igualmente como seu pai, apaixonou-se pelas pombas, de tal forma que construiu um pombal em 1950 quando morou na *Villa La Californie*, em Cannes, fato que será objeto de várias composições, como *O Pombal* (1960), e várias esculturas em cerâmicas, como o *Pássaro* (1953), já apresentado, a *Pomba* (1953) e *Pomba com ovos* (1953).



Figura 242 – Pablo Picasso, Pomba voando, litografia, 22 x 28 cm, 1950.



Figura 243 – Pablo Picasso, A pomba da paz, nanquim no papel, 21 x 27 cm, 1950.

Após o seu engajamento político com a filiação socialista e os quadros *Guernica* (1937) e *Massacre na Coreia* (1951), Picasso ganhou status de artista ativista e suas pombas ganharam a simbologia da paz em um mundo conflituoso. Em 1949, produziu uma série de litografias



Figura 244 - Pablo Picasso, A primeira pomba da paz, escolhida como símbolo da Primeira Conferência Internacional da Paz em Paris em 1949.

para ilustrar o livro *Poèmes et Lithographies*, que seria publicado em 1954 pela Galeria Louise Leiris. Dessas ilustrações, a de uma pomba foi escolhida por Aragon para ser o símbolo do Movimento Mundial dos Partidários da Paz, de 1955. A representação *Pomba da paz com um ramo* (1950) percorreu o mundo inteiro e está presente até os dias de hoje no imaginário popular, sendo reutilizada por muitas organizações.

As pombas são motivos presentes em sua arte e relaciona a sua intimidade com a universalidade. Dentre os muitos significados, todos relacionados a sentimentos sublimes e puros, na mitologia judaico-cristã, a pomba representa o Espírito Santo, que na Santíssima Trindade simboliza paz, pureza, simplicidade, harmonia, esperança e felicidade reencontrada.



Figura 245 - Pablo Picasso, Pomba, 1953, argila branca, modelagem livre a partir de uma garrafa, decorado com engobe, 18 x 11 x 14 cm. Coleção particular.

O amor puro também é simbolizado pela pomba, principalmente pelo casal de pombos. Originou-se do paganismo, quando era associada à imagem de Afrodite e Eros, retratando a relação amorosa e os desejos dos amantes. Na perspectiva cristã, a pomba é branca e imaculada. Essa iconografia é representada saindo do corpo de São Policarpo depois de sua morte, simbolizando a sublimação da vida, da existência corpórea à existência espiritual.

A pomba é retratada pelo artista carregando um ramo de oliveira para representar a paz, tem a origem no Antigo Testamento, quando após o dilúvio Noé solta uma pomba branca para encontrar terra firme e ela retorna com um ramo de oliveira, trazendo a esperança: o que a torna um símbolo de mensageira de boas notícias. Enfim, é um animal presente em toda a trajetória artística de Picasso e em suas esculturas de cerâmica, é uma herança de seu pai e do seu ativismo político, após os enfrentamentos dos horrores das guerras.



Figura 246- Pablo Picasso, Pomba com ovos, terracota branca, torneada e modelada a partir de uma garrafa, decorada com engobes, 14 x 25 x 21 cm, 1953. Coleção particular.

Essas esculturas das pombas foram realizadas com o método de modelagem livre, através da manipulação de garrafas recém torneadas por Jules Agard. Nelas há a presença da manipulação consciente e dos gestos que, mesmo pequenos, são ricos em detalhes. Picasso também pintou cerâmicas com as ilustrações das pombas, como pode-se ver na peça abaixo:



Figura 247- Pablo Picasso, Pomba, caçarola em terracota rosa chamotada, decorada com engobes e interior envernizado, 14 x 25 x 21 cm, 1950. Coleção particular.

Sol e Sombra: a tauromaquia nas cerâmicas de Picasso

Outro ícone hispânico muito representado pelo artista foi a tauromaquia. A tourada está entre as tradições exploradas por Picasso. Usada para simbolizar o próprio ato de tourear e a corrida,



Figura 248 - Pablo Picasso, O Bandelheiro, 53,5 x 66,3 cm, linogravura, 1959.

como o mito, a sua origem, a força, a virilidade, o ego: padrões que refletem a cultura ibérica. No exílio em Paris, era muito importante para o artista manter suas raízes hispânicas, daí haver certa obsessão em representar sua identidade, permitindo-lhe criar sua própria “mitologia”. Touros e cavalos, capas e lanças cruzadas e mantilhas, as arenas, a festividade, entre outros, forneceram um acervo pictórico distinto, marcante e rico em representações.

Para Picasso, a iconografia das touradas foi usada para representar diversas mensagens e situações: morte e vida, sexo, coragem, força, ser humano e monstro desumano. É preciso transpor o olhar para a época em que a tourada, para o espanhol, era como ir a um ritual litúrgico pelo qual, através da agressividade e da morte, apresentava-se a fragilidade humana diante da tragédia da vida, assim como num funeral as mulheres usavam a mantilha.



Figura 249 – Pinturas rupestres do animal que lembra o touro, na caverna de Altamira na Espanha e na caverna de Lascaux na França.

O touro foi um animal ricamente estudado por Picasso, principalmente após as suas idas à caverna de Lascaux. Ao ver e estudar as pinturas realizadas nas paredes dessa caverna, afirmava que tudo já tinha sido feito e estava lá. Realmente, são pinturas magistralmente estilizadas,

imortalizando passagens e civilizações. Esse animal, ora representado pela sua agressividade, imortalidade, brutalidade, também foi transformado para simbolizar a alter ego do próprio artista. Na figura mitológica do Minotauro, Picasso personificou a fera, atribuindo-lhe a sua personalidade: transformou-se no Minotauro.

Durante a década de 1930, seus contatos com o surrealismo permitiram alargar a sua abordagem, misturando a mitologia com a sua vida amorosa, Picasso produziu a *Minotauro maquia*. Nas gravuras há acentos psicanalíticos, que opera um conjunto de elementos aprendidos pelo classicismo goyesque, onde domina a escuridão no desenho de um erotismo poderoso e dominador. A mulher, o desejo que o inspira uma sensualidade carregada por um desejo sexual transgressivo, uma animalidade de fusão e de confronto. As questões e os códigos picassianos movem da mitologia às lutas internas do homem. (AVERTY, 2016, p. 10, tradução nossa).

Sol e Sombra é outro mito primordial das sociedades antigas: a luta do bem contra o mal, representada pelo dia que nasce e vence as trevas da noite, que é um presságio para o final do mundo. Para essas sociedades, o bem era representado pelo Deus Sol e o mal era um dragão, uma serpente ou o lobo Fenris. O touro será a besta-fera usada inicialmente para representar o mal, mas que depois lhe será atribuído a simbologia da fertilidade, força e virilidade. Antes dos casamentos, haviam rituais em que se exigia a morte de um touro pelo noivo para invocar uma união próspera.



Figura 250 - Escultura de Homem saltando touro da civilização Minóica.

A civilização Minóica, que existiu entre terceiro e segundo milênio a.C., conviveu com as civilizações egípcia e mesopotâmia. Por isso, em sua arte se encontra a representação do touro com um animal simbólico: há muitas representações do animal associadas à crença religiosa, conforme já apresentado. Nessa civilização, o touro também é associado à prosperidade e fartura. Da mesma forma o é no contexto econômico e social da Anatólia pré-histórica, mas ao

cultivo, à domesticação, à garantia de subsistência, com foco na transição da caça para a agricultura e criação de animais. Confeccionaram muitas esculturas de cabeças monumentais, as quais se relacionam com o simbolismo de Picasso.

Nas obras abaixo vemos duas representações de touros que são diferenciadas pelo valor sagrado e ritualístico dado a elas. A *Cabeça de touro* minóica, é sublime e representa o animal como um deus, feito com materiais nobres e esculpidos, uma escultura para ser venerada. Já a *Cabeça de touro* (1931) de Picasso, ela é próxima a realidade e remete à uma cabeça de um animal morto, apresenta a perenidade e a efemeridade da vida. Enquanto uma remete a vida, a outra remete a morte.



Figura 251 – Cabeça de Touro da civilização Minóica.



Figura 252 – Pablo Picasso, Cabeça de Touro, bronze, 34x56,5x54,5 cm, 1931, Paris, França.

As tradições mediterrâneas são carregadas por essa valorização da figura do bovídeo, destacando-o e associando-o à potência e fertilidade masculina, como supõe nas representações das pinturas rupestres de Altamira e Lascaux, no culto de Mitra, nas *As cabeças do touro Costix*⁵⁵, em bronze, situadas nas Ilhas Baleares, entre outros. E também a luta do bem contra o mal nas corridas em que o toureiro desafia a morte enfrentando o touro, fera indomável, que surgiu após muitas transformações a partir do Mitraísmo e o aceite dos rituais pagãos pelo cristianismo.

⁵⁵ São monumentos de culto ao touro, o que prova que na região da Hispania, o sul da península entre Guadiana e Guadalquivir, os povos cultuavam Mitra e verifica-se que hoje é uma região tradicionalmente toureira. Para os iberos, povos primitivos da Península Ibérica, as figuras do touro e do cavalo eram importantes, além de estarem nas moedas, por influência cretense, também usavam amuletos em forma de touro.

Nos cultos a Mitra em toda a região mediterrânea, não apenas na Grécia e Roma, promoviam-se festas e rituais, como as *Las Mithrakanas*⁵⁶, Taurocatapsia⁵⁷, *Manus*⁵⁸, os Taurobolios⁵⁹, e há indícios de que o povo Egeu também festejava através de jogos ritualísticos semelhantes às touradas atuais muito antes dos iberos.

A tauromaquia, da forma como é conhecida, fora criada pelos romanos nascendo da idolatria ao touro. No cristianismo, os rituais foram incorporados no culto a São Marcos como mostram os registros espanhóis⁶⁰. Os cristãos apoiavam as touradas e os sacrifícios: comparado a um anjo salvador, o toureiro matava o demônio da besta, que carregava os sete pecados capitais. O homem só alcança esse idealismo quando vence a si mesmo, ao matar a besta. De acordo com Ratier (2016), também nessa época o toureiro era um nobre que usava o cavalo para enfrentar o touro, armado com um lança, enquanto os plebeus eram os escudeiros que o ajudavam a matar o animal. Esse era o teste supremo na preparação dos cavaleiros medievais espanhóis.

Com a chegada da dinastia francesa dos Bourbon na Espanha, no início do século XVIII, a nobreza deixou de frequentar e participar dessas diversões para usufruir das festas nas cortes. A arena foi dominada pelos plebeus, o antigo escudeiro assumiu o papel do toureiro em terra e o cavaleiro tornou um coadjuvante, apenas ajudando a acalmar o animal.

Aí começam a surgir o repertório de técnicas e manobras e o conjunto de regras que definem a tourada como arte popular”, afirma Maria de La Concepción Valverde, professora de literatura espanhola da Universidade de São Paulo (USP). A figura-chave nesse processo, ainda no século XVIII, foi o lendário Francisco Romero, o primeiro toureiro profissional, creditado como introdutor da espada, para liquidar o touro, e da muleta, uma capa de tourear menor. Entre 1910 e 1920, a tourada atingiria seu apogeu como febre nacional, estimulada pela rivalidade entre Joselito e Belmonte, famosos por criarem novas manobras espetaculares. (RATIER, 2016, s/p).

⁵⁶ Segundo Araújo (s/d), *Las Mithrakanas* eram as festas gregas dadas em sua homenagem onde vários sacrifícios eram realizados. A representação dessa luta significa, para o Mitraísmo, a “taurotocnia”, que é a imolação do touro no intuito da renovação dos seres vivos com o sangue do animal.

⁵⁷ Eram jogos atléticos da época helenística e romana, onde o importante era o atleta mostrar força, audácia e destreza diante do touro, que não era sacrificado; no final, criavam grandes monumentos desses heróis, os semi-deuses que duelavam com um animal que era a própria personificação do mal.

⁵⁸ Nome em latim dos espetáculos de Roma. Inicialmente, os homens corriam do touro para depois evoluir para as lutas nas arenas. Segundo Marrero (1955), os gladiadores lutavam pelos mortos, por suas honras e os jogos taurinos eram dedicados aos deuses infernais, persuadidos pelas almas dos mortos.

⁵⁹ Aconteciam no início da Idade Média, em 390 d.C., na Espanha que eram os rituais a Cibele e Átis celebrados pelo imperador, consistindo na caça e decapitação de touros selvagens e no banho de sangue na cabeça do vitorioso. Por volta do século V, a morte do touro estava consagrada, fazendo parte de casamentos, nascimentos e batizados. Como um exercício de coragem, os animais eram perseguidos e mortos por multidões.

⁶⁰ Em 1124, no casamento de D. Alfonso VII e Dona Berenguela, na Saldanha, e nas bodas da filha de D. Alfonso VIII com o rei García, de Navarra, foram celebrados com festas tauromáquicas.

Picasso tinha consciência da simbologia que o touro carregava como também dos valores enraizados na tauromaquia. Suas representações são seus próprios mitos⁶¹, a alegria e prazer que sentia ao assistir a celebração das corridas, que são os ícones da sua cultura andaluza. Longe de definir o valor simbólico do touro para Picasso, e não é esse o propósito, sabe-se que ele o utilizou em toda a sua trajetória artística, adequando as suas fases e sempre fundamentado no mito do Sol e Sombra. Como Marrero (1955) afirma, nas touradas de Picasso dos anos 20, a luta entre o touro e o cavalo não se finaliza em uma carnificina; já as dos anos 30 representa com violência, que é a própria expressão do artista devido à tensão política e pessoal com seu casamento, colocando a figura de Marie-Thérèse Walter em foco, por ser a amante e a espectadora cúmplice dos seus conflitos matrimoniais.



Figura 253 – Pablo Picasso, Touro e sol barbudo, grande prato espanhol, terracota decotada com engobes, d. 42 cm, 1931, Vallauris, França. Coleção particular.

O artista humanizou os animais, usando-os como símbolos metafóricos. Para Cerqueira (2005), o touro era um monstro bruto, desproporcional, selvagem, característica inerente da besta, mas também humano, sofredor e inocente. A força poderosa do touro serve para representar a força popular, que no fim venceria Franco. Como o próprio autor argumenta (2005, p. 47), “[...] Picasso liberta-o do papel de fera brutal em que a tourada o transforma, concedendo-lhe atributos de nobreza e humanidade. O touro é o único ser que não demonstra sofrimento no inferno de *Guernica*.” Nessa obra, dentre as muitas interpretações, “[...] surge um touro-Minotauro, com

⁶¹ De acordo com Averty (2016, p. 3), Picasso se comunicava pela mitologia criada por ele, um código que demonstra as lutas internas do artista.

corpo de animal e olhar antropomorfo, imune à violência, mas que aparenta ter um papel oposto ao agressivo da Minotauromaquia” (CERQUEIRA, 2005, p. 37).

Para a cultura espanhola, o espetáculo da tourada é uma representação litúrgica, sem deixar de ser agressiva, que faz o homem questionar a própria condição perante a vida. Para o artista, a tourada é muito mais do que uma tradição: é um estilo de vida, uma expressão dos conceitos em relação à morte. “Teve o momento em que o mito construído a partir das observações explicava os mistérios da vida. Além da emoção, é uma expressão coletiva e de observação da experiência social dos homens.” (CASSIRER, *apud* MARRERO, 1955, p. 54).

Esse espetáculo de morte não é visto pelos aficionados como um massacre, mas como uma cerimônia, um ritual na liturgia abundante. Nós vamos para a Plaza de Toros como os outros vão ao funeral, e as mulheres que frequentam as touradas são cobertas com uma mantilha. Esta abordagem agressiva e trágica da vida seria para lembrar ao homem a sua precariedade na Terra? Picasso parece apoiar-se nessa ideia. Ele fala a língua que sobreviveu a gerações, esculpe-os, pinta-os, monta-os, usando todas as técnicas à sua disposição para expressar essa essência. (AVERTY, 2016, p. 12, tradução nossa).

A paixão pelas touradas foi despertada desde cedo e, se não seguisse o caminho artístico, seria um picador, como descreve Averty (2016, p. 8): “Picasso já adulto falou a um amigo picador, o Miguel Dominguín, ‘Se eu não fosse pintor, eu teria sido um picador’”. Foi a sua primeira tourada com dez anos, levado pelo seu pai D. José Ruiz Blasco, quando foi surpreendido pelo paradoxo do espetáculo, esplendor e horror, sensualidade e crueldade, era vida e era morte, valores contraditórios muito presentes em suas obras:

Eu devia ter uns dez anos quando meu pai levou-me para ver combater o El Lagartijo. Lembro-me de seus cabelos brancos, de um branco de neve. Naquela época, os toureiros não se aposentavam tão jovens como agora. Aliás, os touros também eram diferentes, enormes, e investiam contra os cavalos até vinte vezes. E os cavalos caíam como moscas, espalhando suas entranhas por toda parte. Era horrível! Época diferente, touradas diferentes... [...] também conheci Cara Ancha, ainda que nunca o tenha visto tourear. Eu era muito jovem e meu pai, um grande aficionado, levou-me a seu quarto de hotel em Málaga, antes ou depois da tourada, não recordo. É uma de minhas lembranças mais fortes da infância. Eu estava sobre seus joelhos e olhava para ele, muito emocionado. (DUPUIS-LABBÉ, 2004, p. 33).

Nas representações das touradas, Picasso coloca o toureiro ou o touro como figuras centrais: ora vence um, ora vence o outro. De acordo com Marrero (1955), em suas touradas há uma obsessão, um pesadelo constante que vem sempre ao encontro do espectador. Os mitos picassianos não nascem da violência ou da fé, mas talvez do desespero. Porque a sua obra não pretende encontrar respostas a um problema, mas sim estar dentro de um mistério que o espectador terá que compreender.



Figura 254 – Pablo Picasso, Touro, grande prato espanhol, terracota decorado com engobes e incisão, d. 42 cm, 1957.

Assim como os touros tiveram importância na obra picassiana, os cavalos ganham características autênticas e especiais. Nele não se vê a representação do mal; pelo contrário:

Picasso, no decorrer de seu trabalho, insiste em seus muitos touros e cavalos. Não há nada de repulsivo ou horrível em seus cavalos, sem freios ou selas. Eles não são educados ou não têm força. Eles têm algo indomável, mas há neles inocência, pureza, a calma do cavalo, que mediu nobremente a passagem entre a vida e o esporão. (MARRERO, 1955, p. 77).

Para representar esses valores em contraste com a figura taurina, optou pela cor branca, significando para Marrero (1955) que Picasso, com a mesma facilidade que bestializava os homens, humanizava as bestas. Por isso essa criação e apropriação simbólica dos touros e cavalos, da tauromaquia, é quase exclusiva do artista, enraizado em sua poética plástica, de modo que quando se refere a eles há muitas significações por trás de sua atitude.

Muitas vezes, Picasso compara o touro ao sol; o cavalo, por sua vez, é o símbolo do feminino, do bem e da paz, associa-o ao céu. Existe uma relação dialética de forças contraditórias que também se complementam. É por ela que é possível o pensamento do artista, “sendo a principal a reflexão sobre o equilíbrio instável entre a razão e a loucura presente em cada homem, exposta no confronto tauromáquico através da explosão dionisíaca do touro contra a harmonia apolínea do cavalo” (CERQUEIRA, 2005, p. 37).



Figura 255 - Pablo Picasso, Minotauro carregando o cavalo morrendo, aquarela e nanquim, 1936, Paris, França.

Por fim, a tauromaquia faz parte do grande legado que o artista deixou também em cerâmica, ocupando as séries mais extensas e o maior número de obras. As cenas de corridas foram pintadas nos pratos de diversos tamanhos, transmitindo emoção, paixão, respeito e seduções tão presentes em atos que, em contradição, também transmitem violência, habilidade, valor e elegância. Nos pratos há os retratos das entradas, dos passeios dos cavaleiros guiados por *aguazis*, saída dos animais pelo *touril*, os movimentos de capa do toureiro, sortes de vara, picadores solitários ou golpeando o touro e *bandarilheiros* ágeis. São narrados todos os momentos de uma tradicional corrida em forma tão pragmática e mecânica como no ato de fotografar. Mas não foram retratadas só as alegrias: “Não se esqueçam as cornadas e colhidas; foram evocadas de modo mais particular após a trágica morte de Manolete, tão profundamente sentida”. (RAMIÉ, 1987, p. 18).

As cenas corriqueiras da corrida, como a morte do touro ou o ataque do animal ao picador ou toureiro, é visto nas séries dos tijolos e pisos, decorados por Picasso, com engobe. Como são peças já queimadas, para a fixação do engobe, elas foram submergidas em um verniz incolor e transparente.



Figura 256 - Pablo Picasso, Corrida, 1959. Coleção particular.



Figura 257 - Pablo Picasso, Cena de corrida, 1959. Coleção particular.

No prato espanhol *Corrida e Personagens* (1950), o fundo se transformou na arena onde há o combate de um centauro com um touro, e as bordas são as arquibancadas com os personagens típicos da Andaluzia, com seus trajes e objetos característicos de sua cultura, assistindo à corrida. O mesmo tema se repete em um outro prato espanhol, mas com uma decoração e acabamentos diferenciados, como é visto no segundo prato grande espanhol.



Figura 258 - Pablo Picasso, Corrida e personagens, grande prato espanhol branco em terracota e decorado com engobes, d.38,8 cm, 1950, Vallauris, França. Coleção Larock-Granoff.



Figura 259 - Pablo Picasso, Centauro na arena (combate entre um centauro picador e um touro), prato redondo espanhol, em terracota e decorado com engobes, e esmalte transparente d.37 cm, 1950, Vallauris, França. Coleção particular.

A paixão pelo divertimento em uma corrida era tão grande que o artista organizou e patrocinou as touradas em Vallauris, no período de 1954 a 1960. Em todos os primeiros domingos de agosto, na grande praça das Escolas da Cidade, montava-se uma arena volante (Plaza de Toros) com capacidade para aproximadamente mil pessoas. A feira cultural acontecia no sábado à noite enquanto o espetáculo da tourada era no domingo no final do dia. Muitos toureiros aproveitavam o momento para homenagear Picasso e os toureiros Dominguín, El Cordobés, Ordóñez, que foram amigos do artista e o visitavam no ateliê e em sua casa.

No domingo, ao cair da tarde, um cartel muito honroso anunciava-se às vezes toureiros famosos que tinham ido visitar o pintor e prestar-lhe uma homenagem. Assistia-se então a um simulacro de corrida com a aparência duma lide de aldeia, para grande prazer de Picasso que, como é lógico, ocupava a presidência. (RAMIÉ, 1987, p. 19).



Figura 260 - Pablo Picasso com os toureiros Dominguín, El Cordobés, Ordóñez, 1955, foto de André Villers.

As cerâmicas das tauromaquias de Picasso também são homenagens que partiram da sua admiração pela grande batalha do homem contra o mal e a morte. Representações de caráter ibérico que apenas reforçam a cultura do artista.

O material da terracota, do engobe preto e de desenhos rústicos feitos com o buril foram a opção do artista para retratar a ancestralidade desse mito e das técnicas das cerâmicas mediterrâneas. O contraste criado com esse jogo de cores oferece à peça a dramaticidade inerente da tourada:

o toureiro desafia a morte ao desafiar o touro. Abaixo, na panela, o retrato representa o touro como um deus, altivo e forte, que seduz através da magnitude.



Figura 261 - Pablo Picasso, Bol decorado com tauromaquia, frente e verso, terracota vermelha decorada com engobe preto, 36,5x16 cm, 1959, Cannes, França. Coleção particular.

A simbologia do touro e da tauromaquia está presente através dos contrastes do preto-terra, das formas e do cavalo-touro, o *Sol* e a *Sombra* foram representados. De acordo com Gaudichon (2013), foi o tema com que Picasso conseguiu mais resultados plásticos, relacionando a forma com o tema.

O resultado impressionante dos 30 pratos pintados que o artista doou em 1953 ao Museu de Arte Moderna de Ceret, descreve de forma simples e direta a evocação da arena, com o caminho do sol acima da batalha. Os pratos grandes ocupam dessa identificação formal que é então imposta como um olhar perturbador do observador sobre o objeto desviado. Em 1959, Hélène Parmelin descreveu essa ilusão: “[...] A borda da arena segue seus contornos, é lá que os espectadores estão sentados. A tourada está no meio. Na primeira vez que acompanhamos Picasso em uma tourada [...], nos vemos nesses pratos e parece que estávamos sentados à beira de um prato de Picasso”. (GAUDICHON, 2013, s/p).

Picasso usou três tamanhos diferentes de pratos para as suas tauromaquias: ovais, redondos pequenos e grandes redondos espanhóis. Eram verdadeiros suportes para explorar a pintura e o desenho. Mas a argila não permitia grandes detalhamentos pictóricos, o que é característico do material, pois possui uma grande capacidade de absorver os engobes. Portanto, para o efeito desejado, optou em realizar as pinturas através de movimentos rápidos, como já fazia em seus desenhos e aguadas. Criou dinamismo através da linha e, de tão satisfeito, reproduziu essa fórmula nos anos seguintes em muitas gravuras sobre a tauromaquia. Relacionou diretamente as suas gravuras de água-tinta com as ilustrações dos pratos, como é possível ver nos pratos abaixo.

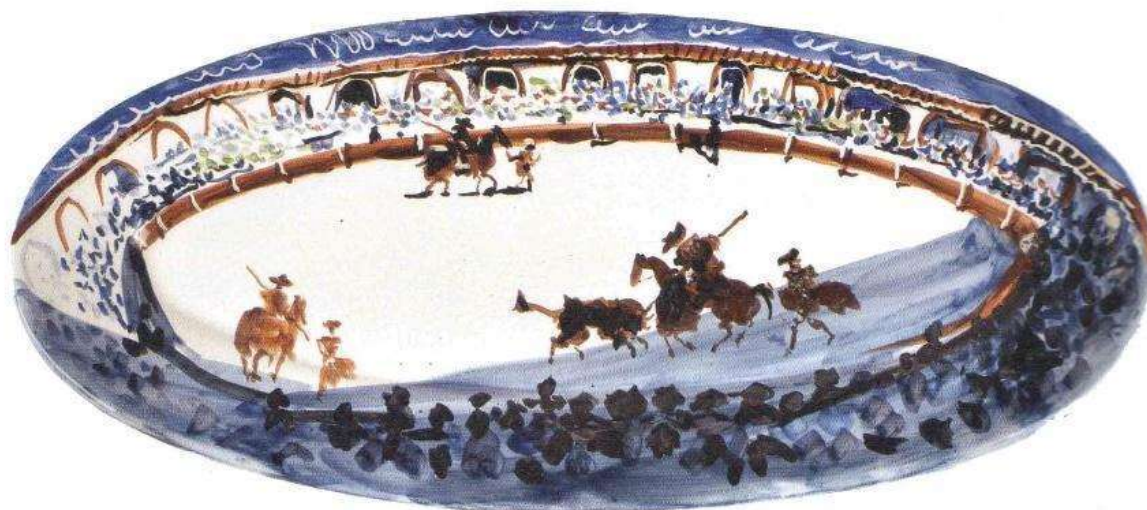


Figura 262 - Pablo Picasso, *Tourada – Cena do picador*, prato oval modelado em terra cota branca, decorado com engobes e esmalte, H. 29 x 65 cm, 1951, Vallauris, França.

Com é o caso do prato *Tourada - Cena do picador* (1951), “uma peça magnífica que se encaixa na exploração que o artista fez na forma extraordinariamente prolongada desse tipo de prato nos anos cinquenta [...]. Nesses pratos, a forma oval expandiu refere-se à visão em perspectiva touradas arenas da arquibancada”. (GONZÁLEZ, 2013, p. 52). Ao analisar a pintura, percebe-se que Picasso conseguiu desenvolver avançada técnica com engobes e esmaltes para a cerâmica. O que já fazia nos quadros, aguadas com nanquim, transferiu aos pratos e depois às águas-tintas.

Isto leva a compreender os diálogos intermináveis de temas, processos, linguagens, estilos e produções. Os personagens reapareciam dependendo da evolução das ideias em determinado material ou qualquer outro lugar em particular. É o caso das séries das *Touradas* em pratos, representadas através dos momentos: entrada, tourada, ação do picador, a movimentação do sol e dos espectadores. “[...] A continuação do mesmo tema em gravuras – feitas em meio aos dias de trabalho com argila – poderia ter o efeito de redirecionar toda a ação da cena, ou o modo pelo qual diferentes elementos narrativos eram expressados”. (MCCULLY, 1999, p. 13).

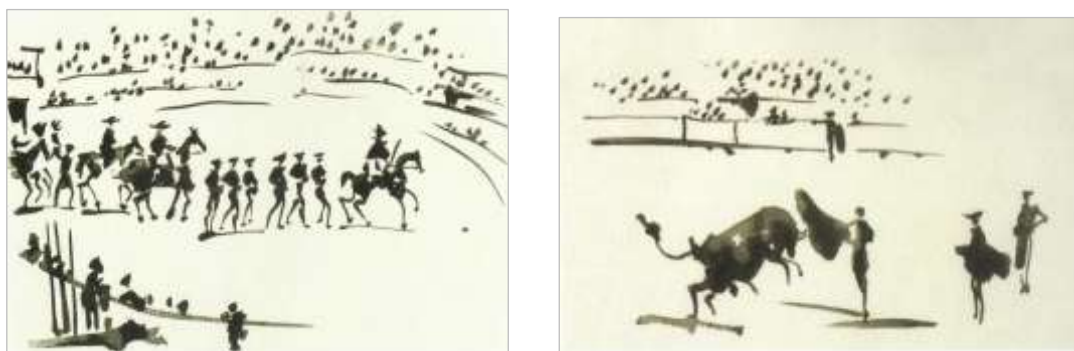


Figura 263 - Pablo Picasso, série *O desfile da quadrilha*, água-tinta inspirada na cerâmica acima, 1957, Cannes, França.



Figura 264 - Pablo Picasso, Tauromaquia, prato oval modelado em terracota branca, decorado e gravado com tinta da China e engobes parcialmente, 29,5 x 67 cm, Ép. 6 cm, 1957, Cannes, França.

Como um caminho natural de todo ceramista, Picasso vai encontrar na própria argila a materialidade única para transpor a sua poética. No início, desejoso em tudo conhecer, explorou os esmaltes, corantes, argilas, engobes e técnicas. No final, satisfeito, optou em seguir a ancestralidade, mas fiel ao seu estilo. Percebe-se que a tauromaquia e o touro, foram temas que permitiram ao artista, se encontrar na técnica cerâmica. As obras desses temas, possuem uma estética singular representando a vida e cultura de Picasso.

Como é possível verificar, nos dois pratos espanhóis abaixo, o touro é o símbolo principal da representação. As cores utilizadas remetem a ancestralidade hispânica das touradas, sendo o touro a figura central da obra. A terracota aparente em oposição ao verniz transparente, aplicado

em algumas partes, mostra o encontro de Picasso com a técnica e a sua tradução para o seu procedimento de criação. Finalizando, o traço das cabeças e dos olhos de proteção, remetem às pinturas rupestres das cavernas das primeiras civilizações do planeta. Locais que registram a magnitude das civilizações ancestrais da sociedade atual



Figura 265 - Pablo Picasso, Touros, prato grande espanhol em terracota branca, decorada com engobes, com incisões e verniz transparente parcialmente, d. 42 cm, 1957, Vallauris, França. Coleção particular.



Figura 266 - Pablo Picasso, Tauromaquia, prato grande espanhol em terracota branca, decorada com engobes, com incisões e verniz transparente parcialmente, d. 42 cm, 1957, Vallauris, França. Coleção particular.

A escultura *Touro em pé* (1947-1948) é formada por uma montagem de quatro peças ocas torneadas em argila e duas modeladas. Esta é uma obra que faz parte de uma série de outras criadas a partir de alguns desenhos feitos em 13 de setembro e 13 de novembro de 1946. Foi Jules Agard quem torneou as peças de acordo com os desenhos de Picasso, que foram cortadas, montadas e coladas com pasta cerâmica. O acabamento remete às cerâmicas antigas e primitivas, devido à cor terracota e à pequena pintura, feita por linhas com engobe preto, atribuindo ao touro o valor sagrado de culto. Unidos após a montagem, a cabeça em forma de disco com dois olhos em forma de ponto, com uma boca a partir de uma abertura, com dois grandes chifres, tem o efeito de uma máscara criada a partir de um rosto humano.



Figura 267 - Pablo Picasso, Touro em pé, argila de faiança branca, decorada com engobes e óxidos, 37 x 40 x 30 cm, 1947-1948, Vallauris, França. Coleção do Museu Picasso-Antibes, França.

É um touro gigantesco, mas com um rosto humano. Mais uma vez Picasso dá a força da estrutura muscular da fera a partir do seu corpo, desproporcional por causa da pequena cabeça, que possui olhar humano. A colocação lateral da cabeça e a orientação de algumas linhas centrais através das diferentes partes do corpo cria a impressão de um touro em movimento de rotação para a direita. Essas linhas e círculos aplicados com o engobe marrom em um fundo de ferrugem que desenhavam as pernas e chifres e rabo enfatizam graficamente a organização mútua de várias partes do corpo.

Essa obra resume a poética de Pablo Picasso na cerâmica. É uma escultura montada a partir do conceito do vaso estrutural e tem a intervenção de partes modeladas. O acabamento é rústico, valorizando a plasticidade da forma e remetendo às cerâmicas arcaicas do Mediterrâneo. Ainda está presente o paradoxo simbólico do homem-touro ou touro-homem, tão mitologicamente explorado pelo artista. É uma cerâmica em terracota, com muito peso estético por representar a simbologia da ancestralidade da própria cerâmica. O ícone hispânico da tauromaquia faz parte da mitologia criada por Picasso para simbolizar ele próprio, o touro e as corridas. Na cerâmica o artista encontrou padrões, condições e materiais perfeitos, produzindo um acervo rico, marcante e importante para a arte do barro.



Mãos de Picasso, foto de André Villers, Vallauris, França, 1953.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar a vida e obra de Picasso foi um verdadeiro paradoxo, assim como a sua obra foi: apaixonante e desafiante. O foco foram as suas cerâmicas, mas ao iniciar a pesquisa logo ficou claro que seria necessário um aprofundamento sobre a sua trajetória artística. Muitas vezes passou pela minha cabeça os seguintes pensamentos: “Que ousadia decidir, EU, pesquisar Picasso?” e “O que escrever sobre um artista que se sabe tudo?”. Ao iniciar este trabalho, verifiquei que ainda tinha muito o que falar sobre um dos maiores artistas do século XX, e senti a responsabilidade perante o que estava por vir.

Com o desejo de pesquisar um assunto novo e desconhecido no Brasil, o objeto do estudo foram as cerâmicas picassianas. Picasso não chegou até a cerâmica por acaso. Apesar do artista trabalhar com o próprio acaso em seu processo criativo, as suas decisões sobre as técnicas utilizadas, não eram escolhidas pela sorte. Tudo está interligado, a sua vida está em sua obra e o contrário também. Saber os motivos que o levaram para as artes do barro, ditas primitivas e inferiores, foi o que mais me instigou e que acabou se tornando o fio condutor para escrever sobre esse período “tão inusitado” da vida do artista.

O que se pensa que foi um passatempo para Picasso foi, na verdade, uma forma de ele explorar a sua poética, personalizá-la e ainda popularizar a sua obra. Após todo o seu envolvimento na luta dos Republicanos durante a Guerra Civil espanhola e nas causas humanitárias, muito de suas ações desse período são desconhecidas, assim como as suas cerâmicas. O fato de Picasso vender suas obras por um preço popular e doar uma quantidade razoável em prol dos necessitados da guerra e, durante o governo de Franco, enxergar na cerâmica a forma de produzir em série popularizando a sua arte e discutir qual o verdadeiro valor e objetivo de uma obra de arte, foram questões vistas por mim como principais para levar a pesquisa adiante. Decidida a apresentar todos os temas e as principais produções, além da causa socialista escolhi também tratar da relação do artista com a cultura Mediterrânea, razão de o título da dissertação ser “As cerâmicas de Pablo Picasso: A Antiguidade Mediterrânea Revisitada”.

Partindo do pressuposto do artista moderno, Picasso reproduziu suas obras em cerâmica, cuja autenticidade está no controle das peças, nas marcações da Olaria Madoura e nos anos de fabricação, com ou sem assinatura do artista. Essa discussão traz à tona o valor da obra de arte

em si, que para o artista moderno estava no objetivo dela e não no domínio de técnicas. Como o próprio Picasso deixava claro em suas ações, “a arte era uma arma de denúncias”.

Sua obra é vasta. Como um artista múltiplo, curioso e incansável, produziu demasiadamente em todas as linguagens: desenho, pintura, escultura, gravura e cerâmica. Deixou legado numeroso e – por que não chamar assim? – precioso para os olhos dos amantes e estudantes de arte. Na cerâmica, Picasso produziu 3.500 obras e 780 réplicas, e essa enorme produção e as variadas técnicas, temas, estilos foi um fator que dificultou a apresentação desse imenso universo produzido pelo artista. Resumir toda a imensidão do que foi encontrado e direcionar a pesquisa para um conceito norteador só foi possível após o exame de qualificação, que foi um divisor de águas.

A outra dificuldade foi a falta de bibliografia sobre o assunto no Brasil, solucionada pela breve viagem *in loco*. O contato pessoal com as cerâmicas, a visitação às cidades francesas por onde o artista morou e aos museus onde está esse acervo foram decisivos e essenciais para o desenvolvimento da dissertação, sem o qual não teria sido possível escrever sobre o assunto. Após o encontro com a bibliografia, o desafio foi traduzir e compreender a língua francesa e adaptar as nomenclaturas para a nossa língua.

Longe de concluir, escolho abrir novos caminhos e discussões. Esta dissertação proporcionou novos questionamentos sobre a cerâmica, o barro e a relação plástica do artista contemporâneo com a arte ancestral. O que Picasso iniciou tem, hoje, consequência no que muitos dão continuidade, fazendo com que haja uma reavaliação da matéria-prima, dos processos, das produções e da linguagem. Esses são os casos de Míquel Barceló e Peter Voukos, rapidamente apresentados no primeiro capítulo.

As cerâmicas de Pablo Picasso foram começo, recomeço e continuidade da sua poética e da sua vida. Após o período de guerras, mortes e destruição, veio a reconstrução e a esperança não apenas para Picasso e para a Europa, mas para todo o mundo. Estendeu ele as habilidades que usava nos processos de criação em desenho, gravura e escultura, numa evolução natural que foi ao encontro com as expectativas pessoais do artista. Retornar para o Mediterrâneo foi como um retorno à sua origem em Málaga, e assim a cerâmica foi a conexão que o levou ao passado da Antiguidade para revisita-la e produzir suas obras modernas. Deu vida aos seres da Arcadia, às figuras das touradas; poder e humanidade ao touro, coruja e cabras; simbologia de Deusa às mulheres.

Parece presunção, mas Picasso se colocava no lugar do Criador quando terminava uma peça. Sabe-se do ego do artista, mas a verdade é que ele brincava na condição de ter o poder de criar

tudo através do barro, assim como Deus de acordo com o Velho Testamento. Nesta dissertação são apresentados os processos e procedimentos de criação de Picasso, o histórico e algumas descrições de peças, o que não se esgota nesse texto.

A poética de Picasso é múltipla, paradoxal e permite muitas revisitações, releituras e abordagens diversas. Ele foi o artista operário que, através do seu desejo militante de colaborar com a luta social, popularizou sua obra, produziu e reproduziu cerâmica para dar acessibilidade de sua Arte às pessoas. Por fim, creio que essa pesquisa contribua para a valorização da cerâmica de um modo geral e incentive o surgimento de novos estudos sobre o tema. Também por meio dela o público poderá conhecer uma fase picassiana rejeitada, colaborando com estudos sobre as produções cerâmicas de Picasso que foi, sem dúvida, um artista importante no século XX e XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

- APOLLINAIRE, G. **Pintores cubistas**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997. (Coleção L&PM Pocket, 122). p. 34-35.
- ARGAN, J. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1993.
- _____. **A Arte Moderna Na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 13-23..
- BERGER, J. **Success and failure of Picasso**. Middlesex: Penguin Books, 1965. p. 12-35, 47-62, 100-113.
- BERBADAC & ANDROULA. **Picasso, Master of the new: “J’étais au Louvre hier”**. Conversation of 22 June 1946 between Picasso and Daniel Henry Kahnweiler. New York: Thames and Hudson, 1998, p. 86.
- BRASSAÏ. **Conversas com Picasso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 39.
- CANCLINI, N. G. **A Produção Simbólica: Teoria e Metodologia em Sociologia em Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CERQUEIRA, J. **Arte e Literatura na Guerra Civil de Espanha**. Porto Alegre: Zouk, 2005. p. 8-60.
- COWLING, E.; GOLDING, J. **Picasso: Sculptor/Painter**. 1. ed. [S.l.]: Tate Publishing, 1994.
- DAIX, P. **Picasso Criador: Sua vida íntima e sua obra**. Tradução Antônio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- DALGLISH, L. **As Noivas da Seca: A Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- FABRE, J. P. **Picasso**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981. p. 5, 6, 13.
- FAGUNDES JUNIOR, C. E. U. **O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade**. São Paulo: Editora 34, 1996.

- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GAUDICHON, B. **Picasso et la Céramique**. Aubagne: Gallimard, 1946.
- GILOT, F; CARLTON, L. **Vivre avec Picasso**. Paris: Calmann-Lévy, 1965.
- GOLDSCHIEDER, C. **Rodin – 1886/1917**. Barcelona: Gustavo Gili, 1964. p. 6.
- GOMPERTZ, W. **Pense como um artista... e tenha uma vida mais criativa e produtiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- GONBRICH, E.H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HARO, G. S. **Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso**. Málaga: Fundación Picasso - Museo Casa Natal, 2005.
- JAFFÉ, H. L. C. **Grandes Mestres – Picasso**. São Paulo: Abril, 2017.
- JANSON, H.W. **História geral da Arte: O mundo Antigo e a Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 56-64, 101-229.
- KAHNWEILER, D. H.; BRASSAÏ. **Les sculptures de Picasso**. Photographies de Brassai. Paris: Les Editions du Chêne, 1948.
- KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KRAUSS, R. E. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 34, 38, 52-57.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989. p. 29-35.
- _____. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. p. 225-253.
- LICHTENSTEIN, J. **A cor eloqüente**. Tradução Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.
- MARLOW, T. **Rodin**. Hamburgo: Taschen, 1999. p. 6.
- MARRERO, V. **Picasso y el Toro**. Madrid: Ediciones Rial, 1955. p. 25-101.
- MATTAR, S. **Sobre Arte e Educação: entre a oficina artesanal e a sala de aula**. São Paulo: Papyrus, 2014. p. 191.
- McCREADY, K. **Art deco and modernist ceramics**. London: Thames and Hudson, 1955.
- MICHELI, M. **Scritti di Picasso**. Milano: Feltrinelli, 1973. p. 19.
- MIDGLEY, B. **Guia Completo da Escultura, modelado y cerámica: técnicas y materiales**. Madrid: Blume, 1998.

NIETZSCHE, F. W. **Além do Bem e do Mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 41.

PAZ, O. Picasso: o corpo-a-corpo com a pintura. In: _____. **Convergências. Ensaio sobre arte e literatura**. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.140-141.

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 79-90.

RAMIÉ, G. **Picasso: Cerâmicas**. Barcelona: Gustavo Gili, 1969.

_____. **Cerâmica de Picasso**. Barcelona: Publicações Europa, 1987.

RAN, F. **A History of Installation Art and the Development of New Art Forms**. New York: Peter Lang, 2009. p.74.

RAU, B. **Picasso: Obra Gráfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 48.

ROCHA, E. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 48.

SODHI, H. **Master Minds: Creativity in Picasso & Husain's Paintings**. Part 4: Mediums & Techniques. New York: Harpal Sodhi, 2015. p. 164-180.

SPIES, W. **Esculturas de Picasso**. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

STEIN, G. **Picasso**. Lisboa: Vega, 1938. p. 35.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em Arte: Um paralelo entre a arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998.

Catálogos de exposições

DALGLISH, L. **O barro como linguagem**: escultura contemporânea. Catálogo, Departamento de Artes Plásticas – DAP. São Paulo: Instituto de Artes - Unesp, 2014. p. 9.

DUPUIS-LABBÉ, D. **Picasso na Oca**. Catálogo. São Paulo: BrasilConnects, 2004.

GAUDICHON, B.; MATAMOROS, J.; CAMÉO, D. ; GONZÁLEZ, S. H.; FOREST, P. **Picasso céramiste et la Méditerranée**. Catálogo, Centre d'Art d'Aubagne 2013 et Sèvre - Cité de la Céramique, 2014. Aubagne: Gallimard et Succession Picasso, 2013.

LE BIHAN, O.; LAJOIX, A.; MADELINE, L. **Céramique d'Artiste: Derain, Matisse, Miró, Picasso...** Catálogo, Musée d'Art Moderne de Troyes. Milão: Silvana Editoriale, 2012. p. 17-31, 35-41, 269, 270, 291, 292.

LERRANT, J.-J.; DEROUILLÉ, R. **Madoura, hommage à Suzanne Ramié**. Catálogo, Musée Beaux Arts – Palais Saint Pierre. Lyon: [s.n.], 1975.

MCCULLY, M. **Picasso 1905-1906: De la época rosa a los ocre de Gósol**. Catálogo, Museu Picasso. Barcelona: Electa, 1992. p. 36-37, 51-61, 136-139, 146-147, 258, 342-357, 371-373, 378-379.

MCCULLY, M.; STOPPA, P. **Cerâmicas de Picasso na Casa França Brasil**. Catálogo, Fundação Casa França-Brasil. Paris: Imagénes Modernes, 1999.

OROPESA, M. **Modernismo Catalan**. Catálogo. Vitoria-Gasteiz: Fundacion Caja Vital Kutxa Fundazioa, 2002.

PELLARD, S. B.; GAUDICHON, B.; MATAMOROS, J. **La terre est si lumineuse: Chagall et la céramique**. Catálogo, Musée Magnelli, Vallauris. Aubagne: Gallimard et Adagp pour les oeuvres de Marc Chagall, 2007. p. 10-13.

PHILIPPOT, E.; JOURDA, I.; LELEU, N. **Mão Erudita, Olho Selvagem**. Catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016.

SEGY, L. **Esculturas tradicionais da África ocidental**. Catálogo, Grupo Boston. Nova York: Galeria Segy, 1976.

Dissertações

COMIN, A. M. **O Modelado Picassiano: rupturas e transformações**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Poéticas Visuais). FAAC/Unesp, Bauru, 1998.

LEYÚN, M. **Estudio de los usos de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas**. Tese (Doutorado). Universidad del País Vasco, Espanha, 2017. p. 25 51-72.

LIMA, C. da C. **Francisco Brennand: aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes/Unesp, São Paulo, 2009. p. 29-30.

SATO, S. M. **A cerâmica artística: Interfaces na contemporaneidade**. Tese (Doutorado). ECA/USP, São Paulo, 2016. p. 10-66.

STIGGER, V. A. **Mitomorfose: a mitologia greco-romana na obra de Pablo Picasso**. Dissertação (Mestrado). Unisinos, Porto Alegre, 2000. p. 35.

Artigos

CARREIRA, A. F. O mito individual como estrutura subjetiva básica. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v.21, n. 3, set. 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1414-98932001000300008>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

COTTINGTON, D. What the Papers Say: Politics and Ideology in Picasso's Collages of 1912. **Art Journal**, [s.l.], v.47, n. 4, inverno 1988, p. 350-359. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/776984?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 6 set 2017.

SOUZA, J. A. M. Apontamentos sobre Les Demoiselles d'Avignon e a desintegração do corpo na arte moderna. **Revista Digital Art&**, São Paulo, ano 2, n. 1, p. 4, abr. 2004. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/05.htm>>_Acesso em: 20 set. 2017.

Periódicos

AMARANTE, L. Cópia ou Inspiração. **Nossa América**, Revista do Memorial da América Latina. Imprensa Oficial: São Paulo, n° 48, 1° trimestre, 2013.

AVERTY, C. La Céramique dans tous ses états. **Connaissance des Arts**, MUCEM - Picasso et les arts traditions populaires, Paris, n° 707, 2. trim. 2016.

_____. La Tauromachie. **Connaissance des Arts**, MUCEM - Picasso et les arts traditions populaires, Paris, n° 707, 2. trim. 2016.

DELPEUX, S. Colombes et Colombinés. **Connaissance des Arts**, MUCEM - Picasso et les arts traditions populaires, Paris, n° 707, 2. trim. 2016.

FREIRE JUNIOR, J. J. A Filosofia da História de Walter Benjamin. **Revista Teoria da História**: da Universidade Federal de Goiás, ano 1, n° 1, p. 4-17, 2009.

MALDONADO, G. Expérimentations Techniques. **Connaissance des Arts**, MUCEM - Picasso et les arts traditions populaires, Paris, n° 707, 2. trim. 2016.

TÉNÈZE, A.; TRIBOUX, P.; BOUNAKOFF, P.; ANDRAL, J.; Picasso Sculpteur. TDC: Textes et Documents pour la Classe, Paris, n° 1079, 1^{er} Septembre, 2014, p.24 – 27, 32 – 33, 38 – 41.

Documentários e Vídeos

O MISTÉRIO de Picasso. Direção: Henri-Georges Clouzot. Cinematografia: Claude Renoir. França: Continental, 1956. 1 DVD (78 min), son., color/p&b.

PICASSO e la ceramica. Itália: Con-fine edizioni di arte e cultura, 2014. 1 vídeo de internet (15 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-bgCbPAMD4>>. Acesso em: 10/01/16

PABLO PICASSO a Vallauris. Produção: Luciano Emmer. Itália: [s.n.],1956. 1 vídeo de internet (25 min), son., color/p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r7guqtyNkIw>>. Acesso em: 10/01/16

PICASSO - pan lusheng: dialogo con la ceramica. Itália: Il sette e mezzo, 1956. 1 vídeo de internet (7 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CkbINV2_vKk>. Acesso em: 10/01/16

HIGHLIGHTS FROM THE MADOURA Collection of Picasso Ceramics. Londres: Christie's, 2012. 1 vídeo de internet (5 min), son., color/p&b. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=KPbJm9laxE&list=PL6GtPwu_pAtTIDVjS3b31oRmeD21IYruI&index=27>. Acesso em: 10/01/16

PICASSO CERAMICS - Online Auction. Londres: Christie's, 2013. 1 vídeo de internet (5 min), son., color/p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dyflH-T3pF4>>. Acesso em: 08/10/15

Sites e Páginas Eletrônicas

ARAÚJO, F. Mitraísmo. In: **InfoEscola: Navegando e Aprendendo**. [S.l.]: [s.n.], 2012. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/religiao/mitraismo-2>>. Acesso em: 6 mar. 2017.

ASSEMBLAGE. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assem%20blage>>. Acesso em: 7 mar 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BALBONI, M. As mulheres de Picasso. **Guia do Estudante**. São Paulo: Abril, [200-?]. Disponível em: <<http://origin.guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/mulheres-picasso-433643.shtml>>. Acesso em: 22 set. 2017.

BERNARDES, T. O nome Picasso é constantemente ligado às pinturas do movimento Cubista, no entanto, a cerâmica foi uma das artes mais inspiradoras do artista. In: **Tom Bernardes** (blog). Disponível em: <<https://www.tombarnardes.com.br/ceramicas-de-picasso/>>. Acesso em: 27 ago. 2015, 21:40.

BOTIJO ANDALUZ. In: **Pinterest**. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/286049013802955995/>>. Acesso em: 3 out. 2017.

COMO SE HACE... UM BOTIJO. In: **Directo a la mesa**. 2013. Disponível em: <<http://www.directoalamesa.com/como-se-hace-un-botijo/>>. Acesso em: 3 out 2017.

DROHOJOWSKA-PHILP, H. Breaking Ground Still Fires Him Up. Los Angeles Times, Los Angeles, 14 nov 1999. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/1999/nov/14/entertainment/ca-33235>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

ÉLUARD. P. **Poema a Picasso**. Disponível em: <http://francais.agonia.net/index.php/poetry/118128/A_Pablo_Picasso_1936>. Acesso em: 20/01/18.

GEORGES E SUZANNE RAMIÉ BIOGRAPHY. In: **Masterworks Fine Arts**. Disponível em: <<https://www.masterworksfineart.com/educational-resources/famous-figures-in-art-history/georges-and-suzanne-ramie-biography/>>. Acesso em: 5 out 2016.

GUIDE PRATIQUE. In: **Vallauris Golf-Juan**. Disponível em: <http://www.vallauris-golfe-juan.fr/IMG/pdf/guide_pratique_corrige_.pdf>. Acesso em 10 out 2016.

JEAN VAN DONGEN. In: **Picasso Administration**. Disponível em: <<https://www.picasso.fr/details/ojo-les-archives-janvier-2012-ojo-17-a-lire-autour-de-picasso-jean-van-dongen>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

KANGAS, M. Picasso's ceramics at the Tacoma Art Museum: a new world awakening. In: **Art Guide Northwest**, 1999. Disponível em: <<http://www.artguidenw.com/Picasso.htm>> Acesso em: 10 mar. 2018.

LIPOFF, S. A história da arte em cerâmica de Pablo Picasso. In: **eHow Brasil**. Disponível em: <http://www.ehow.com.br/historia-ceramica-pablo-picasso-sobre_303544/>. Acesso em: 20 maio 2015.

MARC CHAGALL ET LA CÉRAMIQUE. In: **Froggy's Delight**. Disponível em: <http://www.froggydelight.com/article-4269Marc_Chagall_et_la_ceramique>. Acesso em: 17 abr. 2016.

MATHES, C. Value Mystery: Picasso Ceramics Owls. In: **Value & Tought** (blog), mar. 2015. Disponível em: <<http://www.valuethoughts.com/2015/03/20/value-mysteries-picasso-ceramic-owls/>>. Acesso em: 10 out. 2017.

MELLADO, S. Los críticos veían la cerámica de Picasso como cachivaches de su vejez. **El País**, Madrid, 13 maio 2005. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2005/02/13/andalucia/1108250542_850215.html>. Acesso em: 31 jan. 2018.

NOGUERA, J. O retrato de Stálin que Picasso queria esquecer. In: **Russia Beyond**. Disponível em: <https://br.rbth.com/arte/cultura/2017/06/03/o-retrato-de-stalin-que-picasso-queria-esquecer_772345>. Acesso em: 1 mai. 2018.

PABLO PICASSO IN VALLAURIS, a Place for Invention: Linocuts, Ceramics and Love. In: **Masterworks Fine Arts**. Disponível em: <<https://www.masterworksfineart.com/blog/pablo-picasso-in-vallauris-a-place-for-invention-linocuts-ceramics-and-love/>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

PICASSO, EL PINTOR COMUNISTA. In: **Página 12**, Buenos Aires, ago 2009. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-14885-2009-08-11.html>>. Acesso em: 4 maio 2017.

PETER VOULKOS. In: **Frank Lloyd Gallery**. Disponível em: <http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=34>. Acesso em: 9 abr 2017.

RATIER, R. Como surgiu a tourada, 2016. In: **Super Interessante**, 31 out 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/saude/como-surgiu-a-tourada/>>. Acesso em 5 mar 2017.

SÁ, R. P. Picasso, o escultor. In: **Público**, Lisboa, 2 set 2000. Disponível em: <<https://www.publico.pt/noticias/jornal/picasso-o-escultor-148229>>. Acesso em: 7 jun 2015.

SMITH, R. Picasso's ceramics: seriously casual. In: **The New York Times**, Nova Iorque, 5 mar 1999. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1999/03/05/arts/art-review-picasso-s-ceramics-seriously-casual.html?pagewanted=all&src=pm>>. Acesso em: 10 mar 2018.

TRÊS MULHERES NA FONTE. In: **Pablo Picasso Paintings, Quotes, and Biography**. Disponível em: <<https://www.pablocicasso.org/three-women>>. Acesso em: 3 out 2017.

VALLAURIS, CITÉ D'ARGILE. In: **Vallauris Golf-Juan**. Disponível em: <<http://www.vallauris-golfe-juan.fr/Vallauris-cite-d-argile.html>> Acesso em: 10 out 2016.

VALLAURIS. In: **Vallauris Golf-Juan**. Disponível em: <<http://www.vallauris-golfe-juan.fr/Annuaire-des-ceramistes.html>>. Acesso em: 10 out 2016.

Entrevista de Sergio Melado a **SALVADOR HARO GONZÁLEZ** | Premio de Investigación Pablo Ruiz Picasso

"Los críticos veían la cerámica de Picasso como cachivaches de su vejez"

Málaga 13 FEB 2005

Salvador Haro González (Granada, 1968) estaba dando clase en la Escuela de Arte de Málaga cuando el pasado martes se enteró de que su trabajo *La creación pictórica en la cerámica de Pablo Picasso* había sido galardonado con el Premio de Investigación que lleva el nombre del pintor. El galardón, dotado con 12.000 euros y la publicación del trabajo, fue convocado este año por primera vez por la Fundación Picasso Museo Casa Natal, dependiente del Ayuntamiento de Málaga. Haro, doctor en Bellas Artes, ha dedicado casi 11 años a esta investigación de 348 páginas, en la que profundiza sobre el relevante papel que la cerámica juega en la obra del genial pintor malagueño, pese a las reticencias de la crítica.

"Ya en Málaga, el pintor conocía varios talleres de alfareros cerca de su casa"

"No se puede entender el conjunto de una obra si se deja atrás una parte"

Pregunta. ¿Por qué cree que se ha minusvalorado la faceta como ceramista de Picasso en el conjunto de su obra?

Respuesta. Por la tradición relacionada con este material. Desde siempre se ha visto la cerámica como un instrumento utilitario, lo que se ha entendido siempre como artes menores. Eran unas divisiones de las artes que se hacían sobre todo en el siglo XIX, donde todas estas cuestiones artísticas que tenían una utilidad no eran consideradas verdadero arte. Aún hoy no hemos conseguido sacudirnos del todo esa falsa percepción. La cerámica es un material, y lo que tú hagas con él es lo que lo convierte en un instrumento artístico o no. Puedes pintar cosas al óleo que sean totalmente utilitarias y que no tengan ningún valor artístico. Desde hace muchos años se admite que se puede hacer arte con basura o desechos, y sin embargo, aún tenemos en el subconsciente colectivo la imagen de la cerámica como una cuestión menor. Tanto es así que antes de 1985 los grandes tratados sobre Picasso apenas si dedicaban unas líneas a su trabajo en cerámica, y algunos ni eso.

P. ¿Cómo se acerca Picasso a la cerámica? ¿Quién le lleva a interesarse por esta disciplina?

R. Es una historia bastante larga. Algunos que han investigado aseguran que llegó casi por casualidad, pero no es así. Ya en Málaga, en su infancia, Picasso conocía cerca de su casa varios talleres de alfareros, y su tío había hecho algo de cerámica en Granada. Pero es cuando llega a París en 1901 y toma contacto con Paco Durrio, un ceramista vasco que había trabajado con Paul Gauguin, cuando Picasso comienza a interesarse por este material. En 1929 ya hay constancia de varias piezas suyas que hoy se exponen en el Museo Picasso de París. En 1946, quizá por azar, descubre una feria de artesanos cerca de donde él vivía en el sur de Francia, y comienza a despertársele de nuevo ese gusanillo y ese interés hacia esta disciplina. Creo que ese interés obedece a que en la cerámica descubre una serie de posibilidades plásticas que estaban lejos de poderse alcanzar con otros procedimientos que él utilizaba más a menudo, como el grabado o la pintura.

P. ¿Qué valores formales y plásticos reúne la creación pictórica en la cerámica picassiana? ¿Difieren del resto de su obra?

R. No son radicalmente distintos, porque todo su trabajo en cerámica es heredero de su propia tradición artística. Él era ya un pintor con casi 65 años y ya había forjado su lenguaje plástico. Pero la cerámica tiene un procedimiento muy diferente a la pintura. Por ejemplo, para pintar en cerámica lo haces con colores que son distintos antes que después de cocer la pieza, así que para establecer las relaciones cromáticas se requiere otra técnica que para pintar al óleo, donde se establece un diálogo más directo. Es como una especie de juego, una cosa mágica en la que esperas a que se cueza para ver lo que ha salido y creo que esta incertidumbre es lo que cautivó a Picasso, ese quehacer del azar y del juego en la cocción y en el resultado cromático final.

P. Usted defiende que la obra cerámica de Picasso está a la altura de la pictórica. ¿En qué se basa?

R. Entiendo que es una obra de igual importancia, paralela. El Picasso tardío, a partir de 1947, tras su dedicación plena a la cerámica, no lo podemos entender si no entendemos antes sus cerámicas. Las cosas que él hace luego en pintura durante otros 27 años tienen su base creativa en procesos que surgen en la cerámica. Toda la obra de Picasso está profundamente imbricada entre sí. Por eso considero que ha sido un gran error de la crítica

tradicional el haber abandonado esta parte. No se puede entender el conjunto de una obra si se deja atrás una parte.

P. Esa crítica tradicional de la que habla, ¿cómo catalogaba esta faceta del pintor?

R. Pues más o menos como que eran los cachivaches de la vejez de Picasso. Un poco como una especie de divertimento pasajero, pero realmente el gran valor de Picasso fue demostrar lo contrario. Picasso ya era muy famoso en aquella época y motivó con su dedicación a la cerámica que muchos pintores llegados de todas partes se interesasen también por ella. Si Picasso lo hacía es que algo bueno tenía que haber. Realmente fue Picasso quien empezó a meter en valor como disciplina artística con mayúsculas este material.

P. ¿Qué datos novedosos aporta su investigación sobre la obra de Picasso?

R. Algo importante es que ofrece la posibilidad de acceder de forma ordenada y clasificada a muchas ideas, argumentos y declaraciones que aparecen dispersos por revistas especializadas de distintos países a lo largo de 50 años. Pero entiendo que la aportación principal son las relaciones que establezco con el resto de su obra, cómo no sólo la cerámica bebe de su pintura o grabados, sino también al revés, y todo mediante numerosos ejemplos.

P. ¿Qué le supone haber recibido este primer premio de la Fundación?

R. Una gran alegría. Aparte del dinero del premio, lo más importante es que van a publicar el trabajo. Y también el reconocimiento al esfuerzo que he invertido en esta investigación. En el país en el que vivimos normalmente estas cosas no suelen ocurrir; es raro que se reconozca la labor de una persona que ha dedicado casi 11 años a un trabajo como éste. Por eso es muy satisfactorio. Y que encima te lo publiquen, pues es para darse con un canto en los dientes.

* Este artículo apareció en la edición impresa del Domingo, 13 de febrero de 2005



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Câmpus de São Paulo
Instituto de Artes

Ofício 27/2016 – STPG

São Paulo, 05 de outubro de 2016.

Assunto: Apresentação de aluna

Ilustríssimos senhores,

Apresento Simone Cristina Garcia, aluna do curso de Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/SP, portadora do R.G. 28.926.050-4, na Área de Conhecimento de Artes Visuais, matrícula ART160253, desenvolvendo a pesquisa: “A cerâmica picassiana: a metáfora plástica das esculturas em barro de Pablo Picasso e suas influências”, orientada pela Profa. Dra. Geralda Mendes Dalglish.

Solicito autorização para que a mestranda desenvolva sua pesquisa de campo que consiste, basicamente, na consulta e registros fotográficos do acervo.

Na certeza do atendimento, agradecemos antecipadamente pela atenção.

Atenciosamente,

Profa. Dra. Rosângela da Silva Leote
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes

Aos responsáveis



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo

Instituto de Artes

Bureau 27/2016 - STPG

São Paulo, le 5 Octobre, 2016

Objet: présentation étudiante

Mesdames, Messieurs,

Présent Simone Cristina Garcia, étudiant de Master en Arts du diplôme d'études supérieures en arts de l'Universidade Estadual Paulista Programme "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP / SP, titulaire de RG 28 926050-4 et FJ746561 passeport Arts visuels zone de connaissances ART60253 d'inscription, le développement de la recherche: "Poterie Picassan: métaphore plastique de sculptures d'argile de Pablo Picasso et son influence sur la céramique contemporaine", dirigé par le professeur Dr. Gerald Mendes FS Dalglish (Lalada Dalglish).

Demande d'autorisation pour l'étudiant diplômé de développer ses recherches sur le terrain qui est fondamentalement dans les requêtes et photographiques enregistrements de la collection.

La certitude des soins, je vous remercie d'avance pour votre attention.

Cordialement,

Prof. Dra. Rosangela da Silva Leorte

Coordinateur de la Poste - Programme d'études supérieures en Arts

Le responsáveis

Instituto de Artes – Seção Técnica de Pós-Graduação

Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 – São Paulo/SP

Tel. (55) 11 3393-8632 – 3393-8633 – 3393-8647 – e-mail: posgraduacao@ia.unesp.br