

# Cubismo: a arte africana e o espaço-tempo

CAVALCANTE, Neusa

Universidade de Brasília, Brasília, Brasil, neusa.cavalcante2@gmail.com

## Resumo

Este artigo sugere uma reflexão sobre as origens do cubismo que, além de considerar o importante legado de Paul Cézanne, possa trazer à luz algumas conexões desse movimento de vanguarda com as publicações **A origem das espécies**, de Darwin, e **A teoria da relatividade**, de Einstein, ou, mais especificamente, sua relação tanto com a arte africana quanto com o fenômeno espaço-tempo. Trata-se de parte de uma pesquisa mais ampla sobre fatos e feitos históricos determinantes da construção do ideário moderno e também da formulação da arte abstrata, em geral, e do cubismo, em particular<sup>1</sup>.

**Palavras-chave:** cubismo; arte abstrata; arte africana; espaço-tempo.

## Abstract

This article suggests a reflection about Cubism origins that, in addition to considering the important legacy of Paul Cézanne, may bring to light some connections of this avant-garde movement with Darwin's **Origin of species** and Einstein's **Theory of relativity**, or, more specifically, its relation with both African art and space-time phenomenon. This is part of a broader survey of historical facts and events that were decisive for the construction of modern ideary and also for the formulation of abstract art in general and of Cubism in particular<sup>1</sup>.

**Keywords:** cubism; abstract art; African art; space-time.

---

<sup>1</sup> O objetivo da pesquisa é estabelecer a contribuição, para o surgimento da arte abstrata, de eventos tais como: Revolução Industrial; o advento e popularização da fotografia; a invenção do avião; a Primeira Guerra; a Revolução Bolchevique; **O capital**, de Karl Marx; **A interpretação dos sonhos**, de Sigmund Freud, e as teorias sobre a percepção humana de cores e formas.

---

<sup>1</sup> The research aim consists in establishing the contribution of several events, such: as Industrial Revolution; advent and popularization of photography; airplane invention; First War; Bolshevik Revolution; Karl Marx's **Capital**; Sigmund Freud's **Interpretation of dreams** and the theories on human perception of colors and forms, for the emergence of abstract art.

## 1. Preâmbulos

Inerente a qualquer procedimento cognitivo, a abstração consiste em uma operação mediante a qual alguma coisa é escolhida como objeto de percepção, atenção, observação, pesquisa, estudo etc., sendo, para tanto, isolada de outras coisas com que mantém relação. Para Carlos Martí Arís, a abstração constitui

[...] um procedimento cognitivo que tende a separar os aspectos acidentais ou contingentes dos essenciais ou necessários, permitindo extrair um conceito universal a partir de diversas situações ou objetos *particulares* (ARÍS, 2000a, p. 7, tradução nossa, destaque do original).

Assim, qualquer operação analítica que comporte a decomposição de um todo em seus elementos básicos implica certo grau de abstração. Nesse sentido, para o autor, todas as formas de representação constituem abstrações, incluindo-se aí os registros rupestres, os desenhos infantis e a arte dos povos não históricos (Figuras 1, 2 e 3) em geral.

**Figura 1:** Padrões geométricos, pintura em casca de árvore (*Bark painting*), s. d., grupo cultural da ilha de Milingimbi, região de Arnhem, nordeste da Austrália



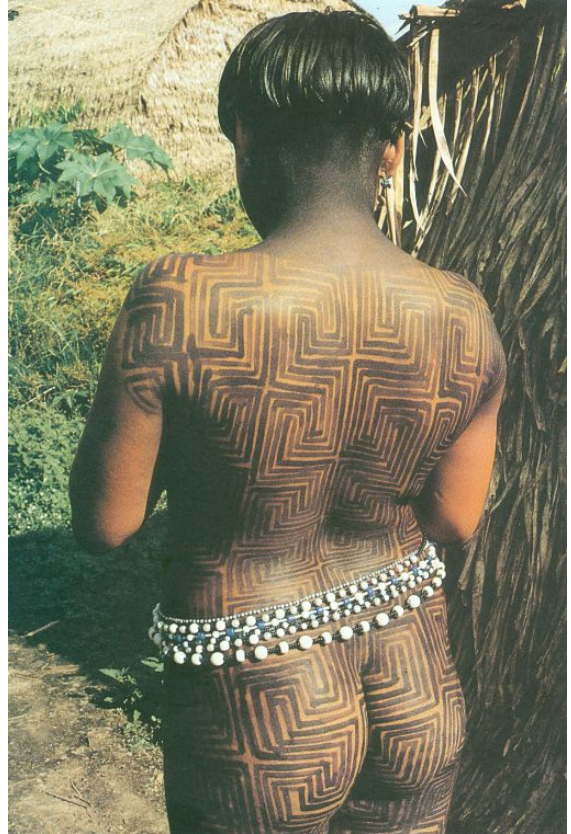
Fonte: The Museum of Natural and Cultural History, University of Oregon, EUA. Disponível em: <<http://natural-history.uoregon.edu/geometric-pattern-0>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

**Figura 2:** Cestaria indígena, grupo cultural Kuikuro, Alto Xingu, nordeste do Mato Grosso



Fonte: Coleção Fundação Memorial da América. Disponível em: <[http://www.imagensdobrasil.art.br/produtos/3503/4/19/Cestaria\\_Kuikuro#.WZ7Nwz6GPcs](http://www.imagensdobrasil.art.br/produtos/3503/4/19/Cestaria_Kuikuro#.WZ7Nwz6GPcs)>. Acesso em: 22 fev. 2015.

**Figura 3:** Pintura corporal com motivo *ipirajuak*, “pintura de peixe”, padrão *tayngava*, do grupo cultural Asurini do Xingu ou Awaeté, Pará



Fonte: Acervo Museu do Índio, in: VIDAL, L. (Org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel; Edusp/Fapesp, 1992, p. 235.

De acordo com Wilhelm Worringer (1953), a motivação em relação à abstração representou, para o homem da pré-história, um fator de repouso diante do estresse ocasionado pela incapacidade humana tanto de apreender corretamente as vicissitudes da realidade e quanto de controlar os fenômenos naturais:

Atormentados pela confusão e jogo mutável dos fenômenos do mundo exterior, os povos ditos primitivos eram dominados por uma necessidade absoluta de repouso. A felicidade que procuravam na arte não consistia tanto em mergulharem nas coisas do mundo exterior ou nele se deleitarem, mas em retirar o objeto individual de sua contingência arbitrária e aparente e torná-lo eterno pela aproximação às formas abstratas e, assim, encontrar um lugar de repouso na fuga dos fenômenos [...] as formas abstratas e de acordo com a lei são, pois, as únicas e as melhores onde o homem pode descansar em face da terrível confusão da-

da pela imagem do mundo (WORRINGER, 1908 apud JUNG, 2012, p. 307).

Pesquisas no campo da arqueologia publicadas na revista *Proceedings of the National Academy of Sciences* em 2012 vêm recolocando a questão da abstração no processo de produção da cultura. Nas cavernas espanholas de El Castillo (Figura 4) e La Garma, por exemplo, foi encontrado um número expressivo de desenhos abstratos geométricos, diferentes, portanto, dos que apresentam figuras reconhecíveis presentes em outros sítios arqueológicos ao redor do mundo. Segundo o arqueólogo inglês Paul Pettitt, que integrou a equipe dessa investigação,

Essas imagens não representam animais, e sugerem que a arte mais antiga era não figurativa, podendo ter implicações significativas no modo como a arte evoluiu. [...] Isso sugere que um período prolongado de arte geométrica ou abstrata, tanto na África como na Europa, precedeu o surgimento de representações figurativas (The Telegraph, 30 maio 2017)<sup>2</sup>.

**Figura 4:** Registros rupestres, considerados os mais antigos do mundo, com mais de 40.000 anos de idade, encontrados na caverna El Castillo, em Puenteviesgo, na província da Cantábria, Espanha



Fonte: <<https://kitskinny.wordpress.com/2013/08/09/prehistoric-cave-paintings/>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

A propósito de achados nas cavernas de Maros, na Indonésia, o arqueólogo Thomas Suki-na, do Centro Nacional de Arqueologia daquele país, afirmou: “É impressionante que há 40 mil anos os primeiros seres humanos modernos tivessem a habilidade de expressar a abstração do pensamento em forma de arte” (Extra online, 18 out. 2014)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Disponível em:

<<http://www.telegraph.co.uk/news/science/revolution/9331903/Earliest-cave-art-was-abstract.html>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/saude-e-ciencia/pintores-rupestres-seria-esta-arte-nossa-conexao-com-eles-14285094.html#ixzz3HX3bDexY>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

Todavia, a despeito desses interessantes exemplos, o que é classificado como arte abstrata são as manifestações do final do século XIX e início do século XX, resultantes de um movimento que, tendo explodido quase concomitantemente em várias partes da Europa, se revestiu de um caráter consciente e deliberado de busca, alimentado pela utopia de um mundo novo a ser habitado por um novo homem. Para Arís,

[...] só se pode falar de abstração com propriedade sobre as obras decorrentes da cultura da modernidade, que consagra a plena coesão interna da forma como o único critério de legitimidade para a obra de arte (2000a, p. 8, tradução nossa).

O que Alois Riegl (1992) chamou de *Kunstwollen* (vontade artística) representa um conjunto de afinidades formais e estilísticas entre a produção artística de indivíduos oriundos de uma mesma época e de uma mesma região, abrangendo todas as áreas culturais. Essa dimensão cultural a que se referiu o autor estaria diretamente ligada aos fatores que impulsionaram a construção da modernidade. Assim, a arte abstrata seria uma resultante do estatuto moderno. A revolução no processo de produção, com a introdução das máquinas e o trabalho assalariado, novas descobertas científicas e o advento de equipamentos como a máquina fotográfica, o automóvel, o avião etc. provocaram transformações significativas no fazer artístico.

Diante de uma sociedade em que as consequências do progresso se mostravam inevitáveis, só havia, de acordo com Giulio Carlo Argan, duas saídas para os verdadeiros artistas:

[...] ou seguir o exemplo de Gauguin, que parte para o Taiti em busca de uma sociedade ainda capaz de contemplar e de viver o sentido mítico-mágico, intrinsecamente sagrado, ou impor a criação artística pela força à sociedade do progresso (1992, p. 216).

Para Luiz Renato Martins, as manifestações da arte moderna, excluindo-se o impressionismo e o pós-impressionismo, constituem uma efetiva resistência à sociedade industrial burguesa, devendo, portanto, ser valorizados o processo de produção da obra de arte e o caráter experimental que ela evoca:

Se a arte moderna não apresenta “obras” propriamente acabadas, mas antes processos, tal condição requer práticas e disposições de parte do investigador, que priorizem a análise dos procedimentos produtivos [...] deve-se considerar que o chamado “inacabamento” ou modelado sumário que acomete os trabalhos modernos – vide, por exemplo, Manet e Cézanne – constitui um prenúncio ou sintoma inicial de um fenômeno estrutural e mais radical: o de que cada trabalho moderno é virtualmente concebido como uma alternativa possível, entre outras, ou, noutras palavras, para emprestar a expressão de James Joyce, como uma “obra em progresso” (MARTINS, 2008, p. 86).

Essa característica de processo em curso, que vai permear os caminhos da arte moderna, decorre tanto do inegável fascínio pelo mundo das máquinas como pelo conforto por elas proporcionado e pela velocidade que delas decorreu. O fato de as máquinas passarem a ser vistas não somente como úteis e eficientes, mas também como belas, fez com que se impusesse a missão de desenhar com elas ou para elas, como sentenciou William Morris no final de sua vida: “[...] devemos nos tornar senhores das nossas máquinas e usá-las como instrumentos para conseguir melhores condições de vida” (*apud* PEVSNER, 1936, p. 27). Além disso, o vertiginoso progresso industrial trouxe consigo um desenvolvimento científico e tecnológico que, determinando uma radical mudança na produção em geral, afetaria sobremaneira o fazer artístico.

## 2. A arte africana e o cubismo

Ao publicar, em 1859, A origem das espécies, o naturalista britânico Charles Darwin não imaginava como suas descobertas mudariam a história do mundo. Além de provocar uma guinada decisiva na história da biologia, a teoria darwinista estendeu-se rapidamente para além dos limites das ciências naturais e, passando a interferir na filosofia e na sociologia, contribuiu para o surgimento da antropologia biológica ou física.

Depois de convencer a comunidade científica sobre a ocorrência da evolução e de como ela se dava por meio da seleção natural, Darwin tornou-se conhecido também fora desse fechado círculo. Sua obra maior, traduzida para muitos idiomas, tornou-se acessível tanto aos novos cidadãos da classe média quanto aos trabalhadores, tendo sido aclamada como a

mais controversa e discutida publicação científica de todos os tempos.

Se nos primórdios do século XIX, com a expansão do capitalismo industrial, iniciou-se o neocolonialismo do continente africano, após 1880, devido à necessidade de criar novos mercados para a produção industrial, intensificou-se a chamada partilha da África. A *Berlin Conference*, também conhecida como *West Africa Conference*, que começou a funcionar em novembro de 1884 (Figura 5), instituiu normas para a ocupação desse continente pelas potências coloniais.

**Figura 5:** Conferência de Berlim (*Berlin Conference* ou *West Africa Conference*), 1884-1885, que reuniu, sob a liderança do chanceler alemão Otto von Bismarck, representantes da Áustria-Hungria, Bélgica, Dinamarca, França, Itália, Holanda, Rússia, Espanha, Suécia-Noruega, de Portugal, do Reino Unido e do Império Otomano



Fonte: <[http://www.africafederation.net/Berlin\\_1885.htm](http://www.africafederation.net/Berlin_1885.htm)>. Acesso em: 22 fev. 2015.

Devido ao poderio naval e econômico, os ingleses assumiram a liderança dessa colonização africana, direcionando o comércio para a exportação de ouro, marfim, tapetes, animais etc. Em consequência, os mercados africanos passaram a ser dominados pelos interesses do Império Britânico, que, a partir das novas colônias localizadas na costa, implantou um sistema administrativo fortemente centralizado na mão de colonos brancos ou representantes da coroa inglesa.

[...] a superprodução, os excedentes de capital e o subconsumo dos países industrializados levaram-nos [os ingleses] a colocar uma parte crescente de seus esforços econômicos fora de sua esfera política atual e a aplicar ativamente uma estratégia de expansão política com vistas a se apossar de novos territórios (HOBSON *apud* UZOIGWE, 2010, p. 23).

Por sua vez, o evolucionismo biológico aplicado à cultura contribuiu para transformar a prática das relações entre os colonizadores e os povos colonizados. Marcada pela discussão evolucionista, a antropologia do século XIX, privilegiando o darwinismo social, considerava a sociedade europeia como o apogeu de um processo evolucionário, e os povos colonizados como primitivos.

Argumentava-se então que as sociedades tribais haviam permanecido como eram devido ao isolamento e à sua incapacidade de progredir. Caberia à civilização ocidental suprir essas “distorções” e “defeitos” por meio da colonização, entendida como processo necessário para levar esses povos, segundo Lewis Morgan (1877), da “selvageria à barbárie”, e enfim ao estágio superior da “civilização”. Outra explicação para o impulso colonialista está relacionada à expansão do cristianismo, que, considerando a teoria de Darwin uma heresia, impunha a si a missão de regenerar os povos africanos. As teorias diplomáticas atribuíam a partilha da África à necessidade de garantir o prestígio das nações europeias e o equilíbrio de forças entre os países ou ao desejo de estabelecer a paz e a estabilidade no continente europeu.

Em sua Filosofia da história, de 1837, Hegel, ao considerar as manifestações artísticas africanas inferiores às europeias, afirmou: “A África não é um continente histórico, ela não demonstra nem mudança nem desenvolvimento”. Para ele, os povos negros seriam “[...] incapazes de se desenvolver e de receber uma educação. Eles sempre foram tal como vemos hoje” (HEGEL, 2008, p. 88).

Na Europa do século XIX, na esteira dos estudos etnológicos, o termo “primitivo” designava a produção que, de algum modo, permanecia isolada e/ou independente da cultura ocidental dominante, como a arte das crianças e dos doentes mentais; a arte popular e folclórica; a arte da pré-história; e também a arte produzida alhures, como a africana, a pré-colombiana, a indígena, a dos habitantes das ilhas do Pacífico, entre outras. Em suma, considerava-se primitiva toda manifestação artística portadora de valores estranhos ou diversos dos vigentes nas sociedades ocidentais economicamente avançadas.

No entanto, a despeito dessa visão eurocêntrica, que discriminava e inferiorizava as demais culturas, a ampla divulgação da teoria darwinista fez aumentar o número de expedições científicas, compostas por etnólogos, geógrafos e

historiadores, ao continente africano. Esses estudiosos e os próprios membros da administração britânica, francesa, alemã, belga e holandesa encarregaram-se de trazer objetos das culturas dos diferentes povos ditos primitivos, que, posteriormente, passariam a formar os acervos dos museus europeus. Coleções etnográficas africanas, compostas de objetos trazidos das colônias, eram guardadas no Real Gabinete de Arte da Prússia, reorganizado e instalado no Museu Etnológico de Berlim a partir de 1829. Na Inglaterra, os objetos foram depositados no Museu Britânico, e, na França, nos chamados gabinetes de curiosidades do antigo Museu Nacional da África e da Oceania, que em 1878 tornou-se parte do Museu de Etnografia e Escultura Comparada, no antigo Palácio do Trocadéro.

Além de pavilhões nacionais e temáticos ocupados com produtos nacionais, vindos das indústrias de madeira, metalúrgicas e têxteis, e também com os novos meios de transporte, a Exposição Universal e Internacional de Paris, inaugurada em 14 de abril de 1889 no Campo de Marte (Figura 6), propagando a “ação civilizatória” que países como França, Bélgica, Inglaterra e Holanda desenvolviam em suas colônias, exibiu muitos objetos trazidos da Tunísia, Argélia, Daomé (atual Benin), Indochina, Madagascar, Sudão, Índia, Indonésia e do antigo Transvaal (República Sul-Africana), entre outros.

**Figura 6:** Imagem da Exposição Universal e Internacional de Paris vista de um balão, 1889



Fonte: <<http://www.futura-sciences.com/planete/dossiers/geographie-tour-eiffel-763/page/2/>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

Consideradas como culturas sem escrita alfabética e sem história datada, os objetos recolhidos dessas culturas foram expulsos do campo estético. Em resumo, as culturas

aparecem como civilizações que desenvolveram artes sem constituir uma estética própria. Avaliados pelo viés negativo, foram classificados como selvagens ou semicivilizados. Nessa época, em meio a uma grande controvérsia, alguns políticos e intelectuais chegaram a sugerir a abertura no Louvre, museu do Estado, de uma ala para abrigar os objetos recolhidos dos povos selvagens (SOMÉ, 2003 *apud* RAMOS, 2008, p. 1.629)

Para a maioria dos etnólogos, o valor estético dessa cultura material não estava em primeiro plano, e poucos foram os que teceram comentários positivos sobre a qualidade técnica dessa produção.

A questão de na África ser considerado arte o que era recepcionado na Europa como tal era controversa. Segundo Roger Somé (2003), a arte pela arte era um fenômeno europeu não transferível à África, onde a produção material significava, em primeira instância, um relato da história da cultura de determinado povo, sendo produzida em função de seu sentido religioso ou social. O artista, por sua vez, produzia uma obra, que expressava suas capacidades artísticas específicas no âmbito da programação previamente estabelecida pela iconografia do seu grupo.

A arte africana é, em certo sentido, “funcional” ou adequada a determinada situação. Esculturas encontradas, por exemplo, em templos ou palácios iorubás tinham funções diferentes: as primeiras pretendiam honrar espíritos e as segundas, o oba, ou o rei. Em todos os casos, a importância de uma escultura não dependia dela mesma, mas do lugar onde se encontrava, de quem a possuía e de como era utilizada (AJZENBERG & MUNANGA, 2009, p. 191-192).

Enquanto no Ocidente o ciclo da arte se concluía no reino estético da exposição, nas tradições africanas, ao contrário, o significado só se completava quando era somado a outros objetos, cantos e danças, isto é, às *performances* sagradas. Destinada a desempenhar uma função específica em um contexto cultural determinado, no Velho Mundo do século XIX a arte africana, definitivamente, não era vista com bons olhos, como se pode observar no texto, de 1885, do geógrafo e etnólogo alemão Friedrich Ratzel:

Na representação do Feio nenhum povo supera os africanos, que, para o cúmulo do excesso, amam tanto a escultura que não se cansam das caretas que retratam em qualquer material disponível. Para não falar de sua indecência, elas são, na sua maioria, tão feias não apenas por não terem absolutamente nenhum elemento estilizado, mas por quererem ser brutalmente verdadeiras conforme a natureza ou, quando muito, exagerá-la na direção do Feio. Para essa última característica, contribui ainda a imperícia com que são trabalhados, sobretudo os ídolos representativos de figuras humanas (*apud* JUNGE, 2004, p. 27).

No entanto, a multiplicidade de culturas e as diferentes formas de representá-las, o julgamento dos objetos materiais sem o conhecimento prévio da cultura à qual pertencia e o conceito prévio do colonizador em relação à cultura dos povos colonizados colocavam sob suspeita as críticas negativas.

Somente no início do século XX o valor dessas peças artísticas começou a ser reconhecido. Felix Von Luschan, responsável pelos acervos do Museu Etnológico de Berlim referentes à África e à Oceania, impressionou-se com a perícia técnica e com as formas da arte do Benin. Devido a seu bem cuidado acervo, essa instituição passou a ser um local privilegiado para o estudo de novas formas, tendo sido frequentada pelos artistas do grupo *Die Brücke* (A Ponte), como Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Erich Keckel, Karl Schmidt-Rottluff, e também pelos fundadores do grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), como Emil Nolde, Franz Marc, August Macke e Paul Klee, todos preocupados com a produção de uma nova arte para um novo homem.

Assim, ao mesmo tempo que a Europa se apoiava no evolucionismo para impor sua cultura como dominante aos territórios a serem colonizados, os artistas utilizavam-se das culturas africanas como contraponto à cultura europeia.

Tanto a crise nos anos que precederam a Primeira Guerra quanto o tédio em relação à pintura acadêmica europeia conduziram a uma necessidade de ruptura com a tradição, contribuindo para direcionar os olhares para uma arte completamente distinta. O caráter escultórico e o ideal de retorno à natureza, presentes na arte africana, conquistaram os artistas que se contrapunham ao refinamento e preciosismos predominantes no universo burguês do século XIX. Acreditando encontrar mais poder

e energia na arte de civilizações distantes, muitos buscaram na arte africana o vigor originário e a força mágico-religiosa.

Impressionantes eram, para os europeus, as máscaras de rostos humanos, caracterizadas pela abstração e pelo tratamento geométrico das formas (Figura 7). Para alguns povos, além de proteger quem a carregava, a máscara captava a força vital que escapava de um ser humano ou de um animal no momento de sua morte, condensava em si e controlava essa energia, para então redistribuí-la em benefício da coletividade. Ao afirmarem a necessidade de buscar o instinto e as causas viscerais das emoções, muitos artistas passaram a adotar a expressão estética dessas máscaras.

**Figura 7:** Máscaras africanas. 1. Máscara de madeira com pigmentos, grupo cultural Igbo, sudeste da Nigéria, início do século XX; 2. Máscara de madeira Kifwebe, grupo cultural Songye, República Democrática do Congo, século XIX; 3. Máscara de madeira e metal Cihongo, grupo cultural Chokwe, séc. XIX; 4. Máscara de madeira Kifwebe, grupo cultural Luba, República Democrática do Congo, séc. XIX; 5. Máscara de madeira, grupo cultural Fang, norte do Gabão/sul de Camarões, séc. XIX; 6. Máscara de madeira com pigmentos, grupo cultural Senufo, Burkina Faso ou nordeste da Costa do Marfim, séc. XIX



Fontes: imagens 1 e 5: Acervo Ethnologisches Museum Berlin, in HUG, A. Arte da África: obras primas do Museu Etnológico de Berlin. Ministério da Cultura/CCBB, catálogo de exposição, out. 2003 a mar. 2004; imagens 2, 4 e 6: Acervo The Metropolitan Museum, Nova York. Disponíveis em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/310803?pos=16&pg=1&rpp=20&offset=0&ft=african+masks>>; imagem 3: Acervo Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Leuven, Bélgica. Disponível em: <[http://www.africamuseum.be/collections/browsecollections/human-science/display\\_group\\_items?languageid=3&groupid=354](http://www.africamuseum.be/collections/browsecollections/human-science/display_group_items?languageid=3&groupid=354)>. Acesso em: 25 ago. 2017.

As novas formas e a forte expressividade das coleções do museu etnográfico, aberto no Ancient Palais du Trocadéro em 1878, fascinaram pintores como Pablo Picasso, Georges Braque, Paul Gauguin, Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck e mesmo outros dedicados preferencialmente à escultura, como Henry Moore e Constantin Brancusi. Marcado pela arte africana, ou reconhecendo nela algo que correspondia a suas próprias ideias e seu modo de percepção, um grupo dessa chamada vanguarda artística inaugurou o movimento cubista.

Quando a obra africana fez a sua “aparição” no cenário artístico ocidental nos primeiros anos do século XX, “descoberta” por artistas como Picasso e Matisse, vários artistas e movimentos, como o expressionismo, intuíram o seu impulso criador, sinalizado por novos traçados, cores e signos que remetessem a essa fonte criadora, e pontuaram uma nova organização de imagem (AJZENBERG & MUNANGA, 2009, p. 192).

Em seu “Negerplastik”, de 1915, primeiro texto dedicado à escultura negra como criação artística, Carl Einstein considerava os objetos verdadeiras obras de arte e, recusando a visão preconceituosa que via nos africanos seres inferiores, negava o conceito de primitivo por considerá-lo falso:

O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos esforços dos artistas plásticos. Descobriu-se que raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e formulada uma maneira própria de criação artística. Resultado: o juízo até então atribuído ao negro e a sua arte caracterizou muito mais quem emitia tal juízo do que seu objeto. A esse novo tipo de relação respondeu sem demora uma nova paixão: colecionou-se a arte negra como arte: com paixão, ou seja, a partir de uma atividade perfeitamente justificável, constituiu-se, recorrendo a antigos materiais, um objeto provido de nova significação (EINSTEIN, 2008, p. 163-164).

Confrontando o espectador com objetos originários de colônias, o “Negerplastik” influenciou sobremaneira a arte europeia do início do século XX, colocando-se com fonte privilegiada para o surgimento do cubismo. De acordo com Einstein (2008), a frontalidade da obra africana, tida pela arte ocidental como estrita e primitiva,

era uma necessária apreensão pictórica do volume. O autor referiu-se ainda às soluções formais que a obra de arte africana proporcionava às buscas cubistas pela fragmentação e pela desconstrução.

Desligados dos procedimentos habituais, os cubistas avaliavam os elementos da visão do espaço para encontrar o que poderia gerar e determinar as diversas formas, sendo conhecidos os resultados desse importante esforço. Ao ser tomado pela vanguarda artística como um significante autônomo, o objeto africano perdia seu significado sagrado, ao mesmo tempo que ganhavam valor sua estrutura formal e sua qualidade estética. À dificuldade de conciliar a arte negra com a concepção estética ocidental, Einstein (2008, p. 165) contrapôs: “[...] é precisamente o acordo essencial entre a percepção universal e a realização particular o que produz de fato uma obra de arte”.

As colagens de Picasso, do início do século XX, foram, em grande parte, influenciadas pelas esculturas tradicionais, geralmente associadas a conceitos como fertilidade e morte. O desconhecimento do artista sobre os contextos, as funções e os significados desses objetos pode ser visto como uma vantagem, pois o libertava de qualquer compromisso de interpretação individual dos objetos, permitindo-lhe substituir as significações originais por conceitos pessoais.

O pintor catalão buscava o retorno ao fundamental, à ideia de redescobrimto das potencialidades mágicas que sabia serem poderes inerentes às artes visuais, uma afetividade com as quais o Ocidente tinha de alguma forma perdido o contato.

Admitindo-se que o problema maior do cubismo se voltava para o modo de representar o espaço tridimensional na pintura, pode-se dizer que o contato dos cubistas com a escultura negra permitiu-lhes visualizar, simultaneamente, o espaço criado pela escultura e a materialidade mesma dessa escultura, contribuindo para estabelecer um modo não ilusionista de representar o volume na pintura. Além das tentativas de introduzir o relevo para evitar a sombra simulada do claro-escuro, os cubistas ensinavam a criação de novos signos plásticos, a superposição de planos e a não imitação de meios escultóricos na pintura.

Embora admitindo ser a arte africana decisiva para o surgimento do cubismo e considerando ambos como formas de pensar e de ver o

mundo, Herbert Read ressaltou que duas influências

[...] se combinaram para formar o novo estilo, uma, a arte primitiva, e em particular a escultura negra, era representada por Picasso; a outra, a arte de Cézanne, por Braque (READ, 2003, p. 53).

Para William Rubin (1984), os artistas cubistas demonstravam uma preferência pelos objetos africanos, ao passo que os surrealistas eram mais entusiasmados pelos objetos produzidos na Oceania (além dos esquimós e de indígenas americanos). Isso porque o cubismo, mediante uma variação de graus da abstração, se enraizava na realidade concreta do mundo visível, ao passo que o surrealismo optava pelo mundo imaginado e fantasioso.

De qualquer forma, o modernismo foi incalculavelmente enriquecido pelas referências das culturas de povos não ocidentais. À medida que as vanguardas artísticas rejeitavam as convenções clássicas anteriormente baseadas na mimese e procuravam alternativas menos limitadoras para a percepção e a imaginação, a noção de arte dita primitiva adquiria um novo sentido, um sentido moderno.

Atualmente ninguém mais se refere a essa arte de povos não históricos como primitiva, e sim como primeira. Os objetos antes recolhidos nos antigos gabinetes de curiosidades constituem o acervo dos primeiros museus modernos. Tendo adquirido um novo estatuto, eles constituem verdadeiras obras de arte. E se ontem estavam a serviço da colonização, hoje servem à integração multicultural. Ainda que fora de seus contextos originais, essas obras trouxeram ao Ocidente novas referências culturais, novas formas de se conceber a cultura e a estética.

A influência de culturas geograficamente distantes da Europa contribuiu para a quebra da tradição artística do século XIX, que, para Mario De Micheli, “[...] não foi uma questão de simples ruptura estética”, mas resultou do rompimento da “[...] unidade espiritual e cultural do século XIX”, sendo que a nova arte foi fruto “[...] da polêmica, do protesto, da revolta que explodiram no interior dessa unidade” (1991, p. 5).

### **3. O espaço-tempo e o cubismo**

Outro fator que sacudiu o mundo da arte ocidental e contribuiu para sua libertação da tradição foi a noção espaço-tempo, ou a quarta dimensão, que começou a ser esboçada ainda



no século XIX. Em 1884, Edwin Abbott publicou *Planolândia*, uma divertida novela em muitas dimensões, na qual o protagonista, um ser bidimensional, descobre assombrado um universo tridimensional. A ideia, que veio na esteira das geometrias não euclidianas de Nicholai Ivanovich Lobatchevsky, Carl Friedrich Gauss e Georg Bernhard Riemann, incendiou as mentes dos divulgadores científicos. Charles Howard Hinton, já na década de 1880, preocupava-se com o modo possível de representar a quarta dimensão:

Agora, lidando com figuras no espaço superior, estamos em posição análoga. Não podemos apreender o elemento que as compõe. Podemos conceber um cubo, mas aquilo que corresponde a um cubo no espaço superior está além de nosso alcance. Mas o ser plano é obrigado a usar figuras bidimensionais, quadrados, para chegar a uma noção de figura tridimensional; também assim devemos usar figuras tridimensionais para chegar à noção de quarta dimensão. Vamos chamar de tesseracto a figura que corresponde a um quadrado em um plano e a um cubo em nosso espaço (HINTON, 1888, p. 156-157).

Havia, nos primeiros anos do século XX, uma confluência de interesses compartilhados por diferentes esferas do saber, de tal forma que a arte se via confrontada com as investigações mais recentes no campo das ciências, especialmente a física, a matemática e a geometria. O surgimento do *Tratado elementar de geometria em quatro dimensões* (1903), de Esprit Jouffret, demonstrou o interesse da época na pesquisa de novas geometrias, sendo muitas obras a elas consagradas facilmente acessíveis ao público francês. Em *A ciência e a hipótese* (1902), por exemplo, que corresponde a uma popularização do trabalho do matemático e filósofo Jules Henri Poincaré, este fazia uma menção breve à historiografia da quarta dimensão. Muito lido entre os artistas, Poincaré, em mais de um momento, especulou sobre como seria possível representar a quarta dimensão, um problema que preocupava os geômetras e estimulava os artistas. A contextualização de todo esse material pode ser encontrada no livro *Homo aestheticus*, do professor e político francês Luc Ferry (1990), que trata, entre outras coisas, da relação dos pintores cubistas com as teorias da quarta dimensão e com as geometrias não euclidianas, também chamadas de geometria dos espaços curvos ou de geometrias esféricas.

Em 1905, Albert Einstein publicou quatro artigos teóricos de grande valor para o desenvolvimento da física: no primeiro, sobre o movimento browniano, formulou previsões importantes sobre o movimento aleatório das partículas dentro de um fluido, que foram comprovadas em experimentos posteriores; no segundo, sobre o efeito fotoelétrico, antecipou uma teoria revolucionária sobre a natureza da luz; no terceiro, expôs a formulação inicial da Teoria da Relatividade, que mais tarde o tornaria mundialmente conhecido; e no quarto e último, concluiu que matéria e energia estão tão entrelaçadas quanto espaço e tempo. A fórmula para a equivalência entre massa e energia, a famosa equação  $E=mc^2$ , por ele proposta, revelou que uma migalha de matéria podia gerar uma enorme quantidade de energia. A impossibilidade de separar espaço e tempo foi formalizada, como teoria, em 1908, em um trabalho do matemático lituano Hermann Minkowski, que havia sido professor de Einstein na Suíça.

Essas descobertas despertaram grande curiosidade entre a população em geral. E a explicação para que conceitos de tão difícil compreensão atraíssem tanto e tão amplo interesse pode ser buscada no clima de efervescência cultural de uma época marcada pelas inúmeras descobertas científicas e inventos tecnológicos, como os motores a combustão interna, a eletricidade, o automóvel, o avião etc., que alteraram radicalmente a vida das pessoas.

Em sua obra-prima, *Teoria da relatividade geral* (1916), Einstein substituiu os conceitos independentes de espaço e tempo da teoria de Newton pela ideia de espaço-tempo como uma entidade geométrica unificada. Segundo ele, o espaço não é simplesmente uma grade tridimensional onde matéria, luz e energia se movem, e sim uma estrutura quadridimensional chamada espaço-tempo cuja forma é curvada e torcida pela presença e movimento de massa e energia. Surgia assim a noção de que o espaço e o tempo seriam relativos ao observador e estariam ligados ao lugar onde ele se encontra. Como a velocidade da luz é sempre constante, no espaço-tempo com quatro dimensões a distância e a duração de qualquer evento são determinadas para cada observador conforme a velocidade relativa entre ele e o evento.

No começo do século XX, artistas familiarizados com as descobertas científicas sensibilizaram-se com a relação espaço-tempo. Um caso significativo é o de Claude Monet, cuja série de quadros *Nénuphars* (1899), por exemplo, consistiu na repetição do mesmo motivo em mo-

mentos diferentes, com o objetivo de incorporar a temporalidade, considerada então um importante fator na captação do espaço, à pintura.

A partir de 1907, a concepção espaço-tempo ganhou, com Picasso, Braque e Gris, entre outros, contornos mais efetivos: o cubismo inaugurou uma proposta completamente nova de representação, que passava a incorporar a variável tempo ao espaço da pintura. Interessados nas novas teorias, os cubistas não se furtaram a ler sobre elas e a buscar apoio dos matemáticos para conseguir melhor entendê-las e expressá-las plasticamente.

Embora alguns historiadores tenham visto com reservas a hipótese de os cubistas terem baseado suas obras em princípios relacionados à quarta dimensão, outros acreditaram no interesse dos artistas em compreender e incorporar as novas descobertas científicas à sua arte.

[...] a primeira ação do Cubismo, por volta de 1907, foi uma especulação sobre as dimensões do espaço. Influenciados pelos vocábulos que circulavam à sua volta, os cubistas acreditaram estar fazendo obra científica positiva ao introduzir em suas telas uma quarta dimensão ou ao suprimirem a terceira (FRANCASTEL, 1990, p. 247).

A arte cubista precisava contar ainda com os físicos e matemáticos da sua época para ajudar a demonstrar que o que eles faziam era uma nova forma de arte que seguia as revoluções em curso naquele momento na Europa. Sobre o papel de Maurice Princet, conhecido como o matemático do cubismo, Jean Metzinger, em *O cubismo nasceu*, de 1913, observou:

Com frequência Maurice Princet juntava-se a nós. Embora bastante jovem, graças aos seus conhecimentos de matemática, ele teve um importante papel na segurança do movimento. Era como artista que concebia as matemáticas, e como esteta que evocava os contínuos de  $n$  dimensões. Adorava despertar o interesse dos pintores para as novas ideias sobre o espaço abertas por Schlegel e alguns outros [...]. Quanto a Picasso, a rapidez de sua compreensão maravilhava o especialista (*apud* FERRY, 1994, p. 297).

Uma significativa documentação a esse respeito pode ser encontrada também nos textos produzidos por Metzinger juntamente com Albert Gleizes, entre os quais *Do cubismo*, de 1912, que contribuiu significativamente para o ideário do movimento. O poeta, escritor e crítico

de arte Guillaume Apollinaire, em *Pintores cubistas*, de 1913, fez menção à apreensão das teorias científicas por parte dos artistas de vanguarda:

Até hoje, as três dimensões da geometria euclidiana eram suficientes às inquietudes que o sentimento de infinito despertava na alma dos grandes artistas. Os novos pintores, assim como seus predecessores, não se propuseram a ser geômetras. Mas, pode-se dizer que a geometria é, para as artes plásticas, o que a gramática é para a arte do escritor. Ora, hoje, os cientistas já não se limitam às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados com naturalidade e, por assim dizer, por intuição, a se preocupar com as novas possibilidades de medida do espaço que, na linguagem dos ateliês modernos, se designavam, em conjunto e sucintamente, pelo termo de quarta dimensão. Tal como se oferece ao espírito, do ponto de vista plástico, a quarta dimensão seria engendrada pelas três medidas conhecidas: ela representa a imensidade do espaço eternizando-se em todas as direções, em um momento determinado. É o próprio espaço, a dimensão do infinito; a quarta dimensão dota os objetos com plasticidade (APOLLINAIRE, 1997, p. 17-18).

Ao introduzirem a quarta dimensão, os quadros cubistas subverteram o olhar. A variável tempo marcava não somente a construção da pintura, mas também o momento de sua leitura. Um quadro cubista, assim como outras pinturas abstratas da época, não podia ser compreendido com um olhar rápido, ele requeria o tempo de desmontar e analisar todas as partes e reconstruí-las mentalmente até se chegar à imagem e seu significado.

As técnicas cubistas relacionam-se ao relativismo da teoria de Einstein segundo a qual um objeto pode estar parado ou em movimento, dependendo da posição em que se encontre o observador. Outra característica do cubismo é a não preocupação com a criação dos vazios e a disposição da luz nas obras. Com isso, não é possível distinguir claramente a figura do fundo que a contém, e se perde a noção de profundidade.

Presente na obra considerada fundadora do cubismo, *Les Demoiselles d'Avignon*, de 1907 (Figura 8), a simultaneidade foi um elemento deflagrador de consequências notáveis nessa vertente estética. A figura, situada no canto

inferior direito da pintura, encontra-se sentada de costas para o observador, porém de tal modo que nela se condensam múltiplos pontos de vista, pois, ao mesmo tempo, mostra o lado esquerdo do corpo, com a perna dobrada, o cotovelo apoiado no joelho e uma parte do seio sob o braço. A cabeça, porém, está completamente voltada para o espectador, em um ângulo impossível de ser concebido em um corpo visto de costas. A parte direita do corpo acha-se na posição de costas, portanto, em um ângulo oposto ao da cabeça, de modo que a mulher é representada, simultaneamente, a partir de três pontos de vista diferentes. A experimentação e a geometrização presentes no referido quadro mostram características do trabalho de Picasso que marcaram o cubismo, movimento expresso pela conexão entre física, matemática e arte. Segundo Silva e Benutti (2010), no seu início o cubismo voltou-se para a física como modelo e para a matemática como guia, fazendo da geometria sua linguagem.

**Figura 8:** As Senhoritas de Avignon (*Les Femmes d'Alger*), óleo sobre tela, 1907, Pablo Picasso



Fonte: Acervo The Museum of Modern Art (Moma), Nova York. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstract/cubism/a/picasso-les-demoiselles-dalger>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

Na obra de Georges Braque *Violon et chandelier*, de 1910 (Figura 9), ao invés de objetos dispostos em oposição a um fundo fixo, surge um jogo complexo entre as dimensões espaciais e temporais, fazendo com que o espaço nessa composição só passe a ter existência enquanto relações mutáveis entre os diversos planos geométricos que o constituem.

**Figura 9:** Violino e castiçal (*Violon et chandelier*), óleo sobre tela, 1910, Georges Braque



Fonte: Acervo The Museum of Modern Art (Moma), San Francisco. Disponível em: <<https://www.kazoart.com/blog/5-choses-a-savoir-sur-le-cubisme/braque-violon-et-chandelier-1910-musee-san-francisco/>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

O advento das geometrias não euclidianas estabeleceu o fim da concepção clássica de espaço, induzindo à constatação de que não existem propriedades físicas que lhe possam ser atribuídas. Conscientes de que as transformações impostas à vida urbana pela vertiginosa industrialização do início do século XX exigiam uma arte que refletisse a essência dessas mudanças, as vanguardas artísticas, sobretudo os cubistas, encontraram nas geometrias não euclidianas o paradigma capaz de proporcionar à arte uma equivalência com os avanços no campo das ciências.

Os entes representados desdobravam-se em múltiplas facetas, em um espaço que dissolvia as aparências no turbilhão da fragmentação infinita das dimensões, havendo, portanto, uma estreita analogia entre tal concepção plástica e o princípio de Jouffret, segundo o qual o espaço pode ser constituído por um número infinito de dimensões. Com a constatação de Einstein (2008) de que o espaço não era algo distinto das coisas que o povoavam, e sim um dos aspectos das relações que se estabeleciam entre elas, a representação clássica foi posta em crise.

Arthur Miller, autor do livro *Einstein, Picasso: space, time, and the beauty that causes havoc* (2001), assim se manifestou:

Quanto a Einstein e Picasso, sempre me deixou intrigado o fato de terem feito seus trabalhos mais importantes quase ao mesmo tempo: Einstein formulou a Teoria da Relatividade Espacial em 1906 e Picasso produziu *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* em 1907. Ambos os trabalhos tratavam do mesmo problema: a natureza do espaço e tempo e, particularmente, a natureza da simultaneidade. Isto seria obra do acaso? Pesquisando sobre o assunto descobri que não; ambos respondiam à *avant garde*, as ondas intelectuais que inundavam a Europa. O principal interesse da *avant garde* era a natureza do espaço e do tempo, era o questionamento das maneiras intuitivas clássicas de se entender isso. Esse questionamento foi se difundindo por diversas áreas como arquitetura, arte, música e, é claro, física. Picasso e Einstein estavam respondendo, cada um à sua maneira, a esse movimento (MILLER, 2006, p. 225).

Mesmo aqueles que não viam uma influência direta de Einstein sobre o cubismo perceberam a repercussão da Teoria da Relatividade nas artes em geral. Segundo o teórico da arte Meyer Schapiro (1996), a influência de Einstein pode ser vista nas poesias de Apollinaire, nas pinturas de Mondrian e Kandinsky, e mesmo nas produções cinematográficas de Eisenstein.

[...] a parte da Teoria da Relatividade que os artistas achavam extremamente interessante era  $E=mc^2$ . A massa, de um lado, algo substancial, como uma mesa e uma cadeira; a energia, de outro, amórfica, espalhada, em todo lugar.  $E=mc^2$  iguala estas duas entidades (através da velocidade da luz). Os artistas entenderam isso de uma forma excitante e imaginativa, o que levou ao "expressionismo abstrato". Foi isto que influenciou Kandinsky, cujo quadro de 1910, *Improvisation*, foi o primeiro quadro abstrato expressionista (MILLER, 2006, p. 229).

Ao construir uma nova forma de interpretar a natureza, arte e relatividade afastavam o homem da sua tranquilidade de pensar o mundo a partir de parâmetros conhecidos e seguros. Assim, compreender a arte e a física constituía um importante meio para conhecer o espírito de uma época, bem como para lançar luz sobre ambos os campos. Arte e física têm mais coi-

sas a dizer uma à outra do que muitas vezes podemos imaginar.

A história da ciência e da arte remete aos tempos de Leonardo da Vinci e Galileu Galilei, que eram artistas e cientistas. Com o início da ciência moderna, houve uma ruptura entre elas. A arte passou a ser considerada frívola e a ciência, uma coisa real. Penso que agora elas estão se unindo novamente, pois vivemos em uma cultura extremamente visual, trabalhamos em frente ao computador... (MILLER, 2006, p. 230).

As ideias sobre arte que circulavam no período negavam a ênfase na imitação e sublinhavam o papel da imaginação e do inconsciente como fatores criativos essenciais, fazendo com que muitos artistas comesçassem a aceitar as novas liberdades e responsabilidades implícitas nessa atitude. Ao declarar, em 1890, que "Deve-se lembrar que uma imagem, antes de ser um cavalo de batalha, um nu, uma anedota ou outros enfeites, é essencialmente uma superfície plana coberta de cores reunidas numa certa ordem" (RINUY, s. d., tradução nossa), Maurice Denis estabeleceu como princípio da abstração o distanciamento dos laços entre o quadro e seu referente, reafirmando a autonomia da criação. Antes de acolher "um cavalo de batalha, um nu", o quadro era o suporte em que se inseria o processo de gênese da materialidade da obra, princípio da autocriação, que parecia justificar a existência de seus elementos constitutivos sem apelo a qualquer instância supostamente exterior.

Essa observação foi referendada por Paul Cézanne, cuja contribuição para a arte abstrata não pode ser desprezada. Embora não tenha produzido propriamente arte abstrata, ou cubista, quando lançou suas ideias sobre abstração Cézanne estava, na verdade, estabelecendo uma importante referência para as novas formas de arte que iriam marcar fortemente o século XX:

Tudo na natureza modela-se conforme a esfera, o cone e o cilindro. É preciso aprender a pintar sobre essas figuras simples, em seguida pode-se fazer o que quiser. [...] Trate a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone, tudo disposto em perspectiva, de maneira que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija a um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão ou, a saber, uma seção da natureza, se você prefere o espetáculo que o *Pater omnipotens, oeterne Deus* [Pai onipotente, Deus eterno] instala diante de nossos

olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade (BERNARD, 2009, p. 24).

Se alguns movimentos artísticos de vanguarda apontaram para diferentes possibilidades de aprofundamento da abstração, não há como negar que todos eles foram herdeiros, de uma forma ou de outra, das pesquisas pictóricas empreendidas por Cézanne nas últimas décadas do século XIX e nos seis primeiros anos do século XX. Mesmo as criações não decorrentes de releituras de suas obras foram pelo menos seguidoras de seu ideário. Para Santaella (2009, p. 135),

A partir de 1907, seguindo o caminho já aberto por Paul Cézanne, o cubismo criou uma nova construção objetiva da realidade na análise dos objetos visíveis segundo as formas geométricas fundamentais que lhe estão subjacentes.

Cézanne queria ser fiel à sua percepção e exprimir na tela aquilo que sua visão detectava como ordem nascente na natureza, recusando-se a ter que escolher entre a sensação e a razão. Ou, como afirma Merleau-Ponty, “[...] as coisas mesmas e os rostos mesmos, tais como ele os via, é que pediam para serem pintados assim, e Cézanne apenas dizia o que eles queriam dizer” (2004, p. 137). Mas não se tratava de simplesmente reduzir as aparências naturais a formas geométricas. Para Argan, ao propor tratar “a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone” (1992, p. 81), o pintor não se referia a um resultado, e sim a um processo.

As formas geométricas expressivas do espaço são instrumentos mentais com que se efetua a experiência do real: se a laranja, no quadro, aproxima-se da esfera, ou a pera do cone, não significa que a laranja seja esférica e a pera cônica, mas que o artista conseguiu especificar a relação entre os dois objetos singulares e o conjunto da realidade... Como as formas geométricas não são o espaço, porém modos de ver por meio dos quais o homem pensou o espaço, elas não são ideias inatas, e sim formas históricas (ARGAN, 1992).

Em um diálogo com o poeta Joachim Gasquet, constante do livro *Cézanne: o que vi e o que ele me disse* (1921), Cézanne aprofundou suas ideias sobre a produção artística e o processo de abstração:

A arte é uma harmonia paralela à natureza. O artista é paralelo a ela sempre que não se intromete deliberadamente. Toda a sua

vontade deve calar: ele tem de calar em si as vozes de todos seus preconceitos; tem que esquecer, fazer silêncio, para ser um eco perfeito. A natureza de fora e a de dentro devem se interpenetrar, para perdurar, para viver com uma vida metade humana metade divina, a vida da arte. A paisagem se reflete, se humaniza, se pensa dentro de mim (*apud* HESS, 1956, p. 29, tradução nossa).

E em 1904, em carta a Émile Bernard, afirmou:

Não somos nem escrupulosos demais, nem sinceros demais, nem submissos demais à natureza; mas somos mais ou menos senhores do nosso modelo e, sobretudo, dos nossos meios de expressá-la [...] a natureza é um ponto de apoio, e não se deve tomar nada que não seja unicamente dela, dando-se a nós, todavia, a liberdade de improvisar com aquilo que lhe emprestamos... (CÉZANNE, 1992, p. 22, 24).

O sentido aparentemente contraditório de dependência e de autonomia em relação à natureza, expresso por Cézanne, constitui uma característica fundamental da abstração, que pode adquirir dois sentidos correlatos, porém distintos. O primeiro diz respeito à propriedade de ser não figurativa e o segundo, à ênfase dada durante o processo de criação da obra a certos aspectos do tema em detrimento de outros, conforme mencionado por Cézanne ao se referir à “liberdade de improvisar”.

Esse sentido do improvisado manifestou-se de forma clara na fase cubista de Picasso e de Braque, em cujas obras a dificuldade de recuperar as referências figurativas misturou-se a um sólido estatuto de vanguarda deliberadamente contrário ao academicismo da arte europeia à época:

Essa combinação encorajou numerosos artistas a considerar a possibilidade de uma pintura inteiramente não figurativa, ou, como Guillaume Apollinaire sugeriu, uma pintura pura (HARRISON, 1998, p. 190).

Com o cubismo, Picasso, Braque, Gris e outros conceberam e detalharam um sistema que, rompendo com a perspectiva clássica e com o ilusionismo, ainda assim produziram uma pintura intrigante a ser decifrada. Sob a influência de Cézanne, ambos, deixando de se submeter aos cânones tradicionais, ampliaram o caráter geométrico de suas obras, para construir novas linguagens a partir de figuras e objetos cada

vez mais sujeitos à fragmentação e à deformação:

[...] ao formar, ao dar forma à imagem, o artista é obrigado a deformar. Por necessidade substituirá as formas existentes por outras. [...] Também criará novos contextos formais, cuja extensão e equilíbrio irão servir de padrão de referência à própria interpretação das formas articuladas pelo artista. [...] Mesmo querendo inspirar-se em formas da natureza, o artista as abandona para criar formas de linguagem (OSTROWER, 1991, p. 310).

#### 4. Considerações finais

O significado da pintura abstrata, ou da chamada pintura pura, pode estar mais vinculado à organização da própria composição plástica do que à aparência das coisas. Ou, dito em outras palavras, pode estar na prioridade do subjetivo e do idealista em relação ao objetivo e ao realista. Assim, os objetos da pintura perdem seu significado como objetos para se transformarem em signos, cujo significado intrínseco somente é estabelecido em virtude das possíveis relações de umas formas com as outras. As formas e cores na pintura passam a ser vistas não por sua correspondência com determinadas coisas do mundo, e sim em decorrência do lugar que ocupam e da função que desempenham na composição plástica.

A discussão sobre o significado da arte abstrata leva a uma indagação sobre a natureza da própria linguagem. As analogias entre arte abstrata e linguagem, propostas no início do século XX, decorrem da busca não pela redução dos estilos e significados artísticos a posição e formas verbais especificáveis, mas sim por uma concepção de linguagem como um sistema autônomo de signos.

[...] uma das lições da arte moderna como um todo foi que, embora as formas da pintura possam assumir o caráter de uma árvore, casa, figura humana e assim por diante, a possibilidade de significado não depende da mesma forma e da mesma cor sempre com a mesma gama de associações. Ao contrário. Uma das condições da variedade e complexidade de significado na arte é que um círculo vermelho numa pintura possa ser bastante livre dessas associações – digamos, com semáforos ou com perigo. [...] A atividade da arte abstrata é, portanto, associada por muitos de seus praticantes e primeiros defensores a uma espécie de “ver através”; à ideia de que o ar-

tista é aquele que penetra o véu da existência material para revelar uma realidade essencial e subjacente (HARRISON, 1998, p. 198).

A abstração surge, na modernidade, como busca racional da lei, da trama imutável e das formas absolutas. E a característica essencial do artista moderno, que buscou dar o salto para essa beleza abstrata, foi sua rebelião contra a subordinação à mimese da realidade e contra a escravidão imposta pelas normas da arte acadêmica e suas formas de representação.

Embora a mimese, como imitação ou duplicação do mundo visível e da natureza, tenha sido um método básico de experimentação humana ao longo da história, ela deixava de fazer sentido para aqueles que desejavam ir além. Não se tratava de subestimar o universo como fonte inesgotável de elementos visuais, mas sim de vê-lo com um olhar crítico, capaz de desvendá-lo para além do que abertamente mostrava.

Além de libertá-los da tarefa de imitar a natureza e o existente, a arte abstrata em geral e o cubismo em particular permitiram que os artistas colocassem em suas obras o seu universo interior e os fenômenos invisíveis do mundo à sua volta. Abriram também novos caminhos para o ensino da arte, que, ao invés de estar voltado para os reconhecidos talentos, é franqueado a todos e, sobretudo, às novas possibilidades da experimentação e da manipulação lúdica das diferentes matérias capazes de concretizá-la.

#### 5. Referências

AJZENBERG, E.; MUNANGA, K. Arte moderna e o impulso criador da arte africana. *Revista USP*, São Paulo, n. 82, p. 189-192, jun./ago. 2009.

APOLLINAIRE, G. Pintores cubistas: meditações estéticas. Tradução de Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ARGAN, G. C. Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARÍS, C. M. Abstracción en arquitectura: una definición. *Documents de Projectes d'Arquitectura*, Barcelona, n. 16, p. 7-8, 2000a. Disponível em: <[http://upcommons.upc.edu/revis-tes/bitstream/2099/10457/7/DPA%2016\\_6%20](http://upcommons.upc.edu/revis-tes/bitstream/2099/10457/7/DPA%2016_6%20)

- MART% C3% 8D.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2015.
- \_\_\_\_\_. Abstracción. Barcelona: UPC, 2000b.
- BERNARD, E. Paul Cézanne. *Ars*, São Paulo, v. 7, n. 14, 2009, p. 16-29. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202009000200002>>. Acesso em: 03 fev. 2015.
- CÉZANNE, P. Cartas a Émile Bernard. In: *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 19-32.
- EINSTEIN, C. Negerplastik (1915). *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da Uerj, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 165-180, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/>>. Acesso em: 02 jan. 2015.
- FERRY, L. *Homo aestheticus*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FRANCASTEL, P. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HARRISON, C. Abstração. In: HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 185-263.
- HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- HESS, W. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1956.
- HINTON, C. H. *A new era of thought*. London: Swan Sonnenschein & Co., 1888. Tradução de Daniela Kern. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/collections/2779230/C-H-Hinton>>. Acesso em: 02 jan. 2015.
- JUNG, C. G. *Tipos psicológicos*. In: *Obras completas*. v. 6. São Paulo: Vozes, 2012.
- JUNGE, P. *Arte da África*. In: *Obras-primas do Museu Etnológico de Berlim, catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: CCBB, 2004.
- MARTINS, L. R. *Economia política da arte moderna: providências para uma história crítica*. *Ars*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 81-90, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202008000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200007)>. Acesso em: 22 maio 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 123-147.
- MICHELI, M. de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MILLER, A. I. Einstein e Picasso: mera coincidência? Entrevista concedida a Luisa Massarani, Carla Almeida e José Claudio Reis. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 223-231, out. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v13s0/12.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2015.
- MORGAN, L. H. *Ancient society or researches in the lines of human progress from barbarism to civilization*. London: MacMillan & Company, 1877. Disponível em: <<http://www.marxists.org/reference/archive/morgan-lewis/ancient-society/>>. Acesso em: 03 fev. 2015.
- OSTROWER, F. *Universos da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- PEVSNER, N. *Os pioneiros do desenho moderno*. Lisboa; Rio de Janeiro: Ulisseia, 1936.
- RAMOS, C. M. A. *Arte contemporânea versus arte africana: fronteiras e reciprocidades*. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008, Florianópolis, p. 1.628-1.639.
- READ, H. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- RIEGL, A. *Problems of style: foundations for a history of ornament (1901)*. Tradução do original alemão de Evelyn M. Kain. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- RINUUY, P.-L. Denis, Maurice (1870-1943). In: *Encyclopædia Universalis [en ligne]*. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-denis/>>. Acesso em: 26 ago. 2017.
- RUBIN, W. S. *Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. v. 1. New York: Museum of Modern Arts; Detroit Institute of Arts; Dallas Museum of Arts, 1984.
- SANTAELLA, L. *O pluralismo pós-utópico da arte*. *Ars*, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 131-151, 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202009000200010>>. Acesso em: 02 jan. 2015.
- SCHAPIRO, M. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996.
- SILVA, J. M. R. da; BENUTTI, M. A. *A relação do cubismo com as geometrias não euclídia-*

nas. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, 2010.

SOMÉ, R. Le musée à l'ère de la mondialisation : pour une anthropologie de l'alterité. Paris: L'Harmattan, 2003. (Collection Esthétiques)

UZOIGWE, G. N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. BOAHEN, A. A. (Ed.). História geral da África: África sob dominação colonial, 1880-1935. v. VII. Brasília: Unesco, 2010, p. 21-50. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190255por.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

WORRINGER, W. Abstraction and empathy (1908). Tradução de Michael Bullock. New York: International University Press, 1953.