

**A EXPERIÊNCIA CUBISTA: sobreposição de planos, múltiplas perspectivas e a reconstrução do espaço**

**THE CUBIST EXPERIENCE: overlapping plans, multiple perspectives and the reconstruction of space**

**LA EXPERIENCIA CUBISTA: planes superpuestos, múltiples perspectivas y la reconstrucción del espacio**

---

**Jean Felipe de Assis**

Graduado em Matemática (UFRJ). Graduado em Teologia (METODISTA). Graduando em Português-Latim (UFRJ). Mestrado em História das Ciências, Técnicas e Epistemologia (UFRJ). Mestrado em Teologia (Drew University). Doutor em História das Ciências, Técnicas e Epistemologia (UFRJ). Doutorando em Filosofia (UERJ). Pós-Doutorado em Filosofia (UFMG).

E-mail: [jeanfelipe@hcte.ufrj.br](mailto:jeanfelipe@hcte.ufrj.br)

---

**RESUMO**

O desenvolvimento do cubismo interage com uma desconstrução das noções espaciais herdadas das tradições realistas de entendimento das artes, das ciências e das sociedades. Mediante sobreposição de planos e de múltiplas perspectivas, o espaço é constantemente reconstruído pelas experiências artísticas cubistas, as quais enfatizam a diferenciação entre o espaço natural, associado às mensurações cotidianas e possivelmente objetivas, e o espaço expresso e apreendido nas pinturas. Esses artistas dialogam com círculos intelectuais diversos, dentre esses filósofos, matemáticos e cientistas que discutem a possibilidade da contingência dos sistemas geométricos e, portanto, alimentam a imaginação artística a investigar a subjetividade dos modos de compreensão das ideias de espaço. Desse modo, suspensões dos juízos e conscientizações individuais das experiências humanas fomentam um *collage* cultural em que as ideias científicas, e.g. Henri Poincaré, e as concepções filosóficas, e.g., Henri Bergson, sustentam intelectualmente manifestos e movimentos de vanguardas cubistas. Desse modo, investiga-se como o espaço é apresentado em seletas pinturas cubistas *pari passu* às sustentações discursivas desse movimento artístico. Constatam-se as interfaces existentes entre a experiência, a subjetividade, a memória e a imaginação na composição da compreensão humana a respeito do espaço a partir do gosto estético mediante a fragmentação de objetos, personagens e ações em uma multiplicidade de perspectivas em tela.

**Palavras-chave:** Cubismo. Espaço. Fenomenologia. Geometrias não-Euclidianas. História da Arte.

---

**ABSTRACT**

Cubism Historical developments interact with a deconstruction of spatial notions inherited from realistic traditions in Art, Science and Society. By overlapping plans and multiple perspectives, Cubist artistic expressions constantly restructure human notions of space, emphasizing a differentiation between natural spaces, associated with daily and objective measurements, and conceptions of space expressed and apprehended in the paintings. These artists dialogue with diverse intellectual circles, such as philosophers, mathematicians and scientists who discuss the possibility geometric systems being contingent, therefore, nurturing artistic imagination for understandings space ideas in their subjectivity. Suspensions of individual judgments and awareness of human experiences foster a

cultural *collage* in which scientific ideas, e.g., Henri Poincaré and philosophical conceptions, e.g., Henri Bergson, support these intellectual movements and their avant-garde manifestations. This essay investigates multiple ways in which cubist paintings present spatial notions *pari passu* to intellectual discourses that support this artistic movement. There are multiple interfaces between experience, subjectivity, memory and imagination in human understandings of space as the cubist aesthetic taste reveals through fragmenting objects, characters and actions in a multiplicity of perspectives on these paintings attest.

**Keywords:** Cubism. Space. Phenomenology. Non-Euclidean geometries. Art History.

---

## RESUMEN

El desarrollo histórico del cubismo interactúa con una deconstrucción de nociones espaciales heredadas de tradiciones realistas de comprensión de las artes, de las ciencias y de las sociedades. Mediante la superposición de planos y de múltiples perspectivas, el espacio es constantemente reconstruido por experiencias artísticas cubistas, que enfatizan una diferenciación entre el espacio natural, asociado a mediciones diarias y posiblemente objetivas, y el espacio expresado y aprehendido en las pinturas. Estos artistas dialogan con diversos círculos intelectuales, entre estos filósofos, matemáticos y científicos que discuten la posibilidad de la contingencia de los sistemas geométricos y, por lo tanto, alimentan la imaginación artística para investigar la subjetividad de las formas de entender ideas espaciales. De esta manera, las suspensiones de juicios y la conciencia individual de las experiencias humanas fomentan un *collage* cultural en que las ideas científicas, e.g., Henri Poincaré, y las concepciones filosóficas, e.g., Henri Bergson, apoyan intelectualmente manifestaciones y movimientos de vanguardia cubistas. De esta manera, investigamos cómo se presenta el espacio en selectas pinturas cubistas *pari passu* a los soportes discursivos de este movimiento artístico. Se verifican las interfaces existentes entre experiencia, subjetividad, memoria e imaginación en la composición de la comprensión humana sobre el espacio en el gusto estético por la fragmentación de objetos, personajes y acciones en una multiplicidad de perspectivas sobre el lienzo.

**Palabras-clave:** Cubismo. Espacio. Fenomenología. Geometrías no Euclidianas. Historia del Arte.

---

O surgimento do cubismo expressa uma desconstrução espacial com ênfase na dimensionalidade da tela, rejeitando os modos tradicionais da perspectiva e das representações realistas. Se de um lado há o ponto de fuga renascentista, caracterizado por um olhar descritivo e realista a partir de um observador<sup>1</sup>, destacam-se gradualmente os modos pelos quais a visão

---

<sup>1</sup> O entendimento da perspectiva como uma “visão através” da qual os objetos e o próprio espaço são vistos – metaforicamente – por uma janela aberta à realidade possibilita a criação de um plano abstrato e figurativo em que os dados imediatos da visão são combinados com noções “geométricas coerentes” (PANOFSKY, 2003, p. 9-11). Esse espaço racionalizado, infinito, constante e homogêneo, predispõe não apenas a validade das premissas geométricas e dos modos de observação, mas também a imobilidade da referência (12-13). Esta concepção do espaço requer, assim, uma abstração da realidade, entendida a partir das impressões visuais. Há uma oposição entre a ideia de um “espaço puro”, entendido intelectualmente, e as ideias de um espaço apreendido pelos sentidos e pela consciência, visto que a constituição abstrata da perspectiva abstrai os dados psico-fisiológicos. A perspectiva, portanto, envolve uma vasta rede de considerações técnicas, matemáticas e teológicas utilizadas de maneira simbólica nas expressões artísticas, ora para a afirmação de uma “teocracia”, ora para a defesa de uma “antropocracia moderna” (49-54). As transformações sociais, políticas, econômicas e intelectuais ao final da Idade Média possuem o humano e a percepção como elementos centrais para o entendimento do mundo. Assim, neste contexto, a perspectiva “representa materialmente aquilo que foi concebido mentalmente” (CROMBIE, 1990, p.161-163). Deve-se atentar para as mudanças ocorridas durante o período medieval na compreensão dos dados

e a memória assumem relevância. No caso do Cubismo, os fragmentos, em suas singularidades, denotam um objeto específico a partir dos sentidos, ansiando à totalidade de perspectivas, pontos de vista e considerações possíveis sobre um objeto, uma paisagem, uma ação. Observam-se, assim, os inúmeros modos de entender a realidade, pois na afirmação das variadas perspectivas simultâneas, e possíveis de serem apreendidas pelos sentidos, as obras cubistas evidenciam como os diferentes modos de representação da realidade se relacionam e, portanto, promovem um melhor entendimento a respeito daquilo que se deseja apreender<sup>2</sup>. Ao valorizar a experiência humana no mundo, discute-se não apenas o que seja a realidade e como esta se apresenta ao humano, mas também os diversos modos de sua apreensão, os quais não necessariamente revelam uma ordem pré-estabelecida dos fenômenos físicos ou da inteligência humana.

Ao *des-configurar* a perspectiva realista em sua descrição da realidade e promover a simultaneidade de inúmeros pontos de vista, as abordagens cubistas enfatizam não apenas a arbitrariedade de uma única escolha de representação entre outras intelectualmente coerentes e possíveis de serem escolhidas, mas também insere uma descrição por meio da imaginação, da memória e da abstração como um modo possível de expressar e de comunicar a experiência humana no mundo. Essa posição intelectual, conforme visto nas noções de espaço decorrentes das recepções das geometrias não-euclidianas, insere-se em contextos nos quais as ideias pluralistas, o convencionalismo e a experiência devem ser entendidos como elementos centrais para as considerações intelectuais. Assim, o realismo, associado a uma única perspectiva para a representação pictórica se relaciona diretamente à concepção de uma verdade estabelecida por adequação entre elementos e considerações absolutas, ou seja, pela correspondência entre os signos e o mundo externo por meio de um entendimento “metafísico-realista” do mundo. Por sua vez, o pluralismo e o convencionalismo são exemplos de uma investigação da experiência

---

visuais, pois estas investigações permitem tanto a artistas como a intelectuais a utilização e a reflexão da perspectiva em diversos contextos culturais (CROMBIE, 1990, p. 301-327). Ao considerar a perspectiva em suas expressões técnicas e artísticas particulares, constata-se como as inovações matemáticas se inter-relacionam com as diversas maneiras de entendimento do espaço. Embora exista uma diferença clara entre aqueles que aplicam a ideia sobre a perspectiva e a sistematização destas ideias, há uma intensa inter-relação – que não pode ser mensurada – entre as concepções teóricas e os usos nas variadas áreas dos saberes humanos, e.g., pintura, arquitetura, cosmologias (ANDERSEN, 2007, p. 713-720).

<sup>2</sup> A interação entre as diversas áreas do saber, sobretudo as maneiras nas quais a percepção de problemas particulares são *ressignificados* no imaginário coletivo das formas culturais, fornece um melhor entendimento de como o ser humano concebe, apreende e expressa a realidade (BODISH, 2009, p. 527-540).

de acordo com os inúmeros sistemas de “crenças possíveis” (PUTNAM, 1981, p. 49-51)<sup>3</sup>: uma investigação dos processos de conscientização nos lugares de vida devido aos diferentes modos de representação e apreensão da experiência humana (PEDRAGOSA, 2014, p. 747-76)<sup>4</sup>.

Embora seja impossível delimitar todas as facetas do Cubismo de maneira clara por meio de suas obras e graduais transformações, deve-se considerar os movimentos cubistas por meio de suas variadas expressões ao longo do tempo. Há trabalhos considerados analíticos por enfatizarem partes dos objetos por meio de seus múltiplos pontos de vistas, simbolizando, assim, o objeto como um todo por meio de suas partes, mas também o próprio espaço em fragmentos<sup>5</sup>. Em alguns experimentos cubistas não é possível distinguir as representações em tela, sendo considerada uma fase hermética<sup>6</sup>. Por esse motivo, para muitos críticos de arte, o Cubismo não é considerado uma expressão artística auto-evidente, sendo necessário um estudo a respeito do contexto intelectual ao redor do movimento para uma compreensão mais adequada de suas propostas e considerações estéticas (COX, 2000, p. 4-8). Por outro lado, há trabalhos nos quais a combinação de diferentes fragmentos por meio do método de *collage* promove

---

<sup>3</sup> O autor considera as correntes objetivas e subjetivistas para o entendimento no início do século XX, mas também reflete sobre o pluralismo possível a partir dos sistemas de crenças particulares e os modos de articulação da consciência. Pau Oedragosa argumenta que os modos de representar a perspectiva nas artes pictóricas iniciadas na Renascença estão fortemente conectados com o pensamento moderno, sobretudo devido ao realismo associado a um modo objetivo de entendimento da realidade. Por outro lado, devido às mudanças promovidas pela abordagem fenomenológica, seria possível uma compreensão das múltiplas perspectivas de representação do mundo, conforme as expressões cubistas salientam (PEDRAGOSA, 2014, p. 747-76).

<sup>4</sup> Assim, considera o autor que a fenomenologia e o cubismo fazem parte de uma transformação nos modos de percepção e articulação da realidade no mundo contemporâneo, destacando-se, sobretudo a passagem de uma para múltiplas perspectivas e a investigação dos modos de conscientização destas nos inúmeros contextos históricos. Assim, as representações do espaço vivido articulam-se com as diferentes compreensões do espaço nas variadas áreas.

<sup>5</sup> Estas características “analíticas” das primeiras obras de Picasso são evidenciadas pelos modos nos quais os objetos são apresentados por meio de suas partes constituintes minuciosamente apresentadas (GOLDING, 1988, p. 74-76; TYLER e IONE, 2001, p. 565-577). Alguns críticos consideram que essa característica provém diretamente de Cézanne (ROBINS, 1988, p. 277-283). Outros historiadores acreditam que a fotografia complementar essa herança cultural, sobretudo devido à perspectiva, ao foco e à possibilidade de distorção das fotos (TUCKER, 1982, p. 288-299).

<sup>6</sup> O termo hermético pode ser entendido no sentido de separação das correntes artísticas ou culturais em voga, mas também para ilustrar os modos nos quais as técnicas, as premissas e os processos criativos foram intensamente explorados entre os primeiros pintores, especialmente na criação de um distanciamento de outras tendências por Picasso e Branque (ROSKILL, 1985, p. 22). Destaca-se a categorização de períodos ou o desejo de investigar as bases da realidade por meio de uma representação possível dos fenômenos naturais e da natureza das coisas. Assim, mostra-se como, ao mesmo tempo em que se estabelece um isolamento, esse não pode ser caracterizado como absoluto, visto que as intenções dos artistas estão em constante diálogo com o exterior, nos círculos pessoais e nos experimentos artísticos resultantes do convívio (MITCHELL, 1977, p. 175-183). Apesar de ser criado em círculos fechados de artistas, o movimento cubista se expande rapidamente e, por meio do fascínio e da admiração, relaciona-se com inúmeras expressões artísticas posteriores.

sínteses cubistas<sup>7</sup>. As categorias *Cubismo analítico* e *Cubismo sintético* são modos de entendimentos consagrados pela historiografia deste movimento artístico, embora não sejam aceitos de maneira definitiva e unânime. Entende-se analítico como a avaliação das partes mínimas dos objetos, os quais pela técnica de *collage* promoveria uma visão mais complexa dos mesmos<sup>8</sup>.

Por fim, as interpretações a respeito destas expressões artísticas variam enormemente, sobretudo no que tange à ideia de espaço, pois, pode-se questionar se as telas cubistas desejam expressar a essência daquilo que está sendo representando; ou ainda, questionar a relação existente entre as conceptualizações e as sensações pessoais do artista e do público. Mostra-se, portanto, necessário investigar fenomenologicamente o espaço no *mundo da vida* e nos processos de conscientização individual; tornando possível inquirir a respeito das expressões e apreensões cubistas<sup>9</sup>.

Tornam-se, assim, inegáveis algumas articulações intelectuais sintetizadas pelos movimentos cubistas, sobretudo em suas manifestações pictóricas, pois nestas há uma espécie de *collage cultural*, por meio do qual as perspectivas geométricas e científicas de Henri Poincaré se articulam com o entendimento a respeito do espaço e do tempo no pensamento de Henri Bergson<sup>10</sup>, mas também incluem diferentes tradições históricas e sociais, seja por meio

---

<sup>7</sup> Exige-se do expectador uma dedução racional para entender a proposta de algumas expressões cubistas, pois elas estão logicamente ordenadas em dados, aparentemente díspares, sintetizados pelo pintor por meio das formas, das deformações e das cores (ROBINS, 1988, p. 277-283). Nas tentativas de relacionar as obras cubistas com o entendimento estético kantiano, alguns afirmam que essas promovem sínteses dos objetos para dispor “os inúmeros modos de compreensão e a variedade da percepção” (KAHNWEILER, 1949, p. 12).

<sup>8</sup> Destaca-se, assim, a distinção clara entre o entendimento dos termos no pensamento kantiano. Do ponto de vista do filósofo alemão, o analítico refere-se às realidades do pensamento que não se utilizam dos dados sensíveis do entendimento; enquanto os artistas cubistas pensam no sentido de decompor em partes mínimas, conforme uma das opções semânticas do termo *análise*. Todavia, devido à criação de novas formas e novos objetos nos trabalhos considerados sintéticos, há a prevalência da experiência. Alguns autores, inclusive, acreditam tratar-se de um “*mal-uso*” dos termos consagrados pelo filósofo alemão (COX, 2000, p. 426-427).

<sup>9</sup> Ao avaliar o pensamento de Hannah Arendt, Pau Pedragosa enfatiza a necessidade de se estudar a passagem de um espaço pessoal e privado para um espaço intersubjetivo por meio do constante diálogo como uma premissa ética essencial. Assim, a arquitetura unificaria as pluralidades nos modos de percepção do espaço na criação de uma área comum, a partir da qual seria possível expressar as inúmeras formas da subjetividade pessoal e coletiva (PEDRAGOSA, 2014, p. 747-764).

<sup>10</sup> São amplamente discutidas as “relações enigmáticas” entre as ideias de Bergson e as expressões artísticas/intelectuais cubistas (ANTIFF, 1988, p. 341-349). Há aqueles que consideram dúbia uma reconciliação entre a intuição bergosiniana e o tratamento cubista à quarta dimensão (BLANCHE, 1938, p. 244-245). Todavia, Robert Antiff sustenta ser possível, a partir da leitura do manifesto *Du Cubism* de 1912, delinear os modos como algumas características relevantes para o pensamento de Bergson são incorporados pela intelectualidade cubista. Embora não seja uma relação que promova uma associação perfeita entre as posições filosóficas de Bergson e as propostas de Gleizes e Metzinger, há um diálogo entre essas perspectivas.

de suas representações políticas ou por suas considerações intelectuais<sup>11</sup>. Para se estudar as ideias de espaço no *mundo da vida* contemporâneo, observa-se o movimento cubista juntamente a outras tendências intelectuais no início do século XX, ambicionando explicar as transformações realizadas nas heranças ocidentais, consideradas desde o período clássico até às formas modernas de entendimento, nos diversos contextos intelectuais da contemporaneidade (COTTINGTON, 2004, p. 238-240)<sup>12</sup>. Destacam-se, assim, não apenas os modos pelos quais os diferentes métodos e as diversas linguagens do entendimento clássico e moderno são reconstruídos nas expressões culturais contemporâneas, mas também os modos pelos quais as necessidades históricas de períodos posteriores fornecem, sentidos múltiplos a esses movimentos em contextos distintos<sup>13</sup>.

Dentre as primeiras impressões do movimento cubista, destacam-se as seguintes considerações (ROSKILL, 1985, p. 28-32)<sup>14</sup>: a verdade almejada não corresponde às aparências exteriores dos objetos<sup>15</sup>; relação com as inovações intelectuais no campo da Matemática e da Física, sobretudo as novas geometrias e as reações à quarta dimensão no imaginário popular (ENDERSON, 1983, p. 44-74; BODISH, 2009, p. 527-540; ROBINS, 2006, p. 28-40;

<sup>11</sup> Inúmeras interações inserem-se na reconstrução dos modos do entendimento humano em seus contextos particulares, evidenciando como as atividades estéticas cubistas estão em constante interação com os desenvolvimentos intelectuais e as transformações sociais do período. Dentre as possibilidades de reconstituição histórica e intelectual, a inserção nos movimentos modernistas, as re-figurações do espaço e do tempo, os usos políticos da tradição e a consideração das obras cubistas em períodos de guerra sustentam, de maneira inequívoca, essa afirmação (ANTLIFF e LEIGHTEN, 2001, p. 8-13).

<sup>12</sup> Afirmar que todo discurso, sobretudo o historiográfico, estabelece-se por premissas contemporâneas em seus contextos específicos é uma constatação evidente, mas sempre necessária. Diante disto, Cottington enfatiza como algumas interpretações do movimento cubista visam a sustentar posições “pós-modernistas” mesclam e, ao mesmo tempo confundem, o significado das expressões no início do século XX com as articulações ambicionadas na segunda metade do mesmo.

<sup>13</sup> Deve-se enfatizar as inúmeras recepções intelectuais de outras áreas do conhecimento em saberes específicos e em condições particulares, i.e., o modo como as teorias científicas e filosóficas interagem com as expressões artísticas e culturais a promover inúmeras transformações para o entendimento humano. Os casos mais significativos podem ser vistos no período do pós-guerra, em que as atitudes modernistas do início do século são re-significadas em contextos distintos, e.g., o *teatro do absurdo* de Samuel Beckett, o *existencialismo* de Albert Camus, ou ainda as *re-figurações* de uma *genealogia da moral* em Michel Foucault. Destacam-se as características anti-culturais ou o absurdo da existência nas reformulações dos ideais modernistas (BEGAM, 1996, p. 3-7; RESCH, 1989, p. 511-549).

<sup>14</sup> Lista inicialmente observada nesta obra e depois complementada com textos primários ou obras referentes aos temas em destaque.

<sup>15</sup> Nas palavras de Gleizes e Metzinger, os objetos não possuem uma forma essencial única, mas várias possíveis de serem apreendidas no “domínio do sentido”, as quais devem ser apreendidas por meio de uma investigação da personalidade dos indivíduos, não em uma essência eterna e abstrata, conforme idealizada por “filósofos e matemáticos”. (GLEIZES e METZINGER, 2000, p. 11).

MILLER, 2001, p. 127-172)<sup>16</sup>; as condições e mudanças sociais referentes às experiências modernas e à industrialização são esteticamente delineadas<sup>17</sup>; a experiência do tempo se estende a modos de compreensão psicológico e de apreensão subjetiva<sup>18</sup>; a ideia de simultaneidade que permite a combinação de inúmeras perspectivas, em processos de relativização que expressam vários pontos de vista ao mesmo tempo<sup>19</sup>.

Um dos conhecidos predecessores do Cubismo, Cézanne<sup>20</sup> também manifesta de maneira significativa a relação entre as descrições do espaço físico na tela e a realidade que se apresenta aos sentidos a interagir com as inúmeras características da subjetividade. Preocupava-se, em muitos momentos, em descrever uma visão interior, sem uma preocupação com referências concretas ou modelos físicos de apreensão. Enfatizava, portanto, a coisa vista como o centro irradiador de sua inspiração (FRY, 1989, p. 10-25)<sup>21</sup>. Todavia, no caso específico da

<sup>16</sup> Estes são exemplos que, entendidos à luz das premissas sociais dos movimentos modernistas, ilustram de maneira singular a tese aqui defendida e expressa por um estudo das artes pictóricas: um dos modos de investigar o *maravilhamento* é por meio de um estudo da maneira na qual o espaço é apreendido, entendido e expresso nas articulações entre o Vero, o Belo e o Bom. No caso particular do cubismo, os modos de entendimento dialogam com as premissas geométricas popularizadas ao longo do século XIX acentuando as mudanças na compreensão do mundo.

<sup>17</sup> Há nesta observação algo aparentemente mais profundo do que a mera constatação de que o cubismo seria uma expressão modernista de uma era marcada pela tecnologia. Destacam-se os contornos comuns com o *Dadismo* e o *Futurismo*, nos quais a primazia do belo e do ordenado cede espaço ao cenário urbano por meio de suas apresentações nem sempre prazerosas. Neste contexto, Urbain Gohier descreve os motivos de evocação do que poderia ser considerado “feio”, “grotesco”, “desproporcional” ou “bizarro”: são evocações da vida e não da imaginação, aspirações à realização de um sonho (GOHIER, 1997, p.160-162).

<sup>18</sup> Destacam-se as relações intelectuais posteriores que associam tais expressões artísticas ao pensamento de *duração* de Henri Bergson (ANTIFF, 1988, p. 341-349). Todavia, as relações com os modos de percepção estão enraizadas nas mudanças e nas possibilidades de locomoção, mas também nas transformações da recepção e da compreensão do que é dado à sensibilidade em seus contextos, seja por meio das formas, das cores ou pelos meios de apreensão destas (LEGER, 1997, p. 634-644).

<sup>19</sup> Essa, talvez, seja a característica mais significativa das expressões cubistas, pois ao mesmo tempo em que permite uma variedade de perspectivas, exige uma síntese pelo artista e pelo espectador. Assim, a simultaneidade interage diretamente com a multiplicidade de pontos de vistas e com as técnicas utilizadas nessas representações, e.g., no caso do *collage*, há uma tensão entre posições antagônicas, considerações improváveis de serem vistas unidas ou no diálogo entre tradição e inovação (KACHUR, 1993, p. 252-260). Por outro lado, devem ser consideradas as condições necessárias para o receptor em sua busca de sentido diante de uma exposição que possa ser considerada fragmentada. Assim, a simultaneidade interage com as características psicológicas e mentais para o entendimento (ROTHMAN e VERSTEGEN, 2007, p. 287-298).

<sup>20</sup> Henri Matisse e Louis Vauxcelles comentam a obra *Houses at L'Estaque* de Branque, nomeando-a cubista devido ao formato utilizado nas descrições da tela. Essa obra pode ser entendida como uma resposta de Branque aos trabalhos de Cézanne, visto que as formas, as cores e as linhas são mescladas aos modos de entendimento e à sensibilidade (LEIGHTEN, 1988, p. 269-276).

<sup>21</sup> Roger Fry afirma categoricamente que Cézanne apresenta honestamente ao público as circunstâncias que ele mesmo deseja investigar, até mesmo suas contradições internas e os conflitos de percepção. Entre os inúmeros paralelos com o pensamento fenomenológico, pode-se enumerar os processos intuitivos da recepção sensível, mas também as forças externas à experiência que impossibilitam um entendimento genuíno daquilo que se observa. Pode-se, por exemplo, afirmar que essa corrente filosófica e essas expressões artísticas possuem uma “clarificação mútua” (WILLIAMS, 1954, p. 481-492). As relações entre as tendências fenomenológicas e as expressões



ideia de espaço, ao expressar aquilo que se apresentava aos sentidos, Cézanne necessitava criar um espaço verossímil para o espectador (FRY, 1989, p. 10). Tal espaço imaginado e expresso é repleto de significado e interage com os objetos descritos na cena, fornecendo uma nitidez que se enraíza e se estende além da mera descrição realista (FRY, 1989, p. 45). Por outro lado, inicialmente, são “retirados” dos objetos apresentados pelo artista “todas as características físicas”, exceto “os elementos de um espaço puro e suas dimensões”. Esses objetos possuem “coordenação lógica” devido à organização sensorial do artista, a qual expressa-os em um mundo concretizado na tela, mantendo suas características abstratas (FRY, 1989, p. 56). Ao destacar as deformações geométricas e a percepção dos sentidos, focaliza-se não apenas nas impressões óticas e nas considerações *psico-químicas* da cognição, mas nos modos de entendimento dos objetos e na possibilidade de investigar aquilo que é dado fenomenologicamente ao humano. Há aqueles que interpretam que o espaço para Cézanne não seria vazio, mas formado por corpúsculos passíveis de serem investigados para a obtenção de essências (TYLER e IONE, 2001, p. 565-577)<sup>22</sup>. Ressalta-se, contudo, a relação de ambiguidade existente entre a transparência e a opacidade do espaço, o qual somente poderia ser fenomenologicamente investigado por meio das expressões intelectuais – essas que já estão enraizadas nos sentidos, na intuição e na concepção daquilo que se deseja criticamente examinar.



Paul Cézanne, *Casa Maria com uma vista do Château-Noir*, 1895, Tinta a Óleo, 65cm x 81cm, Museu de Arte de Kimbell



Paul Cézanne, *Quatro Banhistas*, 1878, Tinta a Óleo, 38 cm x 46 cm, Coleção Particular

pictóricas de Cézanne podem ser exemplificadas por alguns estudos de Merleau-Ponty, nos quais a busca filosófica não se limita às palavras, mas considera as características visuais como experiências primordiais do dado fenomenológico (GUENTCHEV, 2010, p. 1-6). Destacam-se, no caso específico de Cézanne e Merleau-Ponty, o retorno à natureza visível das coisas e a formação do sentido (TOADVINE, 1997, p. 545-553).

<sup>22</sup> Os autores consideram, inclusive, um paralelo com as teorias de Einstein.





Dois exemplos de obras de Cézanne nas quais as cores e as formas são enfatizadas pela sensibilidade e pela subjetividade humanas. Algumas obras Cubistas se apropriam destes elementos técnicos e enfatizam as impressões por meio das relações entre a aparência dos objetos físicos e suas abstrações ideais a partir de múltiplos pontos de vista sobre os mesmos.

A importância de Cézanne para as formas cubistas de expressão e de entendimento não podem ser avaliadas somente por uma perspectiva historiográfica, sobretudo, pela inserção da subjetividade como um meio indispensável para a representação da realidade. No caso particular das ideias a respeito do espaço, o abandono das descrições realistas, mescladas aos modos de considerar a imaginação e a memória nas representações, permitem uma “fusão” entre a forma dos objetos e o espaço, ou ainda, uma junção entre o que se apresenta aos sentidos e o fundo no qual este é representado (Robbins, 1988, p. 277-283). Em um paralelo com o pensamento filosófico de Locke, estas representações podem ser interpretadas pela ênfase nas qualidades primárias dos objetos na tela – a posição e a forma (KAHNWEILER, 1949, p. 12)<sup>23</sup>.

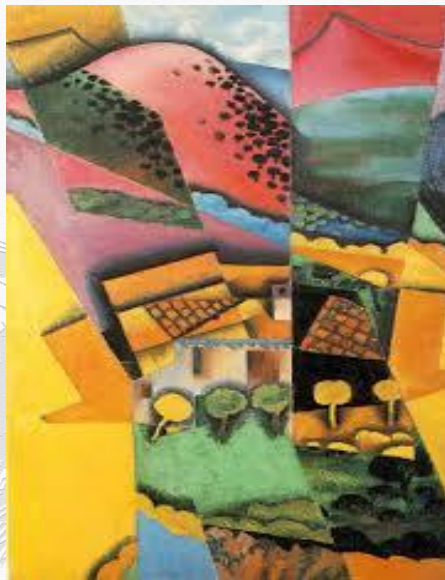
Ao comparar a *Paisagem em Ceret* (1913) de Juan Gris com a *Casa Maria* de Cézanne, percebe-se como as cores e as formas são combinadas por uma *collage* das paisagens, dos objetos, das casas e da natureza. Mesclam-se partes do ambiente natural com construções humanas, as quais são unificadas e compostas pelo artista ao misturar características realísticas de descrição – essas que tendem a serem interpretadas como um modo de percepção visual – com elementos imaginados que podem ser relacionados à memória ou aos sentimentos por suas formas e cores. Se na obra de Cézanne há uma reconfiguração de toda a imagem pelos modos de apreensão, no trabalho de Juan Gris a tensão entre realidade e imaginação é tangente devido às distintas imagens reunidas na tela. Assim, a pintura de Gris remete o espectador à tensão entre ordem racional de exposição e a liberdade imaginativa (HOFFMANN, 1974, p. 357-358), os dados descritivos da realidade e a ilusão. Há também uma mistura entre uma organização metódica da exposição pelos diversos pontos de vista e uma experiência contínua para se explorar aquilo que se deseja expressar por meio das telas, incluindo o modo “*expressivo*” e

---

<sup>23</sup> Neste contexto, as interpretações nas quais o cubismo deseja focalizar os objetos como eles são em si mesmos ou nas diversas possíveis articulações com a subjetividade. Promovem a liberdade necessária pela qual torna-se possível discutir o que esses objetos são e como eles podem ser apreendidos pela sensibilidade.



vibrante pelo qual Gris explora as cores nesta obra em particular (COOPER, 1971, p. 358-362)<sup>24</sup>.



Juan Gris, *Paisagem em Ceret*, Tinta a Óleo, 92cm x 60cm, Moderna Museet, Stockholm

As novas interpretações a respeito do espaço e do tempo, juntamente com as abordagens intelectuais que consideram a subjetividade humana como um elemento decisivo para a compreensão, interagem com o surgimento de algumas técnicas e expressões cubistas por meio das quais se estabelecem uma revisão das noções de perspectiva e suas aplicações, mas também no modo pelo qual o espaço em si pode ser apreendido e representado. Considerando as obras cubistas, tornam-se evidentes os meios e os modos de contrapor uma descrição realista dos objetos e do espaço, especialmente diante dos múltiplos pontos de vistas reunidos em um “tempo estendido” e um “espaço deformado”, a captar os diversos ângulos de um ente particular nas variadas formas que este se apresenta à subjetividade<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Destacam-se no desenvolvimento cubista de Juan Gris estudos sobre a utilização das cores, silhuetas e sombras, e.g., diferentes considerações sobre o *chiaroscuro*, mas também a organização formal dos objetos em tela e a criação de planos paralelos para indicar diferentes pontos de vista de uma região particular.

<sup>25</sup> Não se trata de uma desorganização, mas de diferentes modos de ordenar o espaço por meio das experiências. Desse modo, as convenções podem ser usadas para explicar não apenas as decisões dos pintores, mas, sobretudo, a receptividade dos espectadores diante das mais variadas formas de abstração nas pinturas cubistas. Torna-se evidente o processo de conscientização dos dados sensíveis e seus modos de representação, os quais são caracterizados por alguns como “*anti-positivismo*” ou “*anti-racionalismo*” (ANTLIFF e LEIGHTEN, 2001, p. 65-69). Todavia, mesmo sem essas caracterizações, os artigos e manifestos que visam a descrever as intenções cubistas

As pinturas o *Gosto* (1911) de Jean Metzinger e *O Violino e as Uvas* (1912) de Picasso ilustram bem como a concepção de um espaço constantemente fragmentado na tela por meio de diferentes pontos de vista sobre o mesmo evento, objeto, personagem, ou cenário, exige a subjetividade do espectador para a obtenção de um sentido. Ao deformar o espaço dessa maneira, implicitamente, afirma-se a extensão do tempo, a co-existência de múltiplos instantes e a possibilidade de uma síntese abstrativa que reúna todas as diferentes considerações em uma exposição coerente<sup>26</sup>.

Na pintura de Picasso, o artista decompõe o instrumento musical ao focar em alguns detalhes do mesmo, inserindo notas musicais em sua organização da tela. Infere-se, portanto, a possibilidade de uma ação, visto que cada nota pode representar um instante específico de uma música. Por outro lado, as uvas enfatizam um contraste por sua constante e fixa posição em relação às partes do violino. Há um *contraste dinâmico* entre permanência e mudança, obtido pela decomposição do espaço da tela e pela *re-figuração* dos pontos de vista. Dentre os quais, destacam-se as formas nas quais a própria tela torna-se um espaço em que diferentes níveis ou interpretações da realidade comungam (HUGHES, 1981, p. 327). Afirma-se, assim, não a descrição realista das partes, mas os modos de apreensão da experiência, percebidas pelos artistas em seus contextos particulares, mas também apreendidas pelo espectador diante da tela, nos contornos desejados e organizados pelo artista<sup>27</sup>. Assim, estas percepções do mundo e dos objetos idealizados nas pinturas requerem inúmeras acordos implícitos entre os pintores e seus espectadores, pois o reconhecimento e a identificação de seus objetos necessitam da experiência sensorial por meio da qual a imaginação, a autoridade e a sugestão proporcionem uma suspensão dos juízos pré-concebidos e esperados a partir do apresentado (ROSKILL, 1985, p. 234-237).

---

rapidamente associam as obras com algumas tendências presentes nos pensamentos de Henri Poincaré, Henri Bergson, Friedrich Nietzsche, William James. De fato, são recepções que consideram elementos particulares desses pensadores, e.g., convencionalismo nos sistemas geométricos, tempo e duração, as transformações de todos os valores e o fluxo de consciência, articulando-os por meio das expressões artísticas.

<sup>26</sup> Conforme algumas práticas expressivas cubistas, pode-se afirmar que o objeto é visto por diversos pontos de vista, inferindo-se assim a duração de tal tarefa e, portanto, o tempo (WACHTEL, 1993, p. 135-140).

<sup>27</sup> Assim, as pinturas relacionam não apenas a perspectiva visual e seus pontos de fuga, mas a experiência humana entendida holisticamente - Observação bem representada na pintura o *Gosto* de Jean Metzinger (GRAHAM, 1994, p. 1-14).



Em sua exposição dos pintores cubistas, Guillaume Apollinaire considera que estes desejam expressar a pureza da arte (APOLLINAIRE, 1997, p. 477-523)<sup>28</sup>, pois ao “*batizarem os instintos, humanizarem as artes e dignificarem a personalidade*”, esses não visam a imitar a natureza ou os objetos, mas expressam realidades concebidas e criadas por meio da intuição e da apreensão dos mesmos na consciência. Para Apollinaire, portanto, a função do artista é assumir as constantes transformações do natural no mundo das aparências e captar como essas mudanças ocorrem na recepção humana<sup>29</sup>. Considera, por exemplo, que Picasso estuda um objeto de maneira similar a um cirurgião a dissecar um cadáver. A tela, resultado da concepção do artista, expressa não apenas os inúmeros instantes e pontos de vista de um objeto, mas sua conceptualização e sua concepção especialmente aberta ao exterior e exposta ao público.



Pablo Picasso,  
*Violino e as Uvas*  
1912  
Tinta a Óleo  
61cm x 51cm  
MoMa – New York

Na obra de Metzinger, em destaque, a ilusão do espaço tri-dimensional pode ser inferida pelas posições dos objetos em relação à personagem central, pelo uso de um vaso ao fundo por meio de um ponto de fuga, mas também pelo modo no qual a mesa e a cadeira são apresentadas ao espectador. Diferente de *O Violino e as Uvas*, a ação se oferece diretamente sem qualquer

<sup>28</sup> Apollinaire acredita que as tendências modernistas nas artes conduziriam a uma “*pintura pura*”, em analogia à relação existente entre a música e a Literatura; busca-se uma harmonia mesmos nas características não simétricas.

<sup>29</sup> A pureza da arte somente pode ser entendida por meio de suas expressões em contextos históricos específicos. Não há uma possibilidade de interpretar a pureza como uma descrição realista, pois o autor constantemente insere a noção idealista da concepção cubista como um meio de expressar “*verdades percebidas*” em cada momento histórico. Essa premissa expressa-se na impossibilidade de desvendar a “*verdade de uma vez para todo o sempre*”, pois a verdade sempre se renova em cada era (APOLLINAIRE, 1997, p. 477-523).



# INFINITUM

Revista Multidisciplinar

ISSN: 2595-9549

necessidade de inferência, pois a personagem possui uma colher em posição central, entre os lábios e a xícara, destacando a ambiguidade entre um seio ora coberto e ora aparentemente exposto. Assim, a diversidade de pontos de vistas não se restringe à coleção de imagens reunidas pela sensibilidade, imaginação e memória de um indivíduo, mas também na reunião de dados por diversos observadores de uma ação que nunca se repetirá da mesma maneira. Por fim, pode-se interpretar que esta pintura almeje a representar a quarta dimensão, embora tal inserção não seja necessária (MILLER, 2001, p. 167-169)<sup>30</sup>. Ademais, conforme indicado ao longo da argumentação, o espaço pensado a partir da experiência, segundo o manifesto *Du Cubisme*, deve considerar – dialogando com o pensamento de Henri Poincaré sobre o assunto – o tato e as sensações motoras (ANTLIFF, 1988, p. 341-349). Nesse sentido, as formas, as cores, a organização e o uso dos pontos de fuga são harmonizados na experiência do espaço não apenas pelo movimento representado, mas também pelos demais sentidos, dentre os quais aqueles inferidos pela pintura: a visão e o paladar. A primeira se infere pela representação dos olhos, por pontos de vista diversos; e a segunda pela bebida a ser saboreada.



Jean Metzinger  
*O Gosto*, 1911  
Tinta a Óleo,  
75.9 cm x 70.2cm  
Philadelphia  
Museum of Art

<sup>30</sup> Pode-se interpretar que a inserção da quarta dimensão para o esclarecimento ou discursos cubistas não correspondam às intenções iniciais de nenhum dos artistas em questão, servindo apenas para promover um debate “pseudo-científico ou místico”. Em favor dessa posição, argumenta-se que a popularização, por diversos modos de enculturação da quarta dimensão, ocorre em um período posterior às obras cubistas (GIBBONS, 1981, p. 130-147). A associação e a interpretação de acordo com as novas perspectivas geométricas são processos de intelecção posterior, nos quais incluem-se os próprios artistas, e.g., Jean Metzinger. As expressões artísticas cubistas e as reflexões a respeito do movimento cubistas são relacionadas, mas não necessariamente coadunam ou possuem as mesmas premissas e avaliações a respeito de um determinado tema (ROSKILL, 1985, p. 13).

A concepção de uma “*mobilidade do espaço*” permite ao artista retratar os objetos em um número infindável de pontos de vista, nas quais ambiciona descrever o visualizado em sua multiplicidade. Ao mesmo tempo, destaca-se o processo criativo como elemento central das pinturas cubistas, pois, de outro modo, o artista somente estaria imitando as formas herdadas das convenções e não aquelas percebidas por si mesmo (LEMAITRE, 1997, p. 547-554)<sup>31</sup>. Mostra-se, portanto, como as concepções a respeito do espaço são essenciais, não apenas para o processo cognitivo dos objetos, mas também para a discussão a respeito do Ser das coisas e como este pode ser apreendido pela consciência e expresso, também em sua multiplicidade.

Para Jean Metzinger, o cubismo seria a única forma artística naquele momento a desafiar a primazia dos fenômenos, que se caracteriza por uma “*obediência do rítmico grego*”, enfatizando uma compreensão dinâmica dos objetos, e do espaço, por meio de um entendimento da “*duração*” (METZINGER, 1997, p. 75-83)<sup>32</sup>. Considera, assim, os modos como as pinturas cubistas criam uma tela na qual a diversidade de imagens apreendidas pela mente, nas múltiplas constituições do espaço e ao longo do tempo, pode se apresentar simultaneamente. Talvez um dos melhores exemplos das ambições cubistas em apreender o sentido em um conjunto fragmentado de dados, sem um foco claro e definido, mas por uma experiência e por meio dos fluxos da consciência, seja o texto de Gertrude Stein “Picasso”. Nesse, a presença incessante do pronome demonstrativo denota a particularidade da avaliação, mas também a repetição de temas, em diferentes “construções” narrativas. Denota, assim, como o sentido é apreendido durante a leitura, na qual a apreensão e os processos de conscientização são amalgamados na constante descrição literária do sujeito, na afirmação da autora em sua exposição sobre o mesmo e também no ato de leitura<sup>33</sup>. A tela não expressa o caos, mas a ordem e o sentido, obtidos pela

<sup>31</sup> Neste contexto, Metzinger. Enfatiza a criatividade como um elemento central para o artista, contrapondo-a à imitação. Afirma que o artista não pode se tornar um operário a serviço dos valores estabelecidos.

<sup>32</sup> Defende-se que os autores contemporâneos necessitam reinventar a proposta grega, sobretudo na imposição das formas e do entendimento. Assim, crê que os cubistas não se preocupam em iluminar os fenômenos como eles se apresentam à sensibilidade, i.e., de maneira realista – devido à rejeição da estabilidade em qualquer sistema de pensamento. Chega, inclusive, a exagerar em sua compreensão sobre o movimento cubista ao afirmar não existir nenhuma “intenção simbólica” “anedótica” ou “ornamento” nessas materializações artísticas. Percebe-se, de imediato, a tensão entre a recepção de uma tradição e sua rejeição, tema que perpassa todo o período nas mais diversas áreas.

<sup>33</sup> A evocação das técnicas cubistas desvela-se em uma atenção seletiva que *des-integraliza* o foco, restando somente o fluxo da consciência – duração – para um entendimento daquilo que é exposto (STEIN, 1997, p. 50-55).

experiência em seus modos de conscientização. Assim, destaca-se a relevância das formas, em suas *in-formações* e *de-formações*.

Na Tela *O Português* de Braque, a importância das formas em suas expressões e apreensões do sentido manifesta-se de maneira clara, sobretudo diante do hermetismo – ou pressupostos anteriores para interpretação – e dos enigmas que essa provoca. Há uma tênue linha entre *informação* e *deformação* na tentativa de abarcar a experiência por meio dos detalhes mínimos a partir dos diversos pontos de vistas: tão variados que tornam uma exposição clara impossível no formato desejado; ou as formas apreendidas não auxiliam na promoção de sentido. O espectador deve se concentrar e arduamente seguir as pistas fornecidas na tela, a na qual, ao mesmo tempo em que se desconstrói o personagem descrito, se for considerada a via realista, reconstrói-o por meio de seus fragmentos<sup>34</sup>. Ao perceber uma forma sólida como um indício para o entendimento da pintura, essa mostra-se automaticamente ilusória, por não existir um processo de continuidade fixa na tela, e.g., reconhece-se o músico a cantar, mas ele é entrecortado por partes de objetos e por outras formas geométricas. Mescla-se, portanto, sentido e racionalidade, abstração e representação, transparência e opacidade, visto que os múltiplos planos são interconectados por diferentes pontos de vista, mas também por pontos de fuga – indicados também pelas letras e pelos números inscritos na imagem. A percepção gradual da perspectiva em *O Português* é aquilo que permite a “substancialidade” do representado (ROWE; SLUTZKY, 1963, p. 45-54)<sup>35</sup>, i.e., possibilita encontrar pontos de referência nos quais as formas e a diagramação propostas pelo autor possam ser entendidas. Assim, ao considerar as formas como elementos centrais para o cubismo, afirma-se que essas devem criar *espaços simbólicos* nos quais os fragmentos propostos possam melhor se expressar no conjunto das obras em exposição (ABREU, 2008, p. 14). Algumas interpretações do *Cubismo Hermético* afirmam que cada quadro apresenta uma realidade pura, sem a representação do espaço envolvente; todavia, enfatizam esse mesmo espaço por meio da realidade apreendida nos detalhes dos fragmentos ou dos diversos pontos de vista. Ao mesmo tempo, os métodos de *collage* permitem uma associação entre as características realistas e as concepções cubistas mais

---

<sup>34</sup> Há interpretes a defender que o artista busca expor por meio da memória e das relações espaciais a experiência vivenciada com o personagem descrito (KLEINER, 2010, p. 697).

<sup>35</sup>Os planos, as formas e as diagramações não são passivos em muitos trabalhos cubistas, relacionando-se constantemente com o sentido por modos opacos e transparentes.



abstratas. Há, assim, um abandono do espaço pictórico tradicional, mas também afirmação da experiência humana do espaço por meio da apreensão das formas estéticas<sup>36</sup>.



Georges Braque, *O Português*, 1911, Tinta a Óleo, 116.8 cm x 81 cm, Kunstmuseum Basel.

As formas e seus modos dinâmicos de apresentação dos detalhes não são importantes apenas nas telas herméticas do cubismo. Pelo contrário, inspirados em Paul Cézanne, conforme já destacado anteriormente, os artistas exploram as formas geométricas básicas em seus modos mais simples para a apreensão dos fenômenos visuais<sup>37</sup>. Pode-se comparar a obra selecionada de Cézanne, *Quatro Banhistas*, com a famosa pintura, de Pablo Picasso, anterior à sua fase cubista: *Les Femmes d'Alger (O Jovem Obrero)* (1907). Nesse caso em particular, as cores também estão em relevo, sobretudo pelo destaque entre a expressividade dessas nos corpos e a distinção em

<sup>36</sup> Nota-se, por exemplo, algumas variações entre os modos de criação das telas cubistas: há representações a partir de uma abstração das partes entendidas em suas formas naturalistas ou ainda expressões que se iniciam diretamente do devaneio, obtendo suporte na realidade, parcialmente expressa pelos métodos de *collage* (de ABREU, 2008, pp.18-22)

<sup>37</sup> Os diferentes estudos desses artistas não nos permitem uma relação causal imediata entre obras e autores. Todavia, não é possível negar que entre aqueles artistas dos quais Picasso mais estudou as maneiras de expressar as formas foi Paul Cézanne. (BLUNT e POOL, 1962, p. 17-19). Essa relação bastante conhecida é tornada clara na comparação entre as obras conforme sugerido acima. Pode-se ainda associar à tela *Les Grandes Baigneuses* de Cézanne, na qual as relações são ainda mais claras. Destas comparações, evidencia-se uma mudança radicalizada pelo cubismo, a saber: do conteúdo para a forma (GREEN, 2001, p. 9). Destacam-se, por exemplo, os modos como as figuras estão próximas, em profundidade e se relacionando com todas as coisas ao redor (GOLDING, 1958, p. 154-163).





algumas faces. Assim, as formas, as *de-formações* e as *in-formações* expressas na tela ilustram inúmeras vozes e uma diversidade que não poderia ser explorada somente pelos padrões usuais, mas por uma violenta caricatura do real, na qual os corpos são contorcidos em seus ínfimos detalhes a fim de, por meio de suas variadas formas, proporcionar uma vitalidade ímpar (ROSENBLUM, 2001, p. 16)<sup>38</sup>. Destaca-se, novamente, a co-existência de múltiplos pontos de vistas, que não são limitados ao visual, mas que por meio da tela recebem contornos morais na história de sua interpretação. Há, assim, uma relação entre as formas, a serem transformadas e deformadas, e a produção de uma informação cultural.



Pablo Picasso  
*Les Femmes d'Alger (O Version O)*  
1911-12  
Tinta a Óleo  
243.9cm x 233.7cm  
MoMa – New York

Ao criticar as ideias modernas centralizadoras por meio de suas expressões artísticas, os movimentos Cubistas, em uma interpretação usual, enfatizam não apenas o fragmentado, mas a simultaneidade da multiplicidade, ou a concomitância de muitos “*cantos por diversas vozes*” (COTTINGTON, 2004, p. 102-104). Dentre essas vozes, destacam-se aquelas que não são diretamente relacionadas com aqueles que detêm o poder e, obrigados ao trabalho, formam um grupo segregado de pessoas; por estarem em contextos diferentes no mundo, cantos múltiplos também emergem e são harmonizados nas intenções dos artistas<sup>39</sup>. Talvez uma das

<sup>38</sup> Tal vitalidade segundo o autor contagia até mesmo os objetos inanimados na tela, e.g., as frutas diante das personagens refletem parcialmente as cores e as formas destas. Deve-se ainda atentar para as diversas interpretações da tela, entre as quais as correntes que sustentam que, por se tratar de um bordel as frutas possuem elementos que sinalizam o encontro sexual (STEEFEL, 1992, p. 115-120).

<sup>39</sup> Destacam-se as interpretações que consideram a questão racial, de gênero e de classe em *Les Femmes d'Alger* (CHAVE, 1994, p. 596-611).

interpretações mais conhecidas sobre *Les Demoiselles D'Avignon* é a de Leo Steinberg, na qual a relação com o Outro – no caso as moças de um bordel – é especificada pelo ato sexual<sup>40</sup>. Em todo o caso, a pintura exemplifica como o cubismo insere-se nas transformações culturais do período, sobretudo diante da tensão entre os modos tradicionais de entendimento e os movimentos modernistas. Se há uma tendência realista na tela, há também uma forte e violenta impressão delineada pela expressão das formas e das cores (GOLDING, 1958, p. 154-163)<sup>41</sup>.

A intensidade é característica marcante das obras cubistas em contextos de profundas transformações intelectuais e culturais. Os artistas cubistas buscam uma diferenciação com a tradição herdada. Imitam aos mestres do passado na criação de novos modos de apreensão da realidade por meio da arte, inspirando, assim, elementos para constituírem um olhar crítico e também consistente para a contemporaneidade (METZINGER, 1997, p. 123-127). Sobre o tema e em uma clara interface com o texto sobre o *Cubismo e a Tradição*, Albert Gleizes tenta demonstrar como as pinturas cubistas inserem-se nas tradições intelectuais e artísticas europeias, apesar de suas distinções formais. Para tanto, considera que a pintura que “*emana do pensamento humano*” não pode estar “*fixa em uma única*” forma de expressão e se manter distante dos problemas de seu período histórico (GLEIZES, 1997, p. 123-127). Assim, a anarquia vista por alguns críticos transformar-se-ia em uma nova *Renascença* ou na continuação de alguns de seus valores essenciais, por meio de uma revitalização das concepções de mundo e das expressões artísticas.

No caso particular das noções espaciais, a perspectiva e as descrições realistas associadas a um momento específico no tempo, são comumente avaliadas à luz das tradições euclidianas, estas que mescladas ao desenvolvimento das teorias físicas modernas dialogam com uma forma de entendimento absolutista do espaço. Por outro lado, ao inserir a subjetividade como meio essencial de apreensão da realidade, os artistas cubistas enfatizam uma relativização no entendimento do espaço, pois esse não é concebido como pré-existente a fornecer as condições do entendimento e tampouco por meio de uma idealidade proveniente

<sup>40</sup> O autor conclui que as descrições que inferem um ato sexual promovem uma união metafórica com a Arte, em analogia às metáforas sexuais dos místicos (Steinberg, 1988, p. 7-74). O poder e o fascínio dessa pintura podem ser explicados pela vivacidade na qual o expectador é convidado a fazer parte da tela, a entrar no bordel (GREEN, 2001, p. 9). Destaca o autor ainda que a interpretação de Steinberg modificou a história da interpretação da pintura. Deve-se ponderar ainda a respeito dos efeitos da mesma nas atitudes contemporâneas, mas também na relação entre o dionisiaco e o sublime (FLORMAN, 2003, p. 769-783).

<sup>41</sup> O autor assevera que a fisionomia e as expressões faciais tornam esta tela marcante, chegando a classificar a mesma como um dos mais marcantes produtos do expressionismo do século passado.



das relações com os objetos. Assim, a possibilidade da existência de um convencionalismo dos sistemas geométricos a serem utilizados, mesclado à relevância da subjetividade, incluindo a memória e a imaginação, favorecem não apenas diversos pontos de vista sobre um mesmo objeto em tela, mas também a afirmação e a validade das experiências individuais como uma base da compreensão humana a respeito do espaço por meio do gosto estético<sup>42</sup>. O espaço imaginado pelo artista é apresentado ao espectador por meio dos fragmentos dos objetos, dos personagens e das ações, requerendo uma interação subjetiva para a obtenção de sentido. Devido ao espaço ser concebido mediante a percepção, em suas multiplicidades de formas, os objetos somente podem ser entendidos em relação a um conjunto de outras coisas, a promover um dinamismo plástico (GLEIZES, 1997, p. 123-127). Tais considerações podem ser vistas na obra *Porto da Normandia* (1909) de Georges Braque:



Georges Braque, *Porto na Normandia*, 1909, Tinta a Óleo, 80 cm x 80 cm, Coleção Particular

Do mesmo modo que *Les Femmes d'Alger*, esta peça se distingue pela combinação de formas e cores intensas sem retratar o tema escolhido por meios herméticos, ou fragmentos diversos que necessitam um impulso inicial para sua compreensão. O que se

<sup>42</sup> Destaca-se a afirmação de que a ideia de verdade somente pode ser vista como uma consideração pessoal que cada indivíduo impõe aos outros, incluindo as diversas compreensões possíveis a respeito do espaço e dos modos de compreensão dos objetos no mundo por meio de um conhecimento objetivo (GLEIZES; METZINGER, 2000, p.16). Assim, o impacto das teorias físicas contemporâneas no movimento cubista e em seus modos de representação pode ser caracterizado pelo convencionalismo de Poincaré, a partir do qual haveria uma validade de concepções possíveis em contextos específicos, sem a absolutização de uma consideração em especial (HENDERSON, 1983, p. 97-99; ANTLIFF; LEIGHTEN, 2001, p. 69-71).



apresenta aos olhos é reconhecível, mas o espaço – por meio dos objetos, suas distâncias e relações, mas também pela perspectiva –, os objetos representados e a imagem proposta são *des-figurados* ao gosto do artista, inferindo-se, portanto, a subjetividade e a escolha de pontos de vistas múltiplos (A. d’H, 1970, p. 1-5)<sup>43</sup>. Ao invés de uma escolha por cores suaves e sem contrastes evidentes, como é o caso de *O Português*, o espaço em *O Porto na Normandia* é retratado em sua vivacidade, embora mantenha uma característica translúcida, i.e., permita a observação por meio do filtro das cores e das formas únicas apresentadas em tela<sup>44</sup>. Assim, o espaço não é apenas um meio que comporta os objetos a serem representados em tela, mas um motivo de *maravilhamento*, análise, decomposição e reconstrução. Explorado em seus múltiplos meios de apresentação, conforme pode ser visto em *O Violino e a Vela* (1910).



Georges Braque  
*O Violino e a Vela*  
1910  
Tinta a Óleo  
60.96 cm x 50.17 cm  
(San Francisco MoMA)

<sup>43</sup>Destaca o modo como nesta obra já são explorados alguns temas que seriam consagrados pelos desenvolvimentos cubistas posteriores, dentre os quais a desestruturação do espaço e das formas pelo acúmulo de instantes e pontos de vista sobre um objeto. Conforme as palavras de Braque, registradas neste artigo, a atração sobre a sensação do espaço sentido era o tópico central de abordagem: “*espaço tátil, quase móvel*”.

<sup>44</sup>As comparações entre as diferentes fases das obras de Braque e, também dos movimentos cubistas, permitem estudar os diversos meios pelos quais o espaço é explorado. De um lado, há o hermetismo e análise em unidades mínimas; por outro, explora-se a questão dos sentidos e como esses são expressos por técnicas e temas ao longo da obra, especialmente nas tentativas de apreender e representar o espaço. Assim, o espaço não é apenas a condição de possibilidade para a existência dos objetos e suas apreensões, mas também o inevitável meio pelo qual o humano deve reconhecer o mundo e a si. Deve-se “*criar o espaço desejado*” para depois retratar um objeto ou expressar um tema (RUBIN, 1989, p. 26-30; FLAM, 1990, p. 194-198).

Em cores e contrastes similares ao *Porto na Normandia*, essa tela decompõe o *espaço da tela* para inventá-lo na experiência estética, embora ainda mantenha clara a presença entre os dois objetos em destaque: o violino e a vela. Unem-se, assim, as figuras e suas formas com o espaço da tela<sup>45</sup>, tornando esses indistinguíveis a um primeiro olhar. O contraste entre a brancura da vela e a cor de todo o ambiente, em especial os instrumentos musicais, é relevante, pois possibilita um ponto de referência importante. A luz e a claridade da vela se misturam à totalidade da tela, delineando, de maneira vaga e ambígua é verdade, tanto os instrumentos quanto o espaço. Ao fundir objeto e fundo, a noção de distância e de posição não são as mesmas expressas por aqueles que utilizam da perspectiva e da caracterização realista, pois as formas são modificadas, as cores são revitalizadas por novos usos de iluminação e a própria estrutura do espaço deve ser repensada para a concepção, mas também para a apreciação destas pinturas<sup>46</sup>.

Gleizes e Metzinger desejam explicar a distinção entre o espaço natural, associado a algo passível de ser mensurado (GLEIZES; METZINGER, 2000, p. 6)<sup>47</sup>, e o espaço apreendido e descrito pela pintura (GLEIZES; METZINGER, 2000, p. 6-7)<sup>48</sup> a partir do surgimento das novas geometrias. Não significa que o desconhecimento das novas tendências geométricas signifique a ausência de um entendimento do espaço pictórico, mas acreditam que esse constitui-se pela experiência, por meio de uma “dinâmica” da sensibilidade e mediante todas as faculdades humanas do entendimento (GLEIZES; METZINGER, 2000, p. 7). Ora, se os sistemas geométricos escolhidos são contingentes – de acordo com a conveniência e a convenção – não se sustenta no imaginário cubista a existência de um espaço absoluto apriorístico a promover as representações humanas; todavia, torna-se imperativo expressar um espaço apreendido e constituído por meio da subjetividade, tornado válido por meio da

<sup>45</sup> Eis um entendimento sobre o impacto causado por *Les Femmes d'Alger*, pois embora algumas obras cubistas mostrem inúmeros planos de observação sobre o mesmo objeto, eles estão interconectados na tela, promovendo “não mais a ilusão do espaço”, em sua busca por uma terceira dimensão realisticamente explorada na obra, mas um espaço imaginado que privilegie as intenções do artista (FRY, 1966, p. 70-73).

<sup>46</sup> Tais inovações podem ser interpretadas como diferentes modos de conscientização dos objetos e do espaço por abordagens fenomenológicas como descrito anteriormente, mas também por uma concepção dinâmica do espaço, integrando conexões inerentes aos objetos e aos observadores (LYON, 1989, p. 7-13).

<sup>47</sup> Por conseguinte, à perspectiva visual e à geometria euclidiana.

<sup>48</sup> Ao considerar que as figuras não podem ser deformadas no sentido euclidiano, os autores sugerem que, caso haja o desejo de associar o espaço dos pintores a alguma corrente geométrica, deveria se estudar o desenvolvimento das novas geometrias e os teoremas de Riemann.

experiência<sup>49</sup>. As deformações plásticas nas formas, escalas e tamanhos, assim também a rejeição de um único ponto de vista como meio de representação da realidade, mesclam-se ao *collage* de distintas imagens que se articulam em algumas telas, a fim de destacar a experiência humana como o elemento essencial para o entendimento da realidade, sobretudo por meio da memória, da imaginação e dos sentidos. Consequentemente, as ideias de espaço não apenas dialogam com as transformações nos diferentes modos de entendimento geométrico, mas também se inserem nos estudos a respeito dos modos de conscientização. Conclui-se que o espaço, conforme entendido pelas expressões artísticas cubistas e também pelas sistematizações intelectuais desses movimentos, não se resume às descrições realistas associadas as geometrias euclidianas, mas deve ser entendido em sua plasticidade e em seus diferentes modos de apreensão<sup>50</sup>.

Mostra-se, portanto, como o espaço pode ser utilizado como um objeto material de estudo a partir do qual as transformações em seu entendimento e em suas manifestações artísticas auxiliam no entendimento do período em questão, sobretudo nas diferentes maneiras nas quais o *Vero, o Belo e o Bom* são apreendidos, compreendidos e expressos. Inseridas nos vastos movimentos que posteriormente foram categorizados como modernistas, as pinturas cubistas articulam novas ideias e novas compreensões do mundo, dialogando com as novas compreensões a respeito do espaço, sem necessariamente se referir a elas diretamente ou impor temas ou propostas características dos saberes científicos específicos. O artista, neste contexto, conduz seus espectadores aos limites do conhecido e aventura-se no desconhecido dos modos de cognição. Acredita-se que os artistas não podem ser subservientes às formas herdadas de uma tradição e, tampouco, às diferentes formas nas quais os convencionalismos intentam

---

<sup>49</sup> Trata-se de uma articulação entre as características relativas a percepção humana e as perspectivas teóricas que se comprovam pragmaticamente. Os desenvolvimentos das geometrias não-euclidianas promovem a necessidade de comprovação *a posteriori* de acordo com situações específicas. Desse modo, há um conflito intelectual entre os defensores de uma consideração *apriorística* a respeito do espaço, entendido fisicamente por meio das formas euclidianas, e o desenvolvimento de uma nova tendência, na qual o espaço somente pode ser enfatizado em seus contextos particulares, relativos – não apenas à mente, mas ao modo como os objetos investigados articulam-se para a percepção do espaço. Do ponto de vista das expressões cubistas, o espaço pode ser entendido como uma constituição dos diversos sentidos, sendo uma projeção conveniente aos modos de apreensão da realidade (ANTLIFF; LEIGHTEN, 2001, p. 72-77; NAYRAL, 1997, p. 287-295).

<sup>50</sup> Assim, o manifesto *Du Cubism* enfatiza a necessidade de se estudar as inovações geométricas decorrentes do pensamento de Riemann e suas associações com as formas de entendimento do espaço (GLEIZES; METZINGER, 2000, p. 6-8). Apollinaire, por sua vez, considera que a presença intelectual de uma quarta dimensão promove uma plasticidade maior para a representação dos objetos e do espaço, também enfatizando o estudo das novas formas de entendimento das geometrias e do espaço como um elemento crucial para o desenvolvimento intelectual e artístico do movimento cubista (APOLLINAIRE, 2004, p. 15-17).

sistematizar a experiência humana no mundo. O entusiasmo ao redor das manifestações artísticas cubistas pode ser explicado pelo desejo de transformação e pela ideia do novo na condição humana, acentuados pela supervalorização do presente. Desse modo, o sentimento de incerteza e insegurança cristalizam um futuro hipotético e permeiam de mistério àquilo que parecia evidente à primeira vista, possibilitando uma atitude intelectual autêntica perante os desafios contemporâneos (NAYRAL, 1997, p. 287-295)<sup>51</sup>.

Ao discutir a subjetividade nas pinturas contemporâneas Maurice Rayal discute filosoficamente nessas formas pictóricas em seus processos abstrativos nos quais a percepção visual e a conceptualização interagem entre si. Nesse sentido, devido à natural tendência de pintar aquilo que é visto, o autor considera a relação entre o *Vero* e o *Belo* como uma possibilidade de se chegar o mais próximo possível da verdade por meio da Arte. Assim, as concepções possuem primazias em relação aos sentidos, pois é mandatário investigar aquilo que torna o visto possível de ser apreendido. Os pintores contemporâneos ambicionam a pintar aquilo que eles concebem mentalmente, não o percebido por meio de uma perspectiva – um ponto fixo – ou a percepção visual (RAYAL, 1997, p. 318-323)<sup>52</sup>. Por outro lado, mesmo em meio à total abstração ou hermetismo, suas obras não podem ser reduzidas apenas a conceitos, conforme as maneiras de organizar as experiências por meio das imagens em diálogo com a sensibilidade atestam em suas pinturas<sup>53</sup>. A arte é uma metonímia da intelectualidade humana; integra intuição e formalismo, razão e razoabilidade<sup>54</sup>. Destacam-se entre as condições naturais e histórico-sociais que permitem o surgimento de uma nova sensibilidade estética: as mudanças

---

<sup>51</sup> Somente por meio destas rupturas com as convenções seria possível à sensibilidade e à inteligência encontrarem satisfação, mas também investigar a “*realidade profundamente*” e perguntar a respeito dos modos de constituição das “verdades”. Por meio do “*divino sentimento de mistério*”, torna-se possível “contemplar” a “*beleza*” na “*profundidade da alma*” humana.

<sup>52</sup> Sem afirmar completamente o idealismo de Berkeley, argumenta-se que a escolha de uma referência para a percepção e, portanto, para a expressão do visto, não é apenas arbitrária, mas pode conduzir a erros de acordo com a consideração racional.

<sup>53</sup> De fato, conforme já salientado, as impressões dos sentidos, sobretudo a questão visual, são importantes e dialogam com inúmeros casos contemporâneos ao cubismo, e.g., Cézanne ilustrado acima. Ademais, é impossível reduzir essas expressões artísticas a meras abstrações racionais, como é bem atestado em temas, objetos e personagens, mas também no impacto dos movimentos cubistas no pensamento francês (SGOUREV, 2013, p. 1601-1617). Mostra-se, portanto, impossível uma inovação radical, visto existir uma tensão indissociável entre tradição e crítica.

<sup>54</sup> As explicações causais, nas quais a história, a sociologia, a filosofia e a psicologia interagem nas variadas teorias, não explicam completamente a linguagem formal criada nas manifestações cubistas, pois elas não poderiam ser criadas sem um acesso “formal ao vocabulário intelectual e cultural” das gerações precedentes, mas não podem ser reduzidas a um sistema claro de explicação causal (KARMEL, 2003, p. vii-ix).

no modo de se relacionar com a natureza; os processos de industrialização e a inserção das tecnologias nos variados setores da vida humana que modificam a composição das cidades; a facilidade de transporte que permite a comparação de diferentes dados e lugares; os modos rápidos de locomoção a partir dos quais a consciência do vivido adquire um novo ritmo; as investigações científicas que tornam razoável especular além daquilo que é visto (FAUCONNIER, 1997, p. 384-393). Essas características resultam em uma sensibilidade estética específica, descrita por sua “intensidade” e suas “formas multifacetadas” que gradativamente promovem uma mudança “qualitativa dos valores”. O *mundo da vida* contemporâneo é redefinido nas variadas articulações desses valores, dentre os quais destaca-se o uso da noção de espaço para a apreensão e expressão do Vero, do Belo e do Bom.

A experiência no mundo, iniciada pelo *maravilhamento*, não pode ser totalmente abarcada por conceitos em suas formas abstratas, tampouco pode ser reduzido aos sentidos em meios físicos de mensuração. Todavia, expressa-se em um espaço inventado que articule as formas de apreensão da subjetividade humana e os modos de interação objetivo da realidade, i.e., em algumas pinturas cubistas, imagina-se um espaço no qual a experiência humana no mundo possa ser ordenada; utilizam-se, assim, das formas geométricas mais simples para a composição dessas imagens. Deve-se, portanto, parafraseando Braque, inventar um espaço para que aquilo que se deseja exibir possa ser alocado e expresso. Não há uma predisposição para que o espaço seja uma condição apriorística para o entendimento do mundo, mas ele é visto e delineado por meio de uma relação intensa, uma verdadeira fusão, entre objetos e fundo. Os conceitos abstratos são reduzidos às suas formas mais elementares e, pela experiência no mundo – também iniciada pela tela –, o espaço que se inventa fornece significado ao ordenar a sensibilidade. Os planos são mesclados na tela, mas também na relação entre artista e espectador, visto que a partir dos fragmentos dos objetos e do espaço qualquer síntese da multiplicidade objetiva disposta torna-se subjetiva. Sem a experiência há apenas formas geométricas sem contextualização. Nas palavras de Daniel-Henry Kahnweiler:

A representação da posição dos objetos no espaço é feita do seguinte modo: ao invés de começar com o suposto primeiro plano e a partir dele para fornecer a ilusão de profundidade por meio da perspectiva, o pintor inicia com um claro e definido plano de fundo. A partir deste fundo, o pintor, agora, trabalha em direção à frente da tela por um tipo de esquema de formas no qual qualquer posição dos objetos é claramente identificada, em relação ao fundo definido e aos outros objetos. Tal arranjo fornece uma clara e plástica vista. Todavia, se somente este esquema de formas existisse, seria



impossível de ver na pintura a representação das coisas do mundo. O espectador veria apenas o arranjo de planos, cilindros, quadrados, etc<sup>55</sup> (KAHNWEILER, 1949, p. 11).

Mesmo em suas fases iniciais, analíticas ou herméticas, infere-se das telas cubistas que não há espaço sem experiência. A relação entre as causas e os modos de sustentação das coisas são colocadas em debate nessas pinturas devido aos modos de representação apresentados em tela, mas também por meio da ambígua categoria da intenção (ROSKILL, 1985, p. 212-221). Um retorno às coisas, como elas se apresentam à consciência, somente é possível nos contextos particulares do *mundo da vida* e em nos modos de significação que são expressos por meio de abstrações teóricas e concretizações artísticas. As telas destacadas ao longo desta exposição indicam uma relação entre diferentes modos de concepção da realidade e das práticas sociais a promover novas articulações e inovadoras considerações a respeito das ideias do *Vero, do Belo e do Bom* por meio de uma re-significação das ideias espaciais nas pinturas cubistas. Não se discute a validade, a profundidade e a aplicabilidade do conhecimento científico, tampouco as relações existentes entre as teorias científico-filosóficas e as obras cubistas, mas constata-se o diálogo entre as diversas áreas da intelectualidade contemporânea nos círculos de pintores e nas reverberações de suas obras. Ademais, as práticas sociais modernistas, conforme atestado nos escritos e manifestos dos artistas cubistas, salientam uma tentativa de transformação cultural, a qual articular os modos de apreensão do *Vero, do Belo e do Bom*. Há um desejo de profunda transformação que perpassa todas as áreas da atividade humana, a ser representado em uma desfiguração do espaço na tela, uma *metonímia* para as transmutações dos valores e das práticas desejadas.

---

<sup>55</sup> “Representation of the position of objects in space is done as follows: instead of beginning from a supposed foreground and going on from there to give an illusion of depth by means of perspective, the painter begins from a definite and clearly defined background. Starting from this background the painter now works toward the front by a sort of scheme of forms in which each object’s position is clearly indicated, both in relation to the definite background and to other objects. Such an arrangement thus gives a clear and plastic view. But, if only this scheme of forms were to exist it would be impossible to see in the painting the “representation” of things from the outer world. One would only see an arrangement of planes, cylinders, quadrangles, etc.”



## REFERÊNCIAS

- A. d'H, Harbor in Normandy. Calendar of the Art Institute of Chicago. Chicago, p. 1-5, 1970.
- ANDERSEN, Kirsti. **The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge**. New York: Springer, 2007.
- ANTLIFF, Robert. Bergson and Cubism: A Reassessment. **Art Journal**. New York, v.47, n.4, p.341-349, 1988.
- ANTLIFF, Mark e LEIGHTEN, Patricia. **Cubism and Culture**. New York: Thames & Hudson, 2001.
- APOLLINAIRE, Guillaume. Les Peintres cubists: Méditations Esthétiques. In: Antliff, Mark e Leighten, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 477-523.
- APOLLINAIRE, Guillaume. **The Cubist Painters**. California: Univerisity of California Press, 2004.
- BEGAM, Richard. **Samuel Beckett and the End of Modernity**. California: Stanford University Press, 1996.
- BLANCHE, Jacques-Émile. **Portraits of a Lifetime**. New York: Dent & Son, 1938.
- BLUNT, Anthony e POOL, Phoene. **Picasso, The Formative Years: A Study of his Sources**. New York: New York Graphic Society, 1962.
- BODISH, Elijah Cubism and the Fourth Dimension. **The Montana Mathematics Enthusiasm**. Montana, v.6, n.3, p. 527-540, 2009.
- CHAVE, Anna. New Encounters with Les Demoiselles d'Avignon: Gender, Race, and the Origins of Cubism. **The Art Bulletin**. New York, v.76, n.4, p.596-611, 1994.
- COOPER, Douglas. The Temperament of Juan Gris. **The Metropolitan Museum of art Bulletin**. New York, v.29, n.8, p. 358-362, 1971.
- COTTINGTON, David. **Cubism and its Histories**. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- COX, Neil. **Cubism**. London: Phaidon Press Limited, 2000.
- CROMBIE, Alistair. **Science, Optics, and Music in Medieval and Early Modern Thought**. London: The Hamblendon Press, 1990.



# INFINITUM

Revista Multidisciplinar

ISSN: 2595-9549

ABREU, Andreia Manuela Passos. **Gertrude Stein e o Cubismo Literário**. 2008 146f. Dissertação (Mestrado em estudos Americanos) - Universidade Aberta. Porto, 2008.

FLAM, Jack. Review: Another Look at Cubism. **Art Journal**. New York, v.49, n.2, p.194-198, 1990.

FLORMAN, Lisa. The Difference Experience Makes in 'The Philosophical Brothel'. **The Art Bulletin**. New York, v.85, n.4, p.769-783, 2003.

FRY, Edward. Cubism 1907-1908: An Early Eyewitness Account. **The Art Bulletin**. New York v.48, n.1, 70-73, 1966.

FRY, Roger. **Cézanne: A Study of His Development**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

GIBBONS, Tom. Cubism and 'The Fourth Dimension' in the context of the late nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. London, v.44, p.130-147, 1981.

GLEIZES, Albert e METZINGER, Jean. Cubism. In: HERBERT, Robert (ed.). **Modern Artists on Art**. Mineola: Dover, 2000, p. 1-16.

GLEIZES, Albert. La Tradition et le Cubisme. In: ANTLIFF, Mark e LEIGHTEN, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 460-466.

GOHIER, Urbain. Notre Peinture. In: Antliff, Mark e Leighten, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, 160-167.

GOLDING, John. **Cubism: A History and an Analysis 1907-1914**. Michigan: Belknap Press 1988.

GOLDING, John. The 'demoiselles d'Avignon'. **The Burlington Magazine**. London, v.100, p. 154-163, 1958.

GRAHAM, Gordon. Value and the Visual Arts. **Journal of Aesthetic Education**. Illinois, v.28, n.4, p.1-14, 1994.

Green, Christopher. An Introduction to Les Demoiselles d'Avignon. In: GREEN, Christopher (ed.). **Picasso's Les Demoiselles d'Avignon**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GUENTCHEV, Daniel. The Role of Painting in the Philosophy of Merleau-Ponty. **ASAGE: American Society for Aesthetic Graduate e-journal**. Denver, v.2, n.2, p. 1-6, 2010.

HENDERSON, Linda. **The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art**. Princeton: Princeton University Press, 1983.



# INFINITUM

Revista Multidisciplinar

ISSN: 2595-9549

HOFFMANN, Edith. Juan Gris at the Orangerie. **The Burlington Magazine**. London, v.116, p.357-358, 1974.

HUGHES, Robert. **The Shock of New**. New York: Knopf, 1981.

KACHUR, Lewis. Popular Music and Collage Cubism (1911-12). **The Burlington Magazine**. London, v.135, p.252-260, 1993.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. **The Rise of Cubism**. New York: Wittenborn, 1949.

KARMEL, Pepe. **Picasso and the Invention of Cubism**. New Haven: Yale University Press, 2003.

KLEINER, Fred. **Gardner's Art through the Ages: The western Perspective vol 2**. Boston: Wadsworth, 2010.

Le FAUCONNIER, Henri. La sensibilité modern et le Tableau. In: ANTLIFF, Mark e LEIGHTEN, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 384-393.

LEGER, Fernand. Les Réalisations Picturales Actuelles. In: Antliff, Mark e Leighten, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 634-644.

LEIGHTEN, Patricia. Revising Cubism. **Art Journal**. New York, v.47, n.4, p. 269-276, 1988.

LEMAITRE, Yvonne. An Interview with Jean Metzinger on Cubists and What They are Doing in the Art World. In: Antliff, Mark e Leighten, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p.547-554.

LYON, Christopher. A shared Vision: An Introduction to "Picasso and Braque: Pioneering Cubism". MoMa, New York, v.2., n.2, p. 7-13, 1989.

METZINGER, Jean. Cubisme et tradition. In: Antliff, Mark e Leighten, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 123-127.

METZINGER, Jean. Note sur la peinture. In: *Antliff, Mark e Leighten, Patricia (ed.). A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p.75-83.

MILLER, Arthur. **Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty that Causes Havoc**. New York: Basic Books, 2001.

MITCHELL, Timothy. Bergson, Le Bon, and Hermetic Cubism. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Denver, v. 36, p.175-183, 1977.



# INFINITUM

Revista Multidisciplinar

ISSN: 2595-9549

NAYRAL, Jacques. Préface, Expositió d'art cubista. In: ANTLIFF, Mark e LEIGHTEN, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 287-295.

PANOFSKY, Erwin. **La Perspectiva como "Forma Simbólica**. Barcelona: Grafos, 2003.

PEDRAGOSA, Pau. Multiple Horizons: Phenomenology, Cubism, Architecture. **The European Legacy**. Thames, v.19, n.4, p.747-76, 2014.

PUTNAM, Hilary. **Reason, Truth and History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

RAYAL, Maurice. Conception et vision. In: ANTLIFF, Mark e LEIGHTEN, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 318-323.

RESCH, Robert. Modernism, Postmodernism, and Social Theory: A Comparison of Althusser and Foucault. **Poetics Today**. Durham, v.10, p. 511-549, 1989.

ROBBINS, Daniel. Abbreviated Historiography of Cubism. **Art Journal**. New York, v.47, n.4, p. 277-283, 1988.

ROBINS, Daniel. Abbreviated Historiography of Cubism. **Art Journal**. New York, v.47, p. 277-283, 1988.

ROBINS, Tony. **Shadows of Reality: The Fourth Dimension in Relativity, Cubism and Modern Thought**. New Haven: Yale University Press, 2006.

ROSENBLUM, Robert. **Cubism and Twentieth-Century Art**. New York: Harry Abrams, 2001.

ROSKILL, Mark. **The Interpretation of Cubism**. Cranbury: Associated University Press, 1985.

ROTHMAN, Roger e VERSTEGEN, Ian. Arnheim's lesson: Cubism, Collage, and Gestalt Psychology. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Denver, v. 65, p. 287-298, 2007.

ROWE, Colin e SLUTZKY, Robert. Transparency: Literal and Phenomenal. **Perspecta**. Cambridge, v.8, p.45-54, 1963.

RUBIN, William. **Picasso and Braque: Pioneering Cubism**. New York: Museum of Modern Art, 1989.

SGOUREV, Stoyan. How Paris gave Rise to Cubism (and Picasso): Ambiguity and Fragmentation in Radical Innovation. **Organization Science**. Catonsville, v.24, p.1601-1617, 2013.



# INFINITUM

Revista Multidisciplinar

ISSN: 2595-9549

STEEFEL, Lawrence. The Neglected Fruit Cluster in Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon". **Artibus et Historiae**. Krakow, v.13, p.115-120, 1992.

STEIN, Gertrude. Picasso. In: Antliff, Mark e Leighten, Patricia (ed.). **A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 50-55.

STEINBERG, Leo. The Philosophical Brothel. **October**. Cambridge v.44, p.7-74,1988.

TOADVINE, Theodore. The Art of Doubting: Merleau-Ponty and Cézanne. **Philosophy Today** . Illinois, v.41, n.4, p.545-553, 1997.

TUCKER, Paul. Picasso, Photography, and the Development of Cubism. **The Art Bulletin**. New York, v.64, p.288-299, 1982.

TYLER, Christopher e IONE, Amy. The Concept of Space in Twentieth Century Art. **SPIE Proceedings**. Bellingham, v. 4299, p.565-577, 2001.

WACHTEL, Edward. The First Picture Show: Cinematic Aspects of Cave Art. **Leonardo**. Cambridge, v.26, n.2, p.135-140, 1993.

WILLIAMS, Forrest. Cézanne and French Phenomenology. **The Journal of Aesthetic and Art Criticism**. Denver, v.12, n.4, p.481-492, 1