

## 4. Espaço, *visão* e tectônica

### 4.1. O paradoxo do volume

Foi por mero acaso que a palavra cubismo foi pronunciada pela primeira vez, não se sabe muito bem por quem. Alguns historiadores têm defendido que foi por Matisse. Outros, pelo crítico de arte Vauxcelles. Ambos disseram que não. Talvez fosse um amador qualquer, um homem da rua. De todo modo, sabemos muito bem em que ocasião a palavra foi pronunciada. Foi em 1907 diante de um quadro de Braque, *Maisons à L'Estaque*. (PAULHAN, Jean. *La peinture cubiste* [1953], 1970, p. 50. Tradução livre.)

O movimento plástico que seus primeiros detratores chamaram de *cubismo*, e que guardou esse nome para a história, encontrou uma hostilidade geral em seus inícios. Os pintores cubistas eram acusados de farsantes, loucos, ou de industriais trapaceiros. Devo admitir que suas primeiras pinturas, não apenas muito diferentes dos quadros dos museus, mas inclusive daqueles dos pintores da geração precedente, só podiam surpreender os primeiros espectadores. Eles chocavam hábitos da visão – ou seja, do pensamento – seculares.

O talento genial dos quatro grandes pintores cubistas – Braque, Gris, Léger, Picasso – finalmente impôs a admiração de suas obras a todos os humanos de sensibilidade plástica. Confiamos neles. Mais tarde, nos acostumamos ao aspecto de seus quadros. No entanto, é permitido se perguntar se todos os amadores do cubismo, por fervorosos que sejam, compreendem as causas de um aspecto que tanto surpreendeu seus predecessores [...] A reviravolta produzida pelo cubismo na arte ocidental foi de uma amplitude singular e que torna indispensável, se queremos realmente estudar esse movimento, um acordo prévio sobre algumas noções elementares [...] De fato, como seu sentido exato não foi precisado, muitos dos termos correm o risco de serem tomados segundo acepções emprestadas às mesmas tendências que os cubistas acreditavam combater.

(KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan Gris*, 1946, p. 65. Tradução nossa, grifo do autor.)

Com o cubismo, o universo se desloca a favor de um mundo desconhecido. Reconhecem-se objetos: mesas, guitarras, cachimbos, pacotes de tabaco, garrafas, taças, copos, frutas, baralhos, mas não há certeza de que sejam realmente isso. Por um lado, não temos certeza se eles estão se descompondo ou em processo de formação; os objetos aguentam ser contemplados como naturezas-mortas ou paisagens, mas também são um convite a manipular e manusear. Por outro, planos opacos que se tornam transparentes e se intersectam, espaços nos quais os objetos se dilatam e contraem em vez de afastar-se ou aproximar-se, objetos que se comprimem e surgem na superfície da tela. Em vez de um espaço completo e perfeito, a aventura de um espaço em ebulição; em vez de quadros morais ou estéticos, enunciados.

A pintura moderna se liberta da perspectiva, das autoridades religiosas e dos nus acadêmicos; rompe com a cor dos objetos sob uma luz branca, com o uso de cores cálidas nos primeiros planos e frios para os mais distantes, com a perspectiva aérea e seus planos de fundo luminosos, porém menos desenhados. Olhando para os tratados renascentistas, parece que os corpos estão enclausurados dentro de gaiolas com forma de paralelepípedo.<sup>305</sup> No entanto, uma vez transformada em método dogmático, a perspectiva trocou a arquitetura do quadro por um sucedâneo. Porém, paradoxalmente, os quadros cubistas lembram os esboços dos objetos que, com a invenção da perspectiva renascentista, tornaram-se cubos. Mais uma vez constatamos que, ironicamente, quando a construção é sólida, a demolição é bem mais difícil que a construção. No entanto, o termo *cubismo* diz respeito a uma operação pela qual os objetos se libertam das grades e das convenções, e planos e objetos oscilam entre transparências, opacidades e a *visão*. Em vez de ser uma tautologia, é um processo. Os quadros deixam de ser uma versão domesticada do espaço.

Na figuração dos objetos e sua disposição no espaço surge o conflito, inevitável, entre representação e construção. Os quadros cubistas – uma síntese das visões constitutivas do volume por meio de unidades escolhidas da representação espacial do movimento e diferenciadas temporalmente –, se transformam em um cruzamento de forças. As figuras resultam da articulação do objeto com um ritmo formal e a experiência da *forma*, retida pela memória. Os pintores cubistas

criaram a justaposição de visões que foram apreendidas na sua sequência temporal. No entanto, os cubistas sempre foram conscientes do fato de que eles realizaram o resultado da sequência das experiências, não a sequência ela mesma. Eles criaram os elementos que tornaram possível a experiência tridimensional; captaram os elementos primários da constituição do objeto. Tal processo pode ser definido como uma complicação do espaço, ou seja, como um enriquecimento de nossas representações espaciais em combinação com um primitivismo das formas. Isso significa que o fortalecimento de nossas representações espaciais requer uma maior unificação e uma adaptação interna dos elementos formais. Em todo caso, isso foi realizado a partir da fraqueza da descrição passiva e erudita, e, desse modo, abriu-se uma nova era na história da arte. O cubismo demonstrou a sua importância pela possibilidade de, simultaneamente, criar representações mais ousadas ainda e diferenciar os meios. As figurações, de uma inventividade realmente nova, tornaram-se vivas e de uma proximidade imediata a tal ponto

<sup>305</sup> PAULHAN, Jean. “Cérémonies d’un nouvel espace”. In: *La peinture cubiste* [1953], 1970, pp. 35-60.

que, mais tarde, acarretaram uma deformação escultórica, por vezes rompendo o princípio da planaridade. Fato que mostra que o cubismo não é uma doutrina e sim uma forma de ver, cuja importância não é menor do que a descoberta de um Giotto, um Masaccio e um Ucello. (EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 116. Tradução nossa.)

Os pintores cubistas praticavam uma forma de ver que resultasse da experiência vivida, não segundo uma ideia preconcebida. Aceitaram o convite de Cézanne de “recolher as sensações na sua origem impalpável”.<sup>306</sup> Assim, a *visão* se libera dos preconceitos que simplificam despoticamente a realidade. Com Cézanne e os cubistas, a pintura não só representa o paradoxo do volume: nós também podemos *ver*, por um instante, alguma coisa imprevista, a fagulha de algo invisível. Recuperamos a *visão* que, sem saber, tínhamos perdido.

Nem todos os artistas conseguiram entender ou dar seguimento à proposta de acabar com a pintura ilusionista e recuperar a potência da visão. Alguns dos que se incluíram no cubismo conformaram-se com variações, cubificações e geometrizações. Do lado dos críticos e escritores que escreveram sobre o cubismo, alguns não souberam “ver” o real alcance da ruptura; outros, ainda “vendo”, não conseguiram colocar em palavras “por que” os quadros eram bons. A origem dessa dificuldade estava no novo conceito de *forma*:

à percepção, opõe-se a visão subjetiva. A *forma* não consiste mais no equilíbrio ou na eliminação de partes antagonistas do motivo adotado, não é mais um compromisso entre elementos da percepção separados no tempo; pelo contrário, agora a *forma* é a totalidade do ato subjetivo não interrompido. Nesta totalidade de funções subjetivas, criativas e primárias, repousa atualmente o fator decisivo do *ato de ver*; evita-se aquilo que predetermina, a fatalidade daquilo que é dado. (EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 99. Tradução nossa, grifo nosso.)

O *ato de ver* não é mais observação, uma observação marcada pela clivagem dualista entre um sujeito preocupado com sua própria superioridade e um objeto engessado pelas convenções, conflito que não encontra solução sem um compromisso. O observador abandona sua posição tangencial e torna-se um centro submetido às metamorfoses. Agora não há mais objetos desprovidos de qualquer funcionalidade, trata-se, sim, de uma extensão da realidade, a saber, a *produção da forma*. (EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p.163. Tradução nossa, grifo nosso.)

Incluídos sob o mesmo rótulo de *cubismo* e visando resolver o problema da composição e da figuração não ilusionista, Picasso, Braque, Léger e Juan Gris

<sup>306</sup> CÉZANNE *apud* PAULHAN, Jean. *La peinture cubiste* [1953], 1970, p. 47.

inventaram diferentes modos de arquitetar a *visão*.<sup>307</sup> Cada um deles buscou uma solução própria, conforme seu temperamento.

Desafiando o procedimento da época de partir de um primeiro plano e produzir a ilusão de profundidade por meio da perspectiva, Picasso processa a lição de Cézanne. Realiza a tarefa de figurar os corpos, e sua disposição no espaço por meio de traços que, na superfície plana, mostram a profundidade, sem lançar mão do claro-escuro. Simultaneamente, amalgama os objetos coloridos e instala a unidade do quadro. Constrói rigorosamente um fundo, estabelecido e figurado por ele mesmo, a partir do qual faz surgir um esquema formal no qual o objeto avança em relação ao fundo. Essa renúncia a um espaço geométrico e à perspectiva linear tem como fruto um quadro estranho: *Les demoiselles d'Avignon*. O espaço de *Les demoiselles*, de pouca profundidade e articulado segundo o modo não-idealista da escultura *negra*, restaura o modo de construir o espaço dos primitivos italianos.

As colagens introduzem objetos reais no quadro, que se revela capaz de digerir elementos estranhos. Como resultado da superposição de objetos “reais”, introduzidos no esquema formal do quadro, o espectador é levado a ativar a *visão* para poder enxergar o objeto figurado pelo pintor. Além disso, os objetos reais excluem o claro-escuro, articulam o espaço do quadro com o mundo exterior e estimulam a projeção de imagens lançadas pela memória. As colagens criam ainda outras tensões: elas estabelecem uma passagem do espaço do quadro para o espaço do mundo exterior, um caminho pelo qual o observador está impedido de transitar. Pela semelhança com o relevo, abriram caminho para outra invenção, que Einstein chamou de “sculpto-peinture”:

Dissolveu-se a massa, reúnem-se os restos das formas sob a superfície; descompõem-se os elementos plásticos. Isto é condicionado pelo relevo da Antiguidade. Havia-se limitado o tátil em prol da representação a três dimensões do movimento; dessas restrições passou-se à escultopintura; a cor aporta a precisão, as formas frágeis são levemente sustentadas pelos elementos tácteis. O fundo se apresenta como fragmentado. Do espaço negativo do movimento se atinge o limite do perceptível pelo toque; planaridade.  
(EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, pp. 379-380. Tradução nossa.)

<sup>307</sup> Como já foi dito, “Carl Einstein utilizou frequentemente o termo ‘*vision*’ emprestado do francês enquanto verbo e substantivo, portanto, mais abrangente, em detrimento dos termos *schauen* e *sehen*”. (MEFFRE, Liliane. “Note sur le *Traité de la Vision* de Carl Einstein”. In: *Les Cahiers du Musée Nationale d'Art Moderne*, n° 58, 1996, p. 29).

Kahnweiler chama de “relevos” as soluções escultóricas inventadas por Braque e Picasso entre 1912-1914.<sup>308</sup> Tais achados mostram relações espaciais entre superfícies, porém se diferenciam das colagens: o esquema formal é constituído por uma justaposição de planos e volumes esquematizados que configuram um espaço que ora penetra a superfície, ora a interrompe. A *Guitar* (1914) de Picasso, tanto a construída com lâminas de metal enferrujado e arame como a de papelão, nos ensina que o espaço pode entrar na forma e abrir o volume, rompendo assim com a tradição da escultura europeia. Situados entre a pintura e a escultura, a *forma* dos objetos não é uma “descrição” e sim uma atividade criadora do espectador. Mostrando simultaneamente interior e exterior, com um esquema formal aberto e despreocupado com oferecer uma forma contínua, a invenção dos *relevos* de Picasso e Braque seria, mais do que um novo gênero, uma nova modalidade da *visão* que poderia pertencer à ordem da pintura, uma vez que criam um espaço fictício em vez de estar inseridas no espaço “real”.

Por sua vez, Greenberg considera essas soluções como escultura:

Em algum momento de 1912, Picasso recortou e dobrou uma folha de papel na forma de um violão, colando e ajustando a ela outros pedaços de papel e quatro cordas tensionadas. Foi criada uma sequência de superfícies rasas em diferentes planos no espaço real a que aderiria apenas a sugestão de uma superfície pictórica. Os elementos originalmente afixados de uma colagem tinham, de fato, sido expulsos do plano pictórico – a folha de papel de desenho ou a tela – para formar um baixo-relevo. Mas tratava-se de um baixo-relevo “construído”, não esculpido, e Picasso criou um novo gênero de escultura. (GREENBERG, Clement. “A Revolução da Colagem” [1959]. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*, 1997, p. 98).

Não resta dúvida quanto à arte de Picasso: ela diz respeito à *forma*. Seu desejo é transformar, seja quando interpreta obras de outros pintores (Velázquez, Greco, Courbet), quando se apropria de objetos e os faz significar outra coisa (a bicicleta-touro), ou ainda quando os submete a uma leve alteração (ânforas-mulheres).<sup>309</sup> Seja por meio de planos ou cubos, cilindros ou cones, justapostos ou emaranhados, o “motivo” é o espaço. “A mais potente representação do volume está inserida no paradoxo da superfície.”<sup>310</sup> Elimina o espaço de Hildebrand – aquele entre os objetos, a atmosfera –, sobra só o volume. O quadro se torna um

<sup>308</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Les sculptures de Picasso*, 1949.

<sup>309</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henry. “Le sujet chez Picasso” (1951). In: *Confessions esthétiques*, 1963, pp. 124-131.

<sup>310</sup> EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 142.

conjunto de conflitos, entre destruição de convenções e construção rigorosa da *visão*; o observador em repouso do espaço idealizado matematicamente é substituído pelo observador em movimento.

O cubismo processa a *petite sensation* de Cézanne – a da passagem de uma cor para outra como modo de reunir os objetos. Como encruzilhada de forças, é um dos modos de exercitar e organizar a *visão*, nem mais nem menos que uma busca por revigorar a visibilidade do espaço e, por conseguinte, de ampliar a *visão*.

Mas Picasso também processa o resultado da experiência do movimento da arte *negra* e descobre que cada forma e cada experiência encontram sua integralidade no seu contrário. Avançar e recuar, essa oscilação simultânea e permanente dá a sensação de profundidade. Ressalta a experiência visual por meio de signos e visadas, às vezes afins, a maioria das vezes opostas: a superfície do quadro contém tensões que oscilam entre movimentos oculares e depósito de formas. No primeiro cubismo, Picasso simultaneamente fixa e explode, avança e recua, corta e bloqueia. A tensão que Picasso estabelece entre opostos, a fluidez com a qual transita entre tradição e renovação, dizem respeito a uma recusa de qualquer dogma ou estilo.

Não devemos confundir o devaneio entediante do artista sem talento com a visão esclarecida que impulsiona o homem à criação de formas novas, embora, ao mesmo tempo, o transporte a camadas arcaicas esquecidas. Isolar-nos das conexões habituais formadas pelos objetos é um estado que se caracteriza pelo pessimismo ligado a um humor secreto. Vamos, com persistência, destruir os objetos portadores de convenções, e uma indiferença cruel para com o mundo circundante vai pouco a pouco se apoderando do homem até que ele ouse franquear as fronteiras da consciência que ele herdou, até que ele viva dentro do próprio mito, indiferente a toda necessidade de corroboração.  
(EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 125. Tradução nossa.)

Essa recusa a dogmas e estilos estaria na base da avaliação de Kahnweiler, que enxerga nos quadros de Picasso, aqueles do primeiro cubismo, uma dimensão escultórica.

Pela primeira vez, em 1906, a escultura está na base das preocupações de Picasso. É só olhar para os seus quadros para se convencer de que são esculturas pintadas. Eles são monocromáticos. Grandes figuras em pé, solitárias, em um espaço que não suporta nenhum objeto. Elas são cuidadosamente modeladas. Picasso, não podendo ou não querendo se expressar em escultura, chega ao ponto de

representar num dos quadros dessa época o mesmo “Nu” (frente e verso) assombrado pela necessidade de figuração “cúbica”. (KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Les sculptures de Picasso*, 1949, p. 2. Tradução nossa.)

Ainda que hoje pareça clara a relação entre os cubistas e a escultura *negra*, não é além da conta destacar a relevância das máscaras Wobé.<sup>311</sup> Nomeadas diferentemente segundo representem retornados, ancestrais reencarnados ou Deus, as máscaras Wobé frequentemente se inspiram no rosto humano, retrabalhado até se transformar numa montagem de formas geométricas, complementadas por elementos zoomorfos (colmilhos, chifres etc.). O esquema é constituído por partes rígidas montadas, sem visar imitação alguma.<sup>312</sup> Uma superfície plana se anexa a outra superfície plana horizontal ou ligeiramente curvada que funciona como testa; cilindros e outros volumes pintados representam os olhos, o nariz e a boca; alguns elementos reais como a ráfia representam o cabelo. Tais máscaras respeitam a forma fechada, mas não a forma “real”: a evocação do rosto humano no espectador não depende das particularidades de nenhuma das partes. Os pintores cubistas tiraram delas uma lição fundamental: a alternância entre elementos côncavos e convexos, um recurso reformulado na pintura como revezamento entre planos transparentes e opacos, gerando a representação de um elemento pelo seu contrário.

Carl Einstein acrescenta uma outra qualidade a essa descrita acima, e chama a atenção para outro aspecto da tensão entre opostos em Picasso. Para Einstein, “os quadros de Picasso se situam entre os dois polos da visão inconsciente e a figuração consciente e, portanto, contêm os conflitos psíquicos principais que permitem acessar uma totalidade mais rica”.<sup>313</sup> Mais tarde, o pintor compensa a velocidade de suas alucinações com uma construção *tectônica* precisa. Além de fazer referência a elementos importantes de nossa experiência do

<sup>311</sup> ZERBINI, Laurick. *L'ABCdaire des Arts Africaines*, 2004. Para Serge Laurent, Wobé foi um termo criado pela administração militar na base de um mal-entendido geográfico e linguístico para identificar a etnia Wè. Segundo a tradição oral e os testemunhos dos navegantes europeus, a população Wè estaria estabelecida no território hoje compreendido entre Libéria e Costa do Marfim desde o século XV. No século XX o termo foi retomado pelos etnólogos e adotada pelos intelectuais. (Informação disponível no site <http://www.wobebli.net/histoire/GuerevsWobe.htm>. Acesso em 25/11/2012).

<sup>312</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henry. “L’art nègre et le cubisme” (1948). In: *Confessions esthétiques*, 1963, pp. 222-236.

<sup>313</sup> EINSTEIN, Carl. *L’Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 123.

espaço, o termo *tectônica* seria indício de uma pintura revitalizada que atinge camadas arcaicas:

nas formas tectônicas repousam os velhos símbolos da geração e do nascimento, da vida e da morte. Esses motivos tectônicos pertencem às duas zonas sexuais, são machos e fêmeas, e é por essa razão que cada quadro torna-se um organismo bissexuado.

(EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 130. Tradução nossa.)

Picasso compreendeu que a morte da realidade é uma condição necessária à criação de uma obra autônoma, mas por outro lado ele a reforça projetando blocos sólidos de imaginação. Ele desenha aquilo que é psiquicamente verdadeiro, humanamente imediato, e nesse sentido seu realismo é ainda mais potente porque o seu trabalho está isento de qualquer naturalismo. Ele se move em um isolamento desdenhoso que exclui tudo, exceto a realidade imediata. Ele não afeta suas experiências com uma realidade periférica fraca e conhece o valor e o grau de realidade de cada uma das coisas existentes.

[...] As alucinações de Picasso são solidamente protegidas por suas formas; elas correspondem a cortes precisos de sua obsessão. Mas as barreiras que erige assim, ele logo as destrói, com uma curiosidade que elas não fazem mais do que agudizar. Um afastamento tão severo das representações exige uma construção muito deliberada.

(EINSTEIN, Carl. “Picasso” [1930]. In: *Ethnologie de l'art moderne*, 1993, pp. 38-39. Tradução nossa.)

#### 4.2. Picasso e Braque: espaço cubista, visão plástica

Em princípio, os modos como Kahnweiler e Carl Einstein percebem o espaço na escultura e na pintura parecem distintos. Em Kahnweiler, o espaço é dado: interessa o modo como a pintura ou a escultura se relacionam com ele. Em Einstein, o espaço é criado pelo objeto, independentemente do meio utilizado.<sup>314</sup> *Negerplastik* é clara prova disso: por um lado, o espaço da pintura cubista e da escultura *negra*; por outro, a escultura europeia, até Rodin, responsável pela desaparecimento do caráter plástico da escultura.

No entanto, a estratégia picassiana de articular elementos contrastantes nos permite aproximar e articular as compreensões, aparentemente antagônicas, de Kahnweiler e Einstein. Tal aproximação, a meu ver, estaria na base do que ambos chamam de “visão plástica”. Entrar no território da visão plástica exige ampliar aquilo que intuimos por *espaço* e *visão*, ultrapassar a dicotomia do tipo

<sup>314</sup> Reiteramos o caráter ambíguo da noção de “objeto” em Carl Einstein, em razão do uso indistinto que faz do termo: seja como tensão entre o quadro e as convenções, seja pelas qualidades de existência no espaço, criadas por essa tensão.

sujeito/objeto para formular uma terceira opção. Acoplar e justapor ambas as noções faz com que o *espaço* inclua a experiência vivida da visão, e a *visão* ganhe uma dimensão mais complexa, uma vez que agenciar *espaço* e *visão* obriga a uma ginástica óptica intensa que resulta em uma nova realidade, inexistente antes do ato de ver. Assim, evitaríamos caracterizar as obras de arte como “pictóricas” ou “escultóricas”, simplificando e reduzindo tanto as categorias como as obras, com o agravante de nos tornar plasticamente cegos.

Carl Einstein vê na pintura de Picasso um meio de exercer a destruição dialética dos problemas enfrentados pelos pintores até esse momento; em Braque, um objetivo a conquistar. Por trás da polissemia dos signos plásticos de Picasso e dos elementos cromáticos de Braque, por trás das configurações espaciais, está a lição que cada um tirou da escultura *negra*. Pela potência plástica, os trabalhos de ambos os pintores provocam experiências visuais enraizadas na experiência do espaço. Objetos e espaço se relacionam e se configuram mutuamente, independentemente de serem naturezas-mortas, instrumentos musicais, acrobatas ou minotauros. Por outro lado, embora existam claras diferenças entre os temperamentos artísticos, Picasso e Braque mostram que os blocos de imaginação lançados na tela exigem uma construção minuciosa para alcançar um arcaísmo psíquico, que nada tem de infantil ou de arbitrário.

Braque é mais “silencioso” que Picasso, especialmente à luz de seus aforismos, um exemplo da paciência e da lentidão com as quais ele constrói.<sup>315</sup> Com um senso da divisão da superfície a partir de elementos cromáticos, atribuídos a seu *métier* de pintor/decorador, Braque transforma suas telas em camuflagens inquietantes. Porém, o determinante é “a distribuição do motivo em vários planos, a realização arquitetônica autônoma que nada deve ao *métier*. Trata-se aqui de outra questão, da transformação do ato de ver”.<sup>316</sup> Seu repertório de formas, quase imperceptível, está tensionado pela disposição segundo campos de formas e nuances de tons nas cores. À diferença de Picasso, Braque não destrói

<sup>315</sup> BRAQUE, Georges. *O dia e a noite. Cadernos, 1917-1952* (1952). In: *Serrote*, nº5, 2010, pp. 139-153.

<sup>316</sup> EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 158.

Encontramos a referência à camuflagem em PAULHAN, Jean. “Le camouflage, la guitare et les papiers collés”. In: *Braque, le Patron*, 1952, pp. 23-31.

um quadro anterior, nem o ironiza. À diferença de Picasso, ele se torna “invisível”.

O método de Braque não é aquele dos pulos bruscos. Seu ritmo está determinado pelo desejo da perfeição técnica. A satisfação da alucinação súbita cede seu lugar a uma consciência quase religiosa da mais pura perfeição pictórica. A pintura está acabada quando a emoção é totalmente velada.

(EINSTEIN, Carl. “Tableaux récents de Georges Braque” [1929]. In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 44. Tradução nossa.)

Em 1921 Braque começa a trabalhar nas naturezas-mortas, dispostas na frente de uma chaminé ou sobre uma mesa, quadros totalmente serenos que não admitem ser penetrados por nenhuma “fissura psicológica; diante de tal acabamento técnico, o *interessante* parece um andaime ridículo. Essa pintura não se apoia em nada que não seja pintura, tudo que é específico desapareceu”.<sup>317</sup> Toda agitação dramática desaparece, assim como qualquer aspecto privado: o valor de seus quadros não decorre apenas de qualidades estéticas e sim da potência da figura enraizada no psiquismo. Seja nas modificações da espacialidade, seja nas forças psíquicas transformadas e reagrupadas em grafismos, o que está em jogo é o fim da concepção positivista do real.

Einstein detecta a necessidade de formular outros critérios para avaliar a importância das telas tardias de Braque. Portanto, seria indispensável afastar-se das normas que regem a realidade convencional do olho do observador para entender a transformação de sua *visão*. Já não é mais uma visão que emana da consciência: Braque introduz outro tipo de figura e outro tipo de realidade. Para preservar a espontaneidade da *visão*, o pintor estabelece um real diferente e mais complexo, exigindo um abandono do eu consciente e “uma reestruturação psíquica da pessoa”.<sup>318</sup> Com o Braque tardio, o quadro se transforma em uma topografia do fluxo psíquico: inverte-se a hierarquia psíquica, o mundo interior se transforma em figuras que emergem e deambulam no mundo diurno, como na série das “Canéforas”. Apagam-se as fronteiras entre dia e noite, forja-se uma consciência mais ampla. A realidade ordinária, apenas uma parte do real, passa a ser construída a partir das trevas que irrompem no espaço. Entre desespero, atrocidade, ironia, solidão e pessimismo, as figuras híbridas de Braque se

<sup>317</sup> EINSTEIN, Carl. “Tableaux récents de Georges Braque” (1929). In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, pp. 42-43. Grifo do autor.

<sup>318</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 135.

esquecem da técnica pictórica e recuperam forças olvidadas, para além de qualquer restrição racional ou do *eu* consciente. Desprovidas de qualquer conotação religiosa e sem nenhuma tentativa de organizar o espaço, as figuras desatam o real imobilizado e restauram as forças que os primitivos condensavam tectonicamente.

A experiência revolucionária de Braque é ter sentido que muito do mundo conhecido está morto no plano psíquico, que as coisas devem ser consideradas por elas mesmas como acabadas e que não se trata de repetir. Tal crítica à realidade dada significa um alargamento considerável da liberdade humana, e sublinhamos isto para mostrar como cada quadro contém uma situação moral.

Para nós, a figura significa o natural; o objeto, uma convenção ou uma inibição da criação.

O conflito com as convenções de natureza objetiva é perpetuado, o que significa o fim do equilíbrio clássico, essa correspondência agradável entre o homem e o mundo; a fórmula da composição harmônica é doravante insuficiente. O mundo dado é percebido como uma inibição do andamento psíquico, toda forma de acontecimento fundado sobre a causalidade aparece como uma fachada, e percebe-se que os processos *naïfs* no homem realmente ocorrem de uma outra maneira que não a do mecanismo convencional dentro do qual buscamos imobilizar o real [...]

É como se entre as camadas instáveis do inconsciente e do consciente agisse uma zona extremamente ativa, a saber, a zona alucinatória. É nela que o inconsciente se condensa numa figura. Porém, a figura olhada não é ainda um sinônimo de uma figura que se tornou realmente consciente. Em vez disso, permanece-se congelado num ato de olhar obsessivo do qual não é possível se desfazer, por via mediúnic, sem ajuda de psicogramas,<sup>319</sup> sem poder, em um primeiro momento, regular aquilo que se apresenta ao olhar ou distanciar-se observando-o. É nesse estado que nasce o que chamamos de figura, e esta se opõe, portanto, profundamente aos objetos.

(EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 146. Tradução nossa.)

Como resultado da atitude primitiva nos quadros de Braque, Einstein introduz a categoria de “alucinatório”. Embora possa provocar hesitação e incerteza por escapar de critérios de verificação ou comparação, a nova categoria admite uma maior possibilidade de criação figurativa. Acrescenta-se assim uma nova dimensão à *visão*: a alucinação.<sup>320</sup> Em Einstein, a *visão* é um combate no qual a obra tenta aniquilar o observador: a obra de arte veicula forças que

<sup>319</sup> Psicograma: segundo Liliane Meffre, “Carl Einstein atribui, como também para os românticos e os primitivos, um grande valor à predominância de processos interiores, processos psíquicos não controlados pela razão, e aos seus equivalentes transcritos sobre a tela de modo imediato, sem o filtro ou barreira do intelecto. Esse é o motivo pelo qual qualifica os quadros de Masson, Klee e seus colegas, de ‘psicogramas’, neologismo que apareceu simultaneamente a esses fenômenos pictóricos”. (MEFFRE, Liliane. “Surrealismo e pintura: Carl Einstein e a revista *Documents*. In: CAMPOS, M; BERBARA, M; CONDURU, R; SIQUEIRA, V.B. (orgs.). *História da Arte: Escutas*, 2011, pp. 51-52.

<sup>320</sup> Por causa do positivismo, qualquer ato de *visão* com caráter alucinatório acabou reduzido à observação de um arranjo ou uma ficção.

incrementam o vigor do observador. A alucinação não tem qualquer conotação patológica; pelo contrário, é um território sumamente ativo entre as camadas instáveis do inconsciente e do consciente, de potência afirmativa e vitalidade. “As obras de arte parecem-me muitas vezes como espectros em ação. Eles talvez permaneçam sonolentos nas valas do domínio estático, mas se apropriam das forças vivas, e suas sombras deambulam entre nós.”<sup>321</sup>

### 4.3. As máquinas de Léger

Da pintura de Léger transpira um positivismo quase otimista. Ainda que a experiência visual seja o ponto de partida, seus quadros nem sempre tratam do acontecimento do qual surgem: o pintor aposta na potência do quadro, descarta possibilidades imaginativas e se preocupa com sua estrutura geral. Como Picasso e Braque, ele captura a diversidade espacial exterior na unidade do quadro. À diferença deles, Léger se sente atraído pela técnica e pela velocidade. Estimulado por eles, percorreu seu próprio caminho obtendo outros resultados.

Fazendo uma distinção entre aqueles pintores que criaram o cubismo e aqueles que simplesmente se uniram a ele, Kahnweiler inclui Léger entre os que criaram o cubismo. Embora não entrasse no caminho ao mesmo tempo que Picasso e Braque, e sua abordagem se distinga da desses pintores, Kahnweiler entende que Léger merece estar entre os cubistas por ter captado uma realidade visual no sentido cubista de apreender a profundidade com meios próprios.<sup>322</sup>

Léger não é um ilustrador da sua época: constrói corpos humanos como se fossem máquinas e inventa sua própria arquitetura, uma arquitetura industrial. Não tem medo da deformação e defende a unidade do quadro. Às vezes, a posição dos objetos no espaço é dada por superposição, embora ele não abra mão da perspectiva linear: “o olhar, orientado em direção a um fundo, como na pintura pré-cubista, entra logo na profundidade”.<sup>323</sup> Outras, a supressão dos detalhes resulta em formas maciças, vigorosas, dominadas pelo ritmo, que agem e se levantam como *golems*.

<sup>321</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 64.

<sup>322</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henry. “La montée du cubisme” (1920). In: *Confessions esthétiques*, 1963, pp. 9-61.

<sup>323</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henry. “La montée du cubisme” (1920). In: *Confessions esthétiques*, 1963, p. 55.

Léger condena uma estética associada à noção de harmonia e defende a oposição entre um estado natural e um estado modificado radicalmente pelo homem. O valor plástico é independente dos valores sentimentais, descritivos ou imitativos; cada objeto tem um valor, independentemente do que represente. Todo elemento individualizante é substituído por um equivalente mecânico dentro de uma construção, que Léger chama de “elemento mecânico”, para ele uma possibilidade plástica. Seu olhar se caracteriza por não distinguir entre humanos e objetos, pela preferência por ambientes populares, pelo “realismo” despido de vaidade ou psicologismo, pela preocupação com a nitidez e o acabamento dos detalhes, assim como por uma estrutura arquitetural combinada com uma execução meticulosa. Tais características permitem aproximar Léger a *le Douanier* Rousseau.<sup>324</sup> Por outro lado, pelas referências ao universo industrial e à exatidão com a qual se avalia uma máquina, provavelmente o próprio Léger buscasse essa aproximação, uma vez que, para ele, “Rousseau é um trabalhador, Cézanne um pequeno engenheiro”.<sup>325</sup>

Em Léger, a intensidade plástica é organizada por meio da oposição e do contraste entre superfícies e volumes, de tons puros e chapados em oposição a cinzas modulados. Sem apelar a recursos ilusionistas, renunciando à representação entendida como identificação, o pintor alcança profundidade e dinamismo em suas telas; pela modulação evita, assim como Cézanne, uma imitação servil da luz solar nos objetos. De uma paleta cinzenta, discreta e harmonizada, como no quadro que apresenta no Salão dos Independentes de 1910, as cores pouco a pouco adquirem vigor e finalmente se transformam em cores primárias.

<sup>324</sup> Não abordaremos aqui a relação entre as pinturas de Henri Rousseau e Léger, nem sua relação com o cubismo. Carl Einstein incluiu Rousseau dentro dos artistas do século XX em virtude de seu primitivismo, embora se diferencie das tendências primitivistas da arte moderna (“Henri Rousseau”. In: *L’art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, pp. 65-70).

Kahnweiler, por sua vez, o considera um primitivo isolado, que nada deve à pintura de sua época nem à de seus predecessores, “nos seus trabalhos encontramos alguns mitos figurados – mitos um pouco vagos, talvez mais para *Märchen* que para mitos verdadeiros: a floresta virgem, árabes a cavalo combatendo tigres, o deserto sob a lua ou um leão que cheira uma cigana adormecida, todos esses países distantes com seus habitantes e animais estranhos com os quais sonham a criança e o homem simples. Sua arte era do domínio do folclore”. (KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan Gris*, 1946, p. 116. Tradução nossa. Grifo do autor.)

Para outra leitura de Rousseau, consultar UHDE, Wilhelm. *Henri Rousseau – Séraphine de Senlis* [1911], 2009.

<sup>325</sup> LÉGER, Fernand. “L’esthétique de la machine, l’ordre géométrique et le vrai (1924). In: *Fonctions de la peinture*, 2009, p. 104.

Reconheço que a vida moderna está frequentemente em estado de contraste e facilita o trabalho. O exemplo mais comum é o painel de publicidade duro e seco – cores violentas, letras tipográficas – que corta uma paisagem melodiosa. As fumaças macias, que se elevam num meio mecânico seco ou na arquitetura moderna, produzem também um choque de contrastes [...]

A arte é subjetiva, entende-se, mas uma subjetividade controlada e baseada na matéria inicial “objetiva”, essa é minha opinião absoluta.

A obra plástica é o “duplo senso” desses dois valores, *o real e o imaginário*. Encontrar o equilíbrio entre esses dois polos, aí está a dificuldade, mas dividir essa dificuldade em duas e tomar apenas uma ou outra, fazer abstração pura ou imitação é realmente muito fácil, é evitar o problema na sua totalidade.

(LÉGER, Fernand. “Notes sur la vie plastique actuelle” (1923). In: *Fonctions de la peinture*, 2009, pp. 64-65. Tradução nossa. Grifo do autor.)

Uma máquina ou um objeto pode ser qualificado como “belo” se suas linhas se inscrevem dentro de uma ordem arquitetônica precedente. Léger cria uma ordem arquitetônica nova, que chama de “arquitetura da mecânica”, em contraste com as ordens existentes, baseadas em vontades geométricas e predominância de linhas horizontais ou verticais. Portanto, a máquina seria a ferramenta para abalar a tradição, já que a beleza plástica não depende de nenhum valor sentimental. Os valores do objeto de arte – o rigor, a concentração, a intensidade – exigem a distinção entre qualidade plástica e decorativismo.<sup>326</sup> Surge assim uma nova paisagem: a rua, a cidade, o hospital e a usina tornam-se lugares de invenções, de arranjos espontâneos e vitais. Paradoxalmente, os objetos fabricados, que antes eram úteis, agora se revestem de cores; o homem, convertido agora em manequim, continua sendo o centro do quadro. “A natureza também é para Léger uma fábrica útil, é o ponto de vista do camponês.”<sup>327</sup> O desafio é a matéria bruta, organizar o espetáculo mal orquestrado segundo critérios de forma, cor e luz. É justamente pelo domínio da matriz arquitetônica que Léger se defende da proximidade dos objetos.

Léger está longe de todo psicograma. Ele é do tipo tectônico. Um homem decidido, um finalista, um fabricante. O inconsciente aparece para ele provavelmente idêntico ao ainda inexistente. Léger está obcecado pelos objetos e as séries (as associações); para ele antes de tudo contam as analogias formais e técnicas entre as coisas.

(EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 179. Tradução nossa.)

<sup>326</sup> LÉGER, Fernand. *Fonctions de la peinture*, 2009.

<sup>327</sup> EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 178.

Léger descarta a experiência pessoal e “busca um mito da técnica cujas formas são utilizadas pictoricamente”.<sup>328</sup> A vida moderna é o triunfo do objeto manufaturado, da estandardização e da estrutura; a partir de arquiteturas industriais, ele constrói uma linguagem plástica. No entanto, considerando o jogo de contrastes que o pintor estabelece e sem cair num dualismo simétrico, a construção paciente do quadro também pode se referir a um modo de se proteger daquilo que mais se teme: a técnica e o mito da máquina. E, como sugere Einstein, ele se defende dela por meio de uma construção arquitetônica rigorosa, uma tectônica que também seria um modo de dar vida a objetos inanimados.

As coisas assaltam este normando realista e constata-se nele uma proximidade com os objetos tão violenta, delimitada, quanto em Rousseau. Tal proximidade com os objetos revela o camponês para quem as coisas estariam tão vivas quanto os homens, por conterem forças que podem ser benéficas ou prejudiciais. (EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 175. Tradução nossa.)

#### 4.4. O cubismo de Juan Gris: “um problema humano”

Juan Gris se dedicou à tarefa de juntar linhas com superfícies de cor no retângulo do quadro, defendendo uma das premissas do cubismo, a unidade e estrutura do quadro. O antagonismo entre aquilo a representar (o objeto) e aquilo que o absorve (o retângulo do quadro) é intransponível, e Gris se decide a favor da “arquitetura” do retângulo. Uma vez que uma imagem sem intenção descritiva não pode ser outra coisa senão um estudo técnico, “a única técnica pictórica possível é um tipo de arquitetura plana e colorida”.<sup>329</sup>

Como Braque, Gris distingue entre construção e arquitetura: para ambos, esta última se caracteriza por alcançar um resultado e uma unidade diferentes daqueles dos elementos que a constituem. Na pintura, ele visa relações entre as cores e as formas; o quadro enquanto arquitetura resiste a ser desmontado, evitando assim que cada elemento seja tomado isoladamente. É a própria arquitetura do quadro que protege a pintura da influência das contingências da época em que foi produzida, permitindo que a pintura se torne contemporânea.

<sup>328</sup> EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 175.

<sup>329</sup> GRIS, Juan. “Des possibilités de la peinture”. In: KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan Gris*, 1946, p. 198. Conferência pronunciada na Sorbonne em 15/5/1924, para o “Grupo de Estudos Filosóficos e Científicos”, fundado pelo Dr. Allendy.

Portanto, a mudança no modo de construir o quadro que distingue o cubismo revela também uma mudança no modo de pensar.

Para Carl Einstein, Gris empreendeu conscientemente um caminho inverso àquele tomado por Cézanne: enquanto um dá formas arquitetônicas gerais aos objetos, o outro individualiza as formas arquitetônicas gerais em objetos. “O que era hipótese em Cézanne é conclusão para Gris. O que eles ainda têm em comum é a crença no método.”<sup>330</sup> A visada de Kahnweiler é levemente diferente: Cézanne não está preocupado com a *petite sensation* da luz sobre os objetos, o que o pintor busca é transmitir sua própria sensação da luz sobre os volumes e a ubiquação deles no espaço, conservando as modificações produzidas pela luz solar.<sup>331</sup>

Por sua vez, Gris junta linhas, superfícies coloridas e o retângulo da tela, submetendo o objeto a elementos simples que regulam a visão; alcança a representação do objeto depois de uma longa construção metódica, e o resultado é o ponto de encontro entre a imaginação do pintor e a do espectador. Por um lado, o encadeamento e a repetição de elementos tectônicos lhe permitem chegar ao objeto, lançado no espaço por meio de recortes; por outro lado, supõe intacto o impulso de objetivação por parte do observador.

Evidentemente, para que uma emoção seja pictórica, é necessário que seja provocada por um conjunto de elementos pictóricos, ou seja, que eles pertençam ao mundo da pintura, porque todo espetáculo, mesmo aqueles devidos à arte, podem ser considerados em mundos diferentes [...]

Por que pretender que um pintor tire desse objeto elementos de outras profissões? Por que não se contentaria simplesmente com os elementos que pertencem a sua profissão? Aquele que, pintando uma garrafa, pensa em expressar sua matéria em vez de pintar um conjunto de formas coloridas, merece ser vidreiro em vez de pintor [...]

Podemos agora concluir que, para que uma emoção possa ser transcrita na pintura, é necessário que ela seja, acima de tudo, composta por elementos que pertençam a um sistema estético, resultado da época. Todo sistema estético deve estar datado. Mais à frente veremos que deve ser assim também com a técnica, porque, embora uma escolha de elementos bizarros e heteróclitos possa motivar uma obra pintada, não está provado que ela seja pintura. Nem uma obra pintada será pintura se é feita de elementos pictóricos que não estão ordenados e dispostos por meio de uma técnica apropriada.

(GRIS, Juan. “Des possibilités de la peinture”. In: KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan Gris*, 1946, pp. 196-197. Tradução nossa.)

<sup>330</sup> EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle* [1931], 2011, p. 169.

<sup>331</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan Gris*, 1946.

Juan Gris reconhece que, no começo, o cubismo, uma reação contra os elementos fugidios que interessavam ao impressionismo, buscava representar os elementos mais estáveis. Uma vez superada a etapa analítica, a descrição e a classificação das aparências dos objetos – porém, uma fase necessária –, foi com a síntese das relações entre os objetos que o cubismo ganhou força pictórica.<sup>332</sup>

Kahnweiler reconhece uma dívida para com Juan Gris: “Se, como pensamos, o cubismo não foi apenas uma descoberta ou uma renovação e, sim, um retorno à verdadeira tradição da pintura, é sobretudo a ele que devemos isso.”<sup>333</sup> Por submeter a expressão da experiência vivida às próprias leis da pintura, pela tensão e luta entre a emoção do pintor e a matéria que a encarna, por obedecer a leis particulares próprias e não a leis gerais preexistentes, Kahnweiler o considera um clássico. Carl Einstein coloca duas questões que deixam entrever a amplitude e o alcance da proposta cubista, assim como da parceria estreita estabelecida entre os quatro pintores e os teóricos:

Foi um erro olhar os quadros de Gris como se fossem abstratos. De fato, o objeto não é um suposto e sim o resultado de uma contração dos elementos tectônicos. Para Gris é uma concretização dos elementos formais. É o culminar em um tema e não o ponto de partida que determina a criação, o que equivale a uma inversão do processo atual. As formas tectônicas dominam tanto o homem como os objetos, o que lhes dá o poder de ligar o homem com o exterior.

Assim, para Gris cada contração dos elementos formais corresponde a um objeto, e esse platônico acreditava na realidade das formas dos objetos.

Gris se perguntava se nossas representações podiam atingir o mundo exterior, ou se há uma separação completa entre o homem e o ser, a forma e a realidade. Para ele, o cubismo era algo mais do que um problema pictórico: era um problema humano. Poderíamos definir aqui a composição como transformação de elementos estáveis em objetos.

Gris acreditava em uma espécie de harmonia preestabelecida. Os elementos formais eram para ele um meio de atingir o mundo exterior e de dominá-lo. O mundo exterior lhe parecia tanto mais humano na medida em que era mais específico.

(EINSTEIN, Carl. “Juan Gris: texte inédit” [1930]. In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, pp. 49-50. Tradução nossa.)

As pinturas cubistas continuam a nos interrogar. Respondemos com dúvidas, nunca com certezas. Até aquele momento, dar uma visão da realidade mais profunda, capaz de nos reconciliar com o mundo, era um dos valores da arte.

<sup>332</sup> GRIS, Juan. “Réponse à une enquête” (texto originalmente publicado em alemão no *Europa Almanach*, 1925, pp. 34-35, organizado por Carl Einstein e Paul Westheim). In: EINSTEIN, Carl. *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, pp. 51-52.

<sup>333</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henry. “La montée du cubisme” (1920). In: *Confessions esthétiques*, 1963, p. 51.

Com o cubismo, e daí para a frente, o desafio passou a ser como lidar com a sensação inquietante provocada pela incoerência dos vazios, as metamorfoses constantes, os objetos cortados e os espaços rasgados. Inverteu-se o processo: antes, os pintores pensavam, depois pintavam; agora, eles projetam imagens, e depois, eles e nós, damos sentido a elas. O resultado dessa inversão foram quadros que alguns consideraram como a degeneração da pintura dita clássica, outros como a recuperação das antigas tradições, aquelas que pintavam suas mulheres e touros como Picasso, Braque, Gris e Léger.

#### **4.5. Georges Braque (1934): por uma abordagem cubista da visão e da tectônica**

Afinal, o que é o espaço? E a visão? Como é que o espaço se torna parte atual e projeção de nossa ação?

A resposta cubista foi atacar o espaço como problema central. O espaço não é mais um pressuposto de acordo com uma regra, a questão não é mais reproduzir e sim criar. Os objetos deixam de ser aparências, eles ondulam como resultado da acumulação de forças e circulam em sensações, e o homem vive e atua dentro delas; a *visão* se estende para além da percepção. Muda a situação do homem no mundo, ele não se coloca mais diante dos objetos, em uma atitude de observação naturalista. Examinar o cubismo exige que nos interroguemos se realmente esse modo de entender o espaço representa uma modificação do olhar. Para isso, devemos colocar os fatos da história da arte no conjunto da história e lembrar que, com Riemann e Lobatchevski, o espaço se transforma para além das convenções.

A geometria assume como dada a noção de espaço e os princípios de construção no espaço: o sistema para medir distâncias baseia-se nas hipóteses da geometria euclidiana. Em “On the Hypotheses which lie at the Bases of Geometry” (Sobre as hipóteses que estão nas bases da geometria, 1868), Riemann estabelece as propriedades métricas do espaço valendo-se do exemplo do cilindro, que admite ser absorvido pelo plano, e da esfera, assimilável só depois de sofrer uma deformação. Como já foi dito, intuitivamente, parece possível pensar as relações entre o cubismo *metamorfótico* e o espaço topológico fundado nas experiências de Riemann.

Aprofundar no viés matemático parece exagerado demais. Uma vez que a natureza e a ciência são inseparáveis, e que a ciência remete à natureza, considerar o espaço do cubismo leva a pensar nas diferentes representações das sensações de espaço. Parece razoável relacionar o espaço cubista com a topologia, na qual os problemas geométricos não dependem da forma exata dos objetos e sim das propriedades preservadas depois de submeter os objetos a deformações.

As colagens, tanto como o bestiário e os acrobatas de Picasso e as *Canéforas* de Braque, parecem enfatizar a livre mobilidade dos corpos no espaço. Este aspecto nos permite articular as experiências do Renascimento com as do cubismo. Ainda que pertençam a outra configuração espaçotemporal – e por isso mesmo –, lembrar o espaço pictórico de Giotto e Duccio como conquista do espaço, a construção perspectiva de Masaccio e Brunelleschi, e a transição entre eles, pode esclarecer o que estaria em jogo com a proposta cubista. A passagem da imagem ideal para a imagem óptica na busca de um espaço pictórico caracteriza a pintura de Giotto. Um contemporâneo de Tiziano não poderia nunca pintar como Giotto, uma vez que “o artista, executor inconsciente da vontade plástica comum, encontra sempre seu desenvolvimento no estilo da época, que é a expressão dessa vontade”.<sup>334</sup> Do mesmo modo, o cubismo como fenômeno é o resultado da vida espiritual da época. O que autoriza aproximar os pintores das duas épocas é uma construção do espaço, assim como a exigência de uma *visão* ativa. Daí que os quadros de uns e outros resistem a uma atenção flutuante e a divagações oníricas. À diferença do cubismo, o Renascimento, influenciado pelas ciências, colocou o espaço construído acima da experiência espacial, considerada um caso particular no interior da tipologia do espaço. Porém, um espaço geométrico e perspectivado pouco diz sobre a experiência concreta do espaço.

Kahnweiler assegura que a função historiográfica da pintura, praticada de modo narrativo antes de Masaccio e dramática depois dele, não existe mais.<sup>335</sup> Ele coloca Cézanne e Derain como pintores da transição sem os quais o cubismo não teria superado o antagonismo entre representação e construção. Após Masaccio, a

<sup>334</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henry. “La montée du cubisme” (1916). In: *Confessions Esthétiques*, 1963, p. 39.

<sup>335</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henry. “La montée du cubisme” (1916). In: *Confessions Esthétiques*, 1963, pp. 9-60.

arte não teve medo da deformação, uma vez que embarcou na construção. E na arte moderna, o retorno à construção é mérito de Cézanne, que deforma o objeto para construir o quadro, do mesmo modo que desbota para valorizar a harmonia cromática.

A operação cubista transformou a perspectiva estática do psiquismo. Os objetos, até aquele momento resultado de atos mecanizados e alvo da descrição e adoração, com o cubismo se dissolvem nos acontecimentos. A realidade como processo leva os pintores a dismantelar os objetos em busca da fonte de algo eminentemente real, o invisível, aquilo que ainda não é visível, que não foi fixado, que escorrega e resiste. Para os cubistas, a pintura deve ser reintegrada a essa estrutura geral transformada, e isso exigiria algo mais do que o simples fato de pintar.

Até o cubismo, o espaço foi considerado um andaime rígido cuja finalidade era a ordem. Ninguém ousava fazer nenhum tipo de modificação porque isso ameaçava a orientação estabelecida e as convenções relativas aos objetos. A *visão* se afundou e se paralisou na persistência de objetos imóveis; o observador, sonolento, inativo, foi incluído dentro dos andaimes do espaço perspectivado. O espaço morto dos conceitos foi confundido com a vivência e experiência do espaço. A principal característica do espaço foi esquecida: a de ser a articulação flutuante, instável, entre o homem e o mundo. O ato de ver tem sentido humano só quando é ativo e inquieto: “olhar quer dizer agir, e ver significa ativar o real ainda invisível”, nos diz Carl Einstein.<sup>336</sup>

Nos quadros do classicismo renascentista, os planos se situam paralelamente uns atrás dos outros. Como modo de transposição óptica da ordem social, essa composição corresponde à hierarquia da corte ou da igreja. O elemento ativo, o centro do quadro, é o homem da razão; a paisagem, um fundo

<sup>336</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 79.

Liliane Meffre afirma que Einstein conhecia muito bem o pensamento de Fiedler e tomou emprestados alguns conceitos dele, como o da autonomia da arte. (MEFFRE, L. *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d'une pensée moderne*, 2002, p. 45). A frase ressoa com um dos aforismos de Fiedler, citado no capítulo 3: “É um erro crer que abrir os olhos é suficiente para apreender o mundo como representação. É a suposição geral de que basta com abrir as portas dos nossos sentidos para possuir o mundo de modo sensível, e que a atividade intelectual só começa quando se trata de alcançar um conhecimento conceitual.” (FIEDLER, K. *Aphorismes* (1914), 2004, §124, p. 73. Tradução nossa.)

inerte. O espaço era venerado como um destino inamovível, uma constante intangível que, segundo a crença, mantinha a ordem. Mais tarde, nessa imagem fixada do espaço se colocava um arranjo interessante e o valor da tela jazia na habilidade técnica. Portanto, era necessário um observador imóvel, desprovido de experiências e de psiquismo. O espaço era um tabu, a tarefa do pintor consistia em ordenar a composição: o quadro tornou-se assim alvo de um esteticismo servil por parte dos críticos. “A exploração da visualidade na sua visada mais banal evitando aprofundar nas fontes ocultas das forças”<sup>337</sup> não é para Einstein nada mais que uma sublimação dos desejos sexuais. O esteta, incapaz de abrir a obra à sua historicidade, transforma a obra em um fato real fixo, desprovido de qualquer experiência; privadas de sua vitalidade e de suas origens, as obras são reduzidas ao seu aspecto artesanal.

O desafio – evitar uma visão e um espaço dados, pressupostos – é uma tarefa a realizar. Os pintores cubistas desmontam o espaço perspectivado, e nós, observadores, devemos remontá-lo: o resultado é um espaço dinamizado a partir das experiências vivenciadas no sentido fiedleriano, um espaço enraizado no psiquismo – não na psicologia. Considerar o espaço como inamovível e estável, para Einstein só oferece a possibilidade de uma observação mesquinha e um arranjo lisonjeador. O cubismo inverteu isso: o espaço tem sentido humano enquanto projeção da energia humana e, conforme o homem modifica essa energia, o espaço transforma sua estrutura. Assim, ao modificar o esquema passivo da realidade como dada e inalterável, o próprio real se revela como um problema e uma tarefa a realizar. Porque o que geralmente se aceita como realidade é um resultado das experiências vividas, continuamente fixadas e transformadas em um novo tabu intangível, uma nova convenção que caracteriza a vida social. Desmantelar esse tabu obriga a considerar o espaço como um tecido constituído também pelo inconsciente, que age como uma realidade oculta.

Carl Einstein nos diz que o homem da Antiguidade imitava para captar as forças mágicas no quadro, para captar os espíritos. A reprodução fiel da figura humana era entendida como seu “ka”, para os egípcios uma força que reside no homem e o mantém com vida. Essa força vital era representada autonomamente

---

<sup>337</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 43.

como estátua ou escultura, onde um antinaturalismo poderia ter sido considerado como assassinato, e o realismo, uma confirmação da força dos deuses. Porém, esse realismo difere do realismo moderno, uma tentativa de fixar as forças inapreensíveis no tempo e no espaço para poder controlá-las.

Se a realidade passa a ser um organismo vivo que cresce e morre, a divisão em dois extremos, subjetivo e objetivo, não teria mais sentido: a realidade assim entendida é a integração do homem a outros processos vivos. O resultado é algo mais complexo, que ele chama de metamorfose, um meio pelo qual o homem se liberta de uma realidade rígida e morta. O real estático é substituído por um real dinâmico, funcional no sentido matemático. A realidade passa a ser constituída por um mínimo de fatos conhecidos, rodeados e atravessados por dimensões invisíveis.

No cubismo, à destruição dos objetos, correspondente a uma análise e uma reconfiguração da estrutura do ato de ver, sucede uma fase de construção de objetos, seguida de sua inserção no real. O fato de que grande parte do mundo adornece naquilo que está oculto, tornando-se visível pela *visão* ativa, leva Einstein a garantir que todo ato de olhar decorre do invisível. Em outras palavras, a realidade engloba tanto a visão como o inconsciente. De preciosidades estéticas, os quadros se transformam em receptáculos de uma força vital: a *visão* não é mais do que um meio de contribuir com a revolta contra uma realidade morta.

Recuperar a magia da *visão* foi uma das tarefas do cubismo, assim como de Carl Einstein. No mundo da arte, o real raramente foi concebido como uma tarefa a realizar: facilmente temos nos ajoelhado frente a um real imposto por grupos sociais que detêm o poder. Como exemplo, a ciência e a religião transformaram e dissolveram a imagem visual do mundo. Para os cristãos, o real sensível era o satânico e o pecaminoso, que recuou para o nível de ficção. Ver era o contrário de pensar; a vida dos quadros foi dominada por forças que destruíram o olhar, frente às quais a história da arte muitas vezes permaneceu em silêncio. A imagem moderna da realidade, abafada por previsões e causalismos, carece de tensões e contrastes. A natureza dos fenômenos, penetrada por cálculos e mecanizada, não era mais um estímulo para o psiquismo. Por trás dessa concepção resignada do real, Einstein se depara com uma submissão religiosa.

Defensor de uma *visão ativa*, Einstein entende a percepção como uma tendência à adequação. Identificar *visão* com percepção levou ao desconhecimento de sua força metamorfótica e produtiva. A percepção se opõe à paixão com que os pintores cubistas dissolveram o real convencional e ampliaram a realidade. Os quadros cubistas não se fundam na estabilidade dos conceitos: pelo contrário, revoltam-se contra um real herdado e não questionado; lutam em prol de um real e de uma *visão* a conquistar, porque é vendo que pouco a pouco conquistamos e estimulamos a capacidade de ver. O olhar convencional não é mais do que um modo de fugir às experiências vividas. A estrutura convencional do quadro, ligada à crença de um “eu” constante e limitada à superficialidade dos objetos, é apenas um modo de continuar confinados psicologicamente como indivíduos, de continuar presos à descrição superficial dos objetos.<sup>338</sup> Manter vivas as petrificações, as interpretações e as ficções não seria outra coisa senão medo de recuperar a liberdade e criar a realidade.

Uma imbricação entre *visão* e espaço; a coragem de colocar dentro do quadro um jornal, um cachimbo ou a garrafa de cachaça *realmente* ali; a conquista de uma pintura sem modelo; a intuição de que uma reconfiguração da *visão* convencional não era suficiente; um impulso de criar novos objetos: o cubismo é uma tentativa violenta de recuperar a liberdade do quadro. Essas conquistas foram acompanhadas pela obsessão da *visão* e pela morte da continuidade e estabilidade do “eu”. Os quatro pintores transformaram o mundo disponível e transformaram a *visão*, submetendo-nos à dúvida e ao questionamento incessante das crenças e decisões.

Com a invenção cubista, os quadros trocaram as metáforas de um real independente e fixo por uma experiência visual, viva e espontânea. Uma estilização do objeto não é nada além de uma imitação maneirista que exclui a fase intuitiva e o conhecimento consciente do objeto. O caráter direto, decorrente da obsessão da *visão*, impede que o processo cubista se transforme em um arranjo e, assim, favorece a criação de um objeto novo. O quadro não é a fixação de um dinamismo: significa uma ação, reprodutível, no interior de uma experiência vivida.

---

<sup>338</sup> Em relação à “continuidade do *eu*” em Einstein, ver a questão da *Bildung* na Introdução.

É justamente o fato de ter recuperado os movimentos oculares e corporais envolvidos na *visão*, esquecidos durante muito tempo, o que torna os quadros cubistas significativos. Assim, o espaço cubista, uma ruptura com a crença do espaço abstrato, se transforma no espaço da projeção de nossas energias. O quadro, em vez de romper com a experiência vivida, permanece imerso nela e se torna a sucessão vivenciada das representações funcionais da *visão*. O ato de ver vira um modo de ativar o espaço e determina a identidade entre objeto e sujeito. Dito de outro modo, apagam-se as fronteiras entre sujeito e objeto, *espaço é visão* ficam ligados um ao outro. O primeiro cubismo, dedicado a pesquisar os problemas formais do espaço e à prática consistente de dotar as formas de um aspecto tectônico, marca o abandono do plano clássico e modificações das soluções óticas na pintura e abre caminho para uma reavaliação dos critérios com os quais a história da arte julgava os fatos plásticos.

#### 4.6. A experiência do volume

Na medida em que a unidade da perspectiva renascentista baseou-se no observador ciclope e imóvel, a redução da realidade à imagem perspectivada foi uma de suas consequências. No entanto, as condições óticas da experiência do mundo estavam mais a fim do entrelaçamento de visões de um observador ativo – um absurdo para a elaboração perfeita do ponto de vista técnico do quadro, cujo pressuposto era um espaço constante. Com a operação cubista se confirma a dissolução do preconceito da estrutura fixa do espaço e das representações habituais. Sua potência foi a recuperação da *visão* naïf, uma alternativa à *visão* convencional esvaziada de toda dimensão psíquica e que restabeleceu a relação entre a experiência vivida e a obra de arte. Um dos resultados dessa operação foi que o ordenamento espacial, segundo a perspectiva renascentista, passou a ser considerado uma opção preguiçosa e ultrapassada.

Einstein, Kahnweiler e os quatro pintores cubistas entenderam que transladar o ato de ver à planaridade foi tanto um adeus enérgico ao ilusionismo como um modo de acentuar a autonomia da *forma*. Ruptura definitiva entre figura e objeto, Einstein explicita que o cubismo trata da representação dos movimentos oculares anotadas simultaneamente em um plano bidimensional. O agrupamento entrelaçado das fases decisivas da experiência ótica, desprovido de lembranças

confusas e representações modeladas segundo a incidência da luz solar nos corpos, evita o volume apreendido segundo as medidas dos sólidos. A importância de tal apreensão do volume, fruto do emaranhado de anotações de estados diferentes e contraditórios, é que intensifica a *visão*. Ou seja, os cubistas, além de libertar os objetos da indiferença e da imobilidade, fazem com que eles deixem de ser resultados prontos e representações ilusionistas; com o cubismo, a *forma* decorre do desenvolvimento de processos psíquicos deflagrados pelo entrecruzamento de experiências ópticas.

Dar *forma* às experiências decisivas do espaço é relacionar de modo original as representações do movimento. Ao traduzir as experiências reais em imagens, o cubismo nos lembra que o espaço não é mais do que a síntese de nossos movimentos no espaço e das representações do movimento. Desse modo, o objeto cubista surgiria da experiência vivenciada. O desafio é juntar a multiplicidade funcional à superfície e simultaneamente assimilar as fases divergentes e contraditórias do ato de ver, questão que distingue a planaridade cubista da decoração plana e ornamental dos fauvistas.

As novas figuras emergem do invisível. Essa conquista cubista significa que o “alargamento” da nova *visão* está enraizado em uma região mais complexa que a dimensão puramente óptica. A *visão*, intensificada em benefício do observador, tem como principal tarefa a concepção e transformação da realidade. A figura se distingue decisivamente do objeto, a congruência e a imitação foram descartadas, a tarefa é a criação de figuras e sua inserção no real. Enquanto operação, a *visão* admite uma interação entre o olhar e a *imaginação*.<sup>339</sup>

Outra questão estaria intimamente relacionada com o alargamento da *visão* e a experiência do volume: à problemática do espaço. Empenhados em processar as lições de Cézanne e da escultura *negra*, no primeiro cubismo os pintores analisaram e desenharam as forças construtivas do espaço. Os quadros,

<sup>339</sup> Encontramos essa questão, que Einstein chama de *transvisual*, numa das entradas para um projeto de livro, intitulado *Traité de la Vision* (1939-1940). Nesse capítulo, ele discutiria a questão da “intermitência e interação da visão e do olhar. Influência recíproca da imaginação e do olhar. Dosagem do par imaginação/olhar”. (EINSTEIN, C. “Traité de la Vision” (1939-1940), In: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 58, 1996, p. 43). O capítulo V trata sobre o *transvisual*, termo que seria “uma criação de Einstein que busca alargar as relações entre fenômenos ópticos e psíquicos” (MEFFRE, Liliane. “Note sur *Traité de la Vision* de Carl Einstein”. In: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 58, 1996, p. 29).

entrelaçados com experiências visuais cotidianas e outras experiências extraópticas, não almejam a figura e sim o ato de ver ingênuo e dinâmico. O processo funcional da visão, começado pelo impressionismo embora sem uma formulação decisiva do espaço, foi acrescentado pelos cubistas: anotaram as experiências decisivas do movimento no espaço real tridimensional e, por meio de uma arquitetura rigorosa, as transformaram em uma figura bidimensional.

O resultado se distingue do espaço pouco denso dos impressionistas pela integração das diferentes fases da experiência “volume”; fugindo da reprodução ilusionista da profundidade, as invenções cubistas validam o volume como síntese construtiva da visão. A origem da concepção dos objetos como determinados pelas experiências tácteis consiste na adequação entre massa e volume: somos nós que transformamos o essencial da experiência do volume, determinado pela tensão criada entre as variadas representações de movimento e as lembranças, em um objeto homogêneo, confundindo materialidade com espacialidade.

Em vez de dar o resultado da observação, [o cubismo analítico] oferece o resultado de uma visão não interrompida pelos objetos. Não nos conformamos com uma abreviação que elimina as partes refratárias.

O motivo é função da visão do homem; [o motivo] está submetido às condições do quadro. O fator decisivo é o volume, que não é idêntico à massa, porque o volume é a totalização dos movimentos ópticos descontínuos. Assim, rompe-se com a continuidade convencional do corpo... Temos confundido durante muito tempo o volume com a massa, e isso levou a interpretações tácteis na pintura. Transpusemos sobre uma superfície plana uma experiência antipictórica e sugerimos o táctil pelo modelado da sombra e da luz. Porém, existe outro modo de representar o volume: a figuração plana e simultânea dos movimentos ópticos. (EINSTEIN, Carl. “Notes sur le cubisme” (1929). In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 30. Tradução livre.)<sup>340</sup>

Resumindo: a experiência do volume leva a um espaço vivo, dinâmico, resultado dos movimentos oculares e corporais; confundir o volume com a massa nos leva a um espaço homogêneo e contínuo. Einstein concebe a experiência do volume como determinada pela operação humana, que conecta representações e movimentos divergentes. O movimento, que antes significava apenas um gesto anedótico e, portanto, permitia apenas uma variação do “gesto” do objeto, com o cubismo se transformou numa brecha no interior da estrutura do objeto. Na

<sup>340</sup> A meu ver, o termo antipictórico remete à discussão desenvolvida em *Negerplastik* (1915), onde Einstein denuncia o caráter pictórico da escultura europeia, cujo modelo de referência era o relevo. A profundidade, dada pelos planos paralelos, não era outra coisa senão o equivalente do movimento ocular segundo um ponto de fuga.

perspectiva, o observador permanece inativo e em repouso; a dimensão psíquica imediata é substituída por ideias eternas. Os objetos deixaram de ser fases das funções humanas, e o corte entre objeto e sujeito levou a uma harmonia que não era mais do que a preservação da emanção divina.

Mas a perspectiva clássica também “satisfazia o desejo de conquista espacial. Ela correspondia a uma reação tardia contra a influência oriental, se bem que acompanhada por uma preferência sem limites pela antiguidade greco-romana”.<sup>341</sup> À conquista e racionalização do espaço se anexa a condição de inabalável, e uma vez que a perspectiva permitia um máximo de espaço dentro do quadro, o mundo se estagnou na harmonia e eternidade.

E se o espaço fosse entendido como experiência vivenciada concreta e como atividade, ou seja, e se o esquema cedesse o lugar a uma formação variável, concreta, do espaço? Sem dúvida, essa atitude dinâmica perturba a necessidade humana de segurança e continuidade. O artista do Renascimento concebia os motivos como vinculações estáveis e definitivas entre as coisas, enquanto agora nós concebemos os objetos como relações instáveis de funções mutáveis. (EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 106. Tradução nossa.)

A alternativa cubista do espaço como resultado das diferentes experiências do espaço é totalmente válida. Inverte-se a equação: o observador recupera a mobilidade e os objetos seriam fases do movimento no espaço. A força do acontecimento reside agora no homem ativo, e essa força recuperada faz com que o movimento não fique restrito ao fato pictórico. O volume se torna um agrupamento de experiências diferentes e contraditórias.

Do lado dos teóricos, ambos, Einstein e Kahnweiler, explicitam que não faz sentido falar de abstração a respeito das pinturas cubistas, uma vez que elas contêm experiências vividas imediatas: a importância do cubismo também radica na transformação do modo de pensar, expressa na pintura. Com o cubismo, o espaço admite transformações, e a tarefa do quadro passa a ser a criação do volume e do espaço. Uma das suas consequências, a mudança do cânone visual hegemônico, ameaça a crença no caráter constante do corpo e do “eu”. Ainda: revela a complexidade do ato de ver.

---

<sup>341</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 106.

#### 4.7. Cubismo, Carl Einstein e Georges Braque (1934): escrita, tectônica e espaço social

Segundo as notas que resumem seu projeto de um *Traité de la Vision*, as fases de compreensão e representação do espaço incluem sensações e qualidades, ou seja, o espaço admite ser concebido a partir do movimento assim como de sensações tácteis e coloridas. Porém, Carl Einstein especifica que a sensação “espaço” é um combinado de elementos heterogêneos e ultrapassa uma sensação fisiológica: seria um espaço “como síntese das diferentes sensações e funções”.<sup>342</sup> Uma indicação dos itens a repertoriar e explicitada no seu projeto, “edifícios que unem sensações espaciais diferentes, arquiteturas, esculturas, relevos, imagens, objetos”, sugere que, para ele, arquitetura, espaço e *visão* estariam intimamente ligados.<sup>343</sup> A arte enquanto organização de sensações, cores e formas é um meio de transformar o espaço; o fundamento é sua capacidade de construir e reanimar uma grande variedade de imagens do espaço.

Como síntese da complexidade da *visão*, do espaço e da experiência do espaço, a proposta cubista é a expressão da necessidade de recuperar a predominância do plástico sobre o descritivo, empreitada à qual os cubistas se dedicaram vigorosamente e cuja importância eles compreenderam melhor que os outros artistas daquela época. Uma vez que a história é a projeção do presente e representa a avaliação segundo a estrutura contemporânea, “o cubismo teve como efeito recuperar a filiação histórica anti-clássica e rearticular a avaliação histórica”.<sup>344</sup>

Tal tarefa exigiu dos pintores uma redução à superfície, a aplicação do princípio tectônico à figura e o que Einstein chama de regressão espacial a um estado primitivo. A reação de Cézanne ao espaço impressionista foi aplicar o princípio tectônico; os cubistas enriqueceram e reforçaram a realidade do espaço através da planaridade, da inclusão da experiência do espaço e do abandono do dogma da continuidade. Nenhuma das duas ações responde a uma civilização

<sup>342</sup> EINSTEIN, Carl. “Traité de la Vision” (1939-1940). In: *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, nº 58, 1996, p. 35.

<sup>343</sup> EINSTEIN, Carl. “Traité de la Vision” (1939-1940). In: *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, nº 58, 1996, p. 35.

<sup>344</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 113.

primitiva; pelo contrário, expressam uma destruição consciente das convenções, o que, por sua vez, incita à articulação e interação entre *visão* e imaginação.

Por outro lado, Einstein observa que a complexidade do espaço e a figura cubista arremetem contra a orientação espacial da perspectiva renascentista. Uma vez que a proposta é integrar as experiências de movimento no quadro, a perda de referências espaciais é compensada por uma configuração plana. A planaridade abandona a continuidade da massa para expressar o volume; faz das figuras um todo coerente, intensificando assim a experiência do quadro.

Avesso às ficções das teorias psicológicas que formulam um processo psíquico linear e uniforme, Einstein entende que “tudo o que diz respeito ao psiquismo se desdobra e se produz sob a tensão de antagonismos simultâneos que são o sinal da vida”.<sup>345</sup> Esses elementos do quadro, difíceis de analisar e portadores de contrastes psíquicos, reduzem qualquer comentário sobre antagonismos formais e abstrações a uma verborragia superficial.

Einstein avista na planaridade a expressão da superioridade plástica do homem frente às figuras, agora desprovidas de qualquer modelado; por sua vez, a possibilidade de os grafismos separarem a forma da cor seria outro indicativo da supremacia do homem frente às convenções. Dito de outro modo: além de constituir e aumentar o real, a complexidade espacial e a planaridade também contribuem para enfraquecê-lo, a fim de poder dominá-lo.

O uso de formas tectônicas foi outro modo de compensar a ruptura com as convenções ópticas. Por estarem associadas a experiências formais ligadas à história coletiva e pela capacidade de conter múltiplas direções e corresponder-se com elementos da figura do corpo humano e do mundo dos objetos, as formas tectônicas possibilitam uma orientação mais fácil no interior dos quadros. Einstein dá um passo a mais e revigora nessas formas tectônicas um indício das civilizações urbanas e o processo de substituição das experiências individuais por valores coletivos do grupo. Mesmo que o acúmulo de experiências primitivas ultrapasse nossa capacidade de assimilação, as formas tectônicas seriam um modo de voltar a elas.

---

<sup>345</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 107.

Einstein introduz o termo “tectônica” em relação à arte que lhe era contemporânea e com a qual estava engajado. Mas ele também exemplifica sua compreensão da tectônica enquanto conceito operativo: “tomamos refúgio de modo recorrente na moradia e na representação da continuidade e da repetição. É por isso que toda arte tectônica está ligada à arquitetura, à forma estilística do sedentarismo”.<sup>346</sup> Como já foi dito, a inserção do vocábulo não é ingênua, uma vez que traz consigo toda a tradição vinculada à arquitetura e à linguística. Não apenas isso: é também um modo de assinalar o equívoco historiográfico que associa o aspecto tectônico a uma época inicial e primitiva da criação.

Einstein reformula a noção e resgata seu aspecto dual, ressaltando que a tectônica se refere tanto a uma época relativamente antiga como também a um processo de formação, mecanizado de tal modo que uma figura está entupida de associações, ideias e lembranças. Mais ainda: a utilização das formas tectônicas como índice do declínio cultural evidencia o fato de a história da arte estar dominada por preconceitos filosóficos que retomam a ideia de um progresso do simples ao complexo.

Contudo, as formas tectônicas em sua especificidade significam o fim do nomadismo: são expressão de uma cultura sedentária organizada em torno de um espaço habitacional, à chaminé, ao lar, a uma construção em torno a um centro que envolve e isola o homem das formas da natureza. A vida sedentária dá origem à formação de associações estáveis, à construção de moradias, à prática da agricultura. A natureza é progressivamente vivida como um cosmos regido por regras; aprecia-se tudo que sugere uma constância. O signo de tal atitude na arte é a forma fechada, seja como modo de se proteger dos espíritos, seja como modo de imobilizar e capturar em lugares seguros as forças perigosas e ameaçadoras dos deuses e dos mortos.

Sob o efeito da acumulação de lembranças, a experiência se mecaniza. Paradoxalmente, seu desdobramento perturba o homem. Portanto, a significação das formas tectônicas seria também uma defesa contra a experiência mais ou menos violenta e multiforme. O homem sedentário valoriza a permanência; as

---

<sup>346</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 112.

formas tectônicas, ao enraizar sua vida na repetição, oferecem uma defesa contra a morte. É nesse momento que a crença na imortalidade e o culto aos ancestrais começam a dominar a arte. A repetição de conjuntos formais, imbuídos da representação da duração e empregados de modo instintivo, seria um modo de atingir camadas profundas do psiquismo, dado o valor hipnótico dos elementos formais e sua correspondência com ritmos. O que torna ainda mais ousada a introdução da noção por parte de Einstein: as formas tectônicas introduzem no quadro outro modo de expressar o tempo sem apelar às decomposições e sucessões do movimento, a uma narrativa ou a um desejo de fixar o tempo por meio da imobilidade eterna do defunto.

É pertinente destacar que a eventual geometrização das partes figuradas nunca é uma racionalização, nem a tectônica uma simples reprodução. No cubismo, e no modo como Einstein entende e aplica a noção, as formas tectônicas seriam uma reação contra o esquecimento provocado pelo acúmulo exagerado de experiência e diferenciação.

Ele constata ainda um outro aspecto das formas tectônicas: pilares de fundação, obeliscos, menires e abóbadas são reconhecidos como símbolos sexuais. Seria talvez um modo de reafirmar a força reprodutora do grupo por meio de ícones, cujo valor provém da fixação de experiências sexuais elementares, expressando assim a dimensão conservadora do homem sedentário espalhada na moradia, tanto por encontrar nelas a transposição de fortes símbolos sexuais, garantia da permanência de sua comunidade, como pela inserção do indivíduo na gleba.

As formas tectônicas, além de indicar o fim da fase animista e a passagem para um cosmos regido por leis, registram o momento em que o homem se separa da natureza e instaura hierarquias entre os seres e os acontecimentos. Enquanto o nômade se caracteriza por um dinamismo animista que reconhece a metamorfose e a existência de uma mesma força viva em cada ser e coisa, o sedentário favorece a continuidade. As festas da colheita seriam um modo de se reconciliar com a Terra, uma divindade imensa. Ou seja, toda dimensão tectônica revelaria um desejo de distinguir-se e distanciar-se da natureza – uma dimensão sádica nas

palavras de Einstein – assim como uma proteção contra o caráter efêmero da existência.

Por outro lado, com o sedentarismo a vida se estrutura sobre regras, e, provavelmente em razão do trabalho e reagrupamento social, se acentua o dualismo entre homem e natureza. As formas tectônicas expressam em imagens esse dualismo tanto quanto a estandardização social do homem. Dado que ambas, a religião e a civilização, têm uma conotação antinaturalista, o homem tenta criar figuras não submetidas às condições mortais de sua realidade cotidiana. Os símbolos tectônicos, uma aproximação ao desconhecido a partir de formas conhecidas, também correspondem à projeção das formas do corpo humano.<sup>347</sup>

Carl Einstein amplia o significado de sua aplicação: no cubismo, seria uma atitude primitiva, um modo de proteção contra o exagero da experiência e da diferenciação, contra a desordem das figuras individuais que podem ter diversos e inúmeros significados. A cultura do homem consiste na domesticação das formas. Dado que a expressão “domesticação” deriva de *domus* – tipo de edificação que corresponde à residência urbana particular da Antiguidade, caracterizada pelas janelas pequenas a fim de proteger a casa dos ruídos, das inclemências climáticas e perigos –, as formas tectônicas atuam como freio e resguardo, possibilitando uma aproximação ao desconhecido e perturbador.<sup>348</sup> No caso dos cubistas, as formas tectônicas articulam visões ainda estranhas com aquilo que é mais conhecido.

Enquanto modo de reafirmar a vitalidade da pintura, Carl Einstein interpreta esses quadros como “experiências bissexuais”.<sup>349</sup> Associar a bissexualidade dos quadros à mitologia da transformação é uma recusa à fixação e uniformização racional das experiências e uma abertura para figurações com uma potencialidade oculta e secreta, dominadas por uma metamorfose mágica. A experiência da arte se liberta assim do filtro e controle da lógica, a imaginação se

<sup>347</sup> EINSTEIN, Carl. “Juan Gris: texte inédit” (1930). In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p.50.

<sup>348</sup> Segundo o dicionário Houaiss, à semelhança do grego *oikos*, o termo latim *domus* designa a casa como símbolo da família e também “escola, seita”. *Domus* se opõe a *servus*, e designa por extensão o proprietário, dono de casa, anfitrião.

Em italiano só subsiste com uma acepção especial, *duomo*, que significa catedral. A raiz *domo* aparece em termos que, no grego moderno, significam estrutura, construção, construtor (Disponível em: <http://ewonago.wordpress.com/tag/domus/>. Acesso em 02/12/2012).

<sup>349</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 110.

desprende de dogmas cristãos baseados no dualismo; a *visão*, não mais uma metáfora e, livre de qualquer racionalização, é vivenciada como um real determinante.

Assim, a segurança do homem estaria, obviamente, menos defendida, mas a sua posição cósmica extraordinariamente alargada. O homem se torna o lugar de passagem de forças que não conseguiria assimilar de modo consciente; a limitação da consciência é rejeitada e a arte se torna um instrumento da magia, a saber, uma força de transformação do real. Tal atitude significa uma revolta contra a resignação religiosa, e essa atitude subversiva está marcada pelo isolamento completo de quem olha. Afastamo-nos precisamente do real estabelecido pelas convenções e nos deixamos dominar por uma realidade ainda não examinada; isso constitui um corte extremamente importante.  
(EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 163. Tradução nossa.)

\*\*\*

Não é uma questão menor o fato de que, por meio da “arte tectônica”, Einstein vincule arte e arquitetura, estilo, criações e signos coletivos.<sup>350</sup> Embora caracterize uma sociedade antinaturalista, a arte tectônica responde à nova modalidade da *visão* instaurada pelo cubismo e invoca uma simbologia ancestral; garante o fim do naturalismo, cria barreiras, diques e fachadas protetoras e expressa o desejo do homem de não estar submetido à aleatoriedade. Por meio desses signos, a novidade aproxima-se daquilo que é mais conhecido, “mas é muito provável que a formação tectônica tenha, simultaneamente, subjogado a violência dinâmica da nova formulação do espaço”.<sup>351</sup>

A simplicidade e a similitude formal das formas tectônicas consolidam e revigoram uma impressão; pelo seu apelo a um estado hipnótico, agem de modo semelhante ao ponto de fuga da perspectiva renascentista, têm um aspecto que reforça os planos paralelos e a frontalidade. No caso do cubismo, favorecem uma leitura múltipla, já que o mesmo recurso admite diversas ordenações sequenciais, assim como a representação de uma pluralidade de aspectos do objeto, ou ainda, ativam funções plásticas. Seja na dissipação do objeto no espaço, na migração de uma qualidade do objeto para outra, seja na interpenetração de objetos: a

<sup>350</sup> “A definição de estilo num sentido estético é insuficiente, já que desta vez não nos conformamos com uma mudança na interpretação mas, falando em relação ao cubismo, o que se modificou mesmo foi a função do ato visual.” (EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 32. Tradução nossa.)

<sup>351</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 113.

multiplicidade de leituras que as formas tectônicas acolhem no quadro energizam e intensificam o psiquismo de um modo que as convenções ópticas nunca atingiriam.

A partir da visada da história, da crítica e da teoria, a introdução do termo “tectônica” em relação à pintura rompe com a continuidade e estabilidade do “eu”, abre uma brecha para leituras originais do cubismo e insere o indivíduo na dimensão coletiva, algo que miradas formalistas ou estéticas jamais conseguiriam. Ainda, nos permite distinguir entre objetos ditos “primitivos” pela sua referência a outras culturas e objetos que criam outra realidade a partir de um olhar primitivo.

Cada invenção supõe um isolamento do indivíduo. Sem dúvida alguma, resulta extremamente doloroso e perigoso afastar-se das representações ópticas coletivas e, precisamente, esse entrincheiramento autístico é compensado pela inserção das formas coletivas. Assim, o indivíduo apartado do grupo se protege do isolamento total e, por meio dessas formas de ampla aceitação, o contemplador é conduzido mais facilmente a um novo espaço pictórico e a essa nova figura.

Aquilo que é quase desconhecido, de repente é ligado a elementos mais conhecidos, especialmente porque as formações tectônicas são antigos símbolos sexuais; a separação individual se encaixa assim nos signos mais coletivos. Pode-se falar aqui de um tipo de proteção da forma que impede sua transformação metamorfológica. Temos aqui o direito de ver um arcaísmo psicológico, embora mais escondido e mais difícil de reconhecer, que é mais importante do que o arcaísmo formal frequentemente observado.

Cada achado óptico novo é condição de uma aniquilação da realidade existente, e a utilidade das formas tectônicas, das quais temos mencionado seu caráter sádico, são úteis para tal efeito. Demonstramos que as formas tectônicas são características de uma civilização antinaturalista e que elas começam com o fim do naturalismo dos caçadores. Se um novo modo de ver devia se impor, então primeiro há que se destruir os objetos, esses suportes de convenções ópticas. A essa tendência é possível responder por meio das formas tectônicas. Já destacamos o caráter dualista desses elementos quando especificamos que o sedentário bloqueia e garante sua vida contra os condicionamentos primitivos e naturais. As formas tectônicas expressam o desejo de não entregar-se ao caráter aleatório das coisas e de deixar de sofrer sem defesa, mas de submeter-se a um modo afiançado de ver. Entendemos que o aspecto tectônico não tem nada a ver com uma abstração do tipo conceitual, mas que é antes de mais nada uma expressão do coletivo. Portanto, um real que é imediatamente vivenciado.

(EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, pp. 112-113. Tradução nossa.)

A insatisfação frente a uma realidade unívoca abriu o caminho para transformações e metamorfoses, uma interpenetração funcional entre homem e mundo. Portanto, com uma compreensão mais ampla, é possível entrever que, por trás da fachada formal do cubismo, se escondem processos humanos importantes, rejeitados com hostilidade por uma arte que às vezes prefere declinações e variantes embelezadas, a serviço de circunstâncias existentes.

É claro que a invenção cubista marca uma ruptura com as representações que evitam qualquer transformação do pensamento ou da *visão*, especificamente com aquelas que se conformam com simples modificações técnicas, tocando minimamente qualquer aspecto humano elementar. As formas tectônicas dos cubistas constituem uma reação contra o convencional hipertrofiado, resultado da cultura e da civilização, o que nos leva a constatar que, nessa etapa do cubismo, se dissolvem tanto as normas ópticas como os suportes do espaço e dos objetos. Contraparte do ritmo demorado da transformação do pensamento humano, o valor do primeiro cubismo consiste justamente na destruição da normatização da realidade – e do homem – e na superação do dogma do real autônomo e exterior.

Com o cubismo, os movimentos dentro de um espaço mais complexo e menos predeterminado que aquele da perspectiva clássica tornam a *visão* e a formação do espaço uma ação espontânea. Imagens funcionais, que dizem respeito à experiência vivenciada do espaço e libertadas de qualquer limitação estética, anulam o culto às paisagens, naturezas-mortas e figuras humanas, um produto acabado que condensa ordens do passado. O que diz respeito a uma qualidade nada banal dos achados cubistas e que distingue aos quatro pintores: “a imagem representativa funcional não tem nada em comum com a resultante representativa normatizada do objeto fixado”.<sup>352</sup>

No período compreendido entre 1911 e 1914, a pintura se liberta do motivo e do virtuosismo técnico. A equação se inverte: reação contra um romantismo literário, com o cubismo se abandona o esteticismo em busca de um mínimo de anedota e um máximo de energia. O alvo é uma composição espontânea na qual copos e taças, frutas e instrumentos desbordam invenção, tanto quanto uma destruição do objeto sólido. Formas comprimidas de campos de energia e figuras resultantes da experiência vivenciada e de suas ações seriam, para Einstein, a reintrodução da liberdade humana na pintura.

Esse período se caracterizou pela abordagem dos problemas formais e do espaço, assim como pela prática consistente de dar às formas um aspecto tectônico; cada parte da figura, pertencente a um campo formal preciso, articula-

---

<sup>352</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 121.

se com outras por analogia. Planos e formas, diferenciados na perspectiva, tornam-se grafismos primitivos anotados em uma dimensão plana. A lição da escultura *negra*, simultaneamente expressão do volume e dissolução da continuidade da massa, é processada como articulação de campos formais transparentes, distinguindo-se assim das convenções ópticas vigentes até aquele momento. Junto à renovação e ao enriquecimento do espaço, recuperam-se experiências descartadas. A sintaxe rigorosa da tectônica garante a expressão consciente das experiências, assim como uma proteção contra infantilismos.

Signo do fim da fase analítica e de uma indiferença total frente à técnica, a importância das colagens foi separar a *visão* formal e plástica das convenções, assim como um abandono da adequação de uma experiência aos meios técnicos disponíveis. O exercício de subordinar a técnica à experiência vivenciada evitou a banalização da *visão* e recuperou o caráter decisivo da invenção, uma vez que a ênfase no aspecto técnico não é outra coisa senão uma expressão de inumanidade. A *visão* deixa de ser um diletantismo e recupera seu aspecto ativo. O determinante é o ato de ver, não o objeto visto.

É justamente com os “papéis colados” que se destrói a justificativa técnica e que se procura reduzir os quadros à *visão* mais simples. Nota-se que, uma vez que começa a pintura dita bela, o quadro e a *visão* colapsam. No entanto, nesses “papéis colados” o ato de ver triunfa sobre o “sucesso” técnico, e a via para uma atitude visionária primitiva agora está ainda mais amplamente aberta. (EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 125. Tradução nossa.)

Depois da guerra, Carl Einstein observa uma mudança na *visão*. A fase tectônica é substituída pela fase romântica, a *visão tectônica* se transforma em *visão alucinatória*, e o problema do espaço se torna um aspecto secundário do quadro. Mas a importância da realização de uma ideia, a descoberta do avesso da decoração e a arquitetura do quadro como modo de animar a pintura já estavam instaurados.

Com o cubismo, a *forma* tornou-se inseparável da *visão*. Configuração fundamental do ato de ver, a alucinação não teria sido possível sem a recusa cubista de uma gramática óptica ultrapassada.

E assim como a fase tectônica dialoga com a escultura *negra* e recupera as pesquisas de Masaccio e de Giotto sobre o espaço, as novas fases também darão vida a seus “ancestrais”.