**Invertendo autorias:**

**o Fetiche Africano e "Les Demoiselles" de Picasso**

Artur Matuck

Este texto trata de influências culturais através de continentes. O objeto tribal 'primitivo' exerceu influência marcante em obras conhecidas de artistas modernistas europeus como Picasso, Giacometti, Klee e outros.

Ao compararmos o original africano com a recriação européia tem-se a sensação de que uma imagem latente 'primitiva', rude, emerge por detrás da pintura, clarificando suas origens e ao mesmo tempo incisivamente denunciando o processo de 'civilização' da imagem manifestada na tela.

Ao menos para os Ocidentais, os objetos africanos produzidos com matéria bruta, sejam sementes, madeira, fibras, peles, cabelos, ossos ou pregos, conotam noções associadas com a morte, o desespero, a revolta, o desejo.

A apropriação européia, a tradução dos objetos tribais da Africa em pinturas e esculturas modernistas, resultaram em muitas obras primas. No entanto, estas obras representam uma visão atenuada de um impulso psíquico primevo, uma diluição dos processos rituais associados aos objetos, especialmente aos fetiches.

O objeto tribal recriado e 'civilizado' estaria assim pronto para ser consumido por um público ávido por se conectar com seus impulsos psíquicos desordenados, desde que a conexão se desse através de experiências estéticas controladas, de uma apreciação distanciada.

A excecão mais conhecida à este processo de 'civilização' da imagem é naturalmente "Les Demoiselles d'Avignon", que chocou mesmo os marchands e artistas mais próximos a Picasso, quando irrompeu do inconsciente picassiano para a tela em 1907.

Robert Maillard relata que quando Braque viu pela primeira vez "Les Demoiselles" em 1907, nenhum argumento ou raciocínio poderia convencê-lo a aceitar a obra. "Sua visão era de que pintar daquela maneira era tão mau quanto beber petróleo para cuspir fogo." (1)

Em 1937, Picasso vivamente recordou, numa conversa com André Malraux, o impacto que a visita ao museu etnográfico do "Palais du Trocadero" havia tido sobre sua psique:

"Eu compreendi porque eu era um pintor. Totalmente sózinho naquele museu horrível, com máscaras, bonecos feitos por peles-vermelhas, manequins empoeirados. 'Les Demoiselles d'Avignon' deve ter vindo até mim naquele mesmo dia, mas de modo algum por causa das formas; mas sim porque foi minha primeira pintura-exorcismo." (2)

Na mesma ocasião, Picasso descreve como ele instantaneamente apreendeu porque os africanos criavam fetiches e como os utilizavam:

"Para mim as máscaras [tribais] não eram apenas esculturas. Eram objetos mágicos ... que intercediam contra tudo, contra o desconhecido, contra espíritos ameaçadores ... [estas máscaras] eram armas, para evitar que as pessoas fossem governadas por espíritos ... para ajudá-las a se libertarem. ... Se nós damos uma forma a estes espíritos, nos tornamos livres." (3)

Picasso teria adquirido na época da visita uma doença venérea. Gedo afirma que: "Nós não sabemos os detalhes de sua história médica, mas o relacionamento insistente que os desenhos preliminares para as 'Demoiselles' estabelecem entre prostitutas, medicina e ele mesmo sugerem fortemente que ele adquiriru a doença de uma prostituta." (4)

"Les Demoiselles" é um texto estruturado em camadas, suas primeiras versões inevitavelmente condicionam uma leitura da versão final: "Deveria haver também homens na pintura, minha primeira idéia. Havia um estudante segurando uma caveira e também um marinheiro. ... E então se transformou e se tornou o que é agora." (5)

Picasso estaria apelando, nas primeiras versões, para o poder de cura da medicina ocidental; mas ao fim ele recorre ao ritual primitivo, o estudante de medicina desaparece e as mulheres são repintadas com faces assustadoras inspiradas em máscaras tribais da África ou da Oceânia. William Rubin afirma: "A reação reconhecidamente galvânica de Picasso a sua vista ao Trocadero foi certamente a inspiração para o 'segundo turno' de trabalho nas Demoiselles ..." (6)

A força cataclísmica desta pintura refeita, reinterpretada, vem provavelmente desta recuperação do poder mágico dos objetos e possivelmente da arte, mesmo em sua forma mais civilizada. Na maioria dos casos, no entanto, a apropriação européia do objeto tribal implicou inevitavelmente uma atenuação das energias que impregnavam os fetiches ou as máscaras.

Os etnógrafos transformavam estas peças, colocando-os em caixas de vidro de um "gabinete de curiosidades". Artistas, que também as colecionavam, criavam transmutações radicais mas que implicavam num sincretismo cultural que atenuava a dimensão oculta, o psiquismo primevo dos objetos. Em ambos os casos, os objetos eram considerados como matérias primas a serem trabalhadas. Desta simbiose cultural, resultava uma repressão do valor ritual, mas ao mesmo tempo uma adição de valor patrimonial.

O trabalho do especialista ocidental, do etnógrafo, do museologista fazia eventualmente com que a obra africana aparecesse como um objeto dotado de valor. Estes objetos roubados, pilhados, trocados por "uma canção", comprados por um niquel, eram assim transformados em produtos de um mercado, validados pelo discurso da etnografia ou pela recriação do artista. Encontramos neste processo a relação desigual entre colonizador e colonizado que valoriza o trabalho do ocidental em detrimento do trabalho do homem tribal.

William Rubin explica que foi no entanto, particularmente, o trabalho do artista europeu que redimensionou a visão européia da arte africana:

"Nós devemos aos viajantes, coloniais, etnologistas a chegada destes objetos no Oeste. Mas nós devemos primariamente às convicções dos artistas pioneiros modernos sua promoção do status de curiosidades e artefatos para aquela de arte de valor, de fato, para o status de arte simplesmente." (7)

As contradições da relação colonizadora se tornam manifestas quando refletimos sobre o conceito europeu de autencidade citado por William Rubin:

"A questão da autenticidade é muito complicada para ser tratada aqui longamente, mas a seguinte fórmula pode seu útil:

... um objeto autêntico é aquele criado por um artista para seu próprio povo e utilizado para propósitos tradicionais. Portanto, trabalhos feitos por artistas Africanos ou Oceânicos para venda para estrangeiros tais como marinheiros, colonizadores, ou etnologistas deveriam ser definidos como inautênticos." (8)

As contradições se acentuam se utilizarmos o início da frase de Rubin para contextualizarmos uma afirmação de Barbara Kirshenblatt-Gimblett:

"A questão da autenticidade é muito complicada para ser tratada aqui longamente, mas a seguinte fórmula pode seu útil:

... o Ocidente separa as formas de seus criadores, converte estas formas em influências, traz estas influências para o centro, deixa as fontes vivas nas margens, e se congratula por ser tão cosmopolita." (9)

O que se constata nesta confrontação é que a história tradicional da arte supervaloriza o toque do gênio individual do europeu e desvaloriza a arte como expressão tribal e como propriedade coletiva; que a história eurocêntrica da arte, naturalmente, favorece o europeu.

Deste modo a absorção do objeto tribal pelo moderno aparece como influência e não como cópia ou plágio porque não estamos dispostos a pensar ou a aceitar os direitos autorais das comunidades africanas, da raça negra. Portanto, imaginar o pagamento de direitos autorais aos artistas tribais da África, reconhecer sua co-autoria em centenas de obras de arte européias, resulta numa proposta inevitavelmente (vista como) satírica, considerando nossa imersão numa cultura eurocêntrica.

Mas como exorcizar de nós esta visão colonizadora que reitera o valor do ocidental em detrimento do tribal? Como poderíamos modelizar nosso pensamento a partir da imagem do europeu que sózinho num museu a noite é repentinamente informado das potências psíquicas dos objetos tribais? Se, por um momento, nos deixarmos contaminar pela força psíquica presente nos fetiches, talvez pudéssemos conceber uma maneira de retribuir a generosidade da cultura africana.

1. Robert Maillard in Picasso, Frank Elgar & Robert Maillard.

2. Picasso citado por Alfred Barr, Jr. Picasso: Fifty Years of his Art, New York, Arno Press, 1966, citado por May Matthews Gedo, Picasso: Art as Autobiography, University of Chicago Press, Chicago & London, 1980.

3. Picasso citado em "Picasso," William Rubin, em "Primitivism" in 20th Century Art, The Museum of Modern Art, New York, 1984, p. 255.

4. Gedo, Picasso: Art as Autobiography, p. 79.

5. Picasso, citado em Gedo, p. 271.

6. William Rubinem, "Primitivism" in 20th Century Art, p. 255

7. Rubin em "Modernist Primitivism: an introduction", "Primitivism" in 20th Century Art, p. 7.

8. Rubin, "Primitivism" in 20th Century Art, p. 76, nota 41.

9. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, citada em Ella Shohat & Robert Stam, Unthinking Eurocentrism, Routledge, London & New York, p. 6.