

O CUBISMO A LUZ DA FILOSOFIA BERGSONIANA

DIMITRIO JOVIANO PINEL¹.

¹Mestre pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), graduado em Artes plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). email: dimitrio@outlook.com

RESUMO

Período importante e decisivo da história da arte na Europa, principalmente na França. Paris, capital do luxo e do entretenimento – *A Belle époque* – surge o estilo denominado por Guillaume Apollinaire, em 1911, de Cubismo, trazendo à tona uma nova forma de representação. Esse artigo tem como objetivo analisar a carreira do artista catalão Pablo Picasso (1881-1973) e o francês Georges Braque (1882-1963). Suas trajetórias, o conceito de suas obras e os aspectos particulares com relação ao contato com o *marchand* e responsável pelo “Mecenato moderno” – Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979). Portanto, para esse fim, analisaremos o conceito do cubismo, com base a estabelecer um paralelo com a filosofia, e com os textos de Henri Bergson (1859-1941). Bem como, sua corrente filosófica, e o conceito de duração.

Palavras-chave: Arte moderna; Cubismo; Bergson; Picasso; Braque.

CUBISM IN THE LIGHT OF THE OF BERGSON'S PHILOSOPHY

ABSTRACT

Important and decisive period in the history of art in Europe, especially in France. Paris, capital of luxury and entertainment - Belle Epoque - the style called Guillaume Apollinaire, in 1911, of Cubism arises, bringing to the fore a new form of representation. This article aims to analyze the career of the Catalan artist Pablo Picasso (1881-1973) and the French Georges Braque (1882-1963). His trajectories, the concept of his works and the particular aspects related to the contact with the marchand and responsible for the "Modern Patronage" - Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979). To this end, therefore, we will analyze the concept of Cubism, based on establishing a parallel with philosophy, and with the texts of Henri Bergson (1859-1941), As well as, its philosophical current, and the concept of duration.

Keywords: Modern art; Cubism; Bergson; Picasso; Braque.

1 INTRODUÇÃO

A Belle époque, década anterior à primeira guerra, foi um período importante e decisivo da história da arte na Europa, principalmente na França. Nesse sentido, Paris, capital do luxo e do entretenimento, foi cenário de notável diversidade intelectual e de pluralidade dos movimentos da arte. Cenário esse, fundamentais para o que conhecemos hoje como arte moderna. Contudo, deflagravam-se os primeiros conflitos nacionalistas e

as primeiras contradições inerentes das dinâmicas do capitalismo, este último que alcançava seu apogeu na Europa. Dentro da história da arte moderna, as noções de "realismo" ou de "realidade" sofreram grande influência do francês Henri Bergson (1922). Sua filosofia contava com grande importância e impacto cultural em seu país (França) no século XIX e também em outros lugares da Europa. Suas aulas abertas no prestigiado *Collège de France*, estavam sempre lotadas e seus artigos e livros muitas vezes lidos por uma elite jovem e intelectual francesa, especialmente a parisiense.

Dentro desse contexto, surge o Cubismo, movimento artístico que origina-se na obra do mestre Cézanne (1839-1906). Para ele, a pintura tratava de perceber as formas da natureza como se fossem cones, esferas ou cilindros. Nesse sentido, a pintura não podia se afastar da natureza, muito menos copiá-la, mas a pintura cubista tinha o papel de transformá-la. Em suas representações, a natureza, a paisagem ou as maçãs, exaustivamente pintadas pelo mestre Cézanne, não guardam semelhanças com o mundo real como conhecemos, mas são irrevogavelmente pintura. Chipp (1968) diz, no livro, *Theories of the modern art* que o movimento cubista foi, nas artes visuais, uma revolução tão completa que os meios pelos quais as imagens podiam ser formalizadas na pintura modificaram-se mais durante os anos de 1907 a 1914 do que havia se modificado desde o renascimento. Como podemos inferir também na análise do francês Elie Faure (1991):

A obra de Cézanne foi mesmo confundida por um longo tempo com a dos mestres do impressionismo. Ele ocupava no seio do grupo um lugar secundário, figurava nele um pouco em segundo plano, entre Guillaumin e a encantadora Berthe Morisot. Isso era muito natural. Cézanne era da mesma idade que eles. Nos tempos difíceis fora companheiro deles. Expunha com eles. Englobava-no na mesma reprovação, se bem que já tivesse à frente dos outros e que o filisteu de 1875, que condenava Claude Monet em nome de Delacroix ou Coubert, não pudesse prever que o filisteu de 1900 condenaria Paul Cézanne em nome de Claude Monet. (FAURE, 1991, p.385)

Alguns pintores cubistas ousaram mais que Cézanne, estes artistas passaram a representar os objetos em sua totalidade em um mesmo plano. É como se eles estivessem abertos, e apresentassem todos os lados de sua representação pictórica em um plano frontal em relação a quem os observa. Na verdade, essa ideia de decompor os objetos não tinha nenhum compromisso de fidelidade com a aparência real dos objetos representados. Ou seja, a forma real desses objetos nada tinha a ver com a "análise pura e simples", e sim com a intuição de cada indivíduo com o mundo que o cerca. Em "*introduction de la metaphysique*", Bergson (1903) escreveu que a inteligência só poderia dominar a direção incessantemente variada da "realidade mutável" por meio da intuição.

Para o pintor cubista, a tentativa de representar os objetos em três dimensões numa superfície plana, sob formas da geometria e, muitas vezes, com o predomínio de traços retos, não pretendia transpor a realidade da representação *en planair*, mas apenas sugerir a estrutura dos corpos e dos objetos. Picasso e Braque os representava como se movimentassem em torno da tela, as relações pictóricas podiam ser vistas sob todos os ângulos, como se fosse possível vê-las de cima, de baixo, e circunspecto a todos os volumes e todas as formas em um mesmo plano imagético.

A mente tem de violentar-se, de reverter a operação pela qual pensa habitualmente... desse modo ela chegará a conceitos fluidos, capazes de

acompanhar a realidade em todas as suas sinuosidades e de adotar o próprio momento da vida interior das coisas” (BERGSON, 1903).

A realidade, segundo Bergson (*apud* HARRISON, 1998, p.135), era como um fluxo em constante mudança, afirmava que a realidade passava por aquilo que “Aprendemos de dentro para fora”. Essa noção remonta a experiência de cada pessoa frente sua memória, ou seja, ela é construída e constituída de memórias acumuladas de eventos do passado e suas experiências, estas nas quais estão simultaneamente presentes na individualidade da consciência. Portanto, Bergson (1922) chama-se isso de *la durré*, ou “duração”.

O psiquismo inteiro se compromete na intensidade do estado psicológico. Mas a linguagem nos engana na medida em que nos leva a confundir o estado psicológico com sua causa, e a separação nítida que operamos no mundo externo com os elementos que presumivelmente em relação aos estados internos é claro que a ligação entre sentimento profundo e causa exterior é bem mais remota do que a ligação entre sensação e causa exterior. por isso Bergson analisa também esta modalidade de representação para completar o quadro crítico deste momento inicial da investigação psicológica”.(SILVA, 1994, p.121)

Bergson (1922), face a sua filosofia, sustentava que o raciocínio analítico dos conceitos destroem o senso de “consciência interior” do indivíduo porque levam a estados distintos, separados, que são privados de sua vida interior singular. A noção de ideal de “realidade” buscada por muitos artistas, pintores, escritores e também em outras áreas do conhecimento foram extremamente influenciadas, de certo, pelos romances de Proust, em seu livro *Em busca do tempo perdido* publicado em 1913. No início do século XIX, Picasso e Braque produziam quase que de forma coletiva, sendo possível tal verificação, uma vez que, em algumas de suas representações como “*Ma joile*” e “*Le Portugais*” dentre outras, é possível notar incríveis semelhanças. Os dois artistas eram sustentados intelectualmente e socialmente por um grupo de apoiadores cosmopolitas parisienses, e pelo importante *marchand* Daniel-Henry Kahnweiler com quem mantinham um contrato informal, que se tornara oficial poucos anos depois (HARRISON, 1998).

Kahnweiler era o mais astuto dos modernos *marchands* monopolistas, entre os quais se incluíam Vollard e Uhde. O retrato que de Picasso fez dele distinguiu Kahnweiler como portador de uma identidade particular do cubismo. Pouco mais novo do que os artistas que expunha em sua galeria, aberta em Paris em 1907, Kahnweiler acumulava capital com base numa estrutura cultural e financeiramente bem assentada, apoiada nas relações entre arte “radical”, especuladores, e *marchands* privados “coleccionadores” com interesses sociais e financeiros particulares na “arte moderna” (HARRISON, 1998. p.175)

Talvez seria esta a motivação principal, que levam os dois artistas aos interesses em comum, semelhantes em suas representações imagéticas. Para alguns modernistas, em 1912, as obras de Picasso e Braque estariam no limiar de um desenvolvimento rumo ao rompimento total com a abstração. Todavia, em 1917, em reportagem na revista *Nord-Sud*, Braque fala da pintura como um “método de representação” (Goldwater *apud* Treves, *Artist on Art*, p.422), já em 1954 ele diz: “Como eu sempre quis chegar tão

perto quanto possível da realidade, e em 1911 introduzi letras em meus quadros” (D. Vallier, “*Braque, La peinture et nous*” p. 16).

2 O *DEBUT* DE PICASSO E O PRIMITIVISMO DE BRAQUE

O *debut* de Picasso se dá em 1901, aos 19 anos, quando realiza sua primeira exposição individual na galeria de Ambroise Vollard, *marchand* que identificou, bem como, capitalizou também o nascimento de Cézanne e Gauguin. Ao lado de Berthe Weill, Vollard foi um dos poucos galeristas que voltava sua atenção em especial para os pintores jovens, investira em Matisse além de Picasso. Chipp explica os fatores que influenciam e levam Picasso a teorizar sobre suas questões, ainda que nunca o fizesse diretamente, em primeira pessoa, seja sobre arte ou sobre ele próprio.

Embora Picasso estivesse intimamente ligado a poetas e escritores durante toda a sua vida e houvesse escrito vários poemas e uma peça, escreveu apenas alguns textos muito curtos e raros sobre ele próprio. Nenhum desses textos trata de sua ideia sobre a arte. Para conhecê-los, temos de valer de suas conversas informais com amigos próximos, ou das recordações destes. O primeiro texto de Picasso sobre a arte data de 1923. Nessa época, o cubismo já não existia mais como movimento e Picasso passara a adotar, além do estilo cubista, um outro modo de expressão, bastante realista (CHIPP, 1988, p.200).

Braque, normando, primitivista de origem, guardada as diferenças com seu escudeiro Picasso, muito pelo fato de um ser espanhol e outro francês, acreditava que essa diferença não seria impedimento algum para o desenvolvimento do seu trabalho. Entretanto, anterior a este período influenciado pelas aquarelas de Cézanne, Braque presencia a possibilidade de construção de uma representação através das pinceladas e do uso não natural das cores. Em suas primeiras pinturas proto-cubistas, pinta paisagens de *le Estache*, um pequeno vilarejo próximo à Marselha. A partir de 1908, Picasso e Braque dão início aos primeiros estudos das imagens, como os reflexos em um espelho, mas um espelho aos pedaços, tri-partido, multi-partido (HARRISON, 1998). Desde o encontro em Montmartre, sua experiência com a pintura sofreria grande influência do pintor catalão. Seus desenhos começam a ficar mais complexos e carregados de uma carga de análises das formas e volumes. Fase conhecida como “cubismo analítico”, tanto Braque quanto Picasso limitam-se a representar o caráter cromático das representações pictóricas. O uso de tons austeros prevalece, sua ênfase recai sobre a grade geométrica em que se apoiam as formas, ou seja, a perspectiva monofocal é deliberadamente abandonada. Eles perceberam que, com a sobreposição das imagens, podiam criar em um mesmo plano diversas outras representações apenas com o uso desta nova linguagem, ou seja, sobre o suporte plano. Período este que coincide com o *Salon des independants*, na prestigiada “*Salle 41*” do ano de 1911, quando nasce a história dos “cubismos de Montparnasse”, nome dado em razão ao bairro em que vivia Picasso na ocasião (COTTINGTON, 2001). Nessa mesma ocasião, após o Salão dos independentes (1911), o negociante de arte Uhde adquire algumas de suas obras primitivistas.

É bem conhecido o gosto de Picasso pelo entretenimento popular. As visitas ao circo e ao cinema não podem faltar nos relatos dos anos de sua descuidada

juventude em Montmartre. Esse gosto pelo manifestava-se também num engajamento cada vez maior com o vernáculo registrado nas suas pinturas e nas de Braque, como uma espécie de contraponto ao hermetismo crescente do cubismo analítico. Kahnweiler recordou que os dois artistas gostavam de “bancar os operários” quando iam a sua casa em busca do pagamento regular, ventando macacões de mecânico, os bonés na mão, chamando-o de “patrão”. (COTTINGTON, 2001. p. 69)

Segundo Cottington (2001), o conceito de “simultaneidade”, tal qual o compreendíamos, tanto os futuristas quanto os clubistas do salão, registra a distinção e enfatiza o caráter da invenção artística ao selecionar e sintetizar, na tela, a mescla dos elementos recordados e vistos de um determinado tema afim de representar a experiência da modernidade.

Mesmo que, por um lado pareça evidente, e talvez seja, os processos e avanços técnicos nas obras de Picasso e Braque, no período de 1908 a 1911, foram desenvolvidos devido a utilização de uma representação tradicional, anterior às suas primeiras abstrações. Esta última, foi decorrente de um processo longo e as custas de muita pesquisa e mergulho dos dois artistas.

Todavia, é possível notar que em “*Ma jolie*”, “*Le Portugais*”, “*Femme à la Mandoline*”, “*Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler*”, “*Homme à la Mandoline*”, “*Femme lisant*” existem elementos comuns às composições que tornam sua linguagem perceptível, na qual a assinatura do estilo cubista se faz presente. Podendo ser interpretado como um signo, e portanto, podendo ser devidamente codificado pelos críticos e pelos frequentadores dos salões de arte de Paris no início do século XIX como um estilo artístico de vanguarda.

3 DESFECHO HISTÓRICO

O século XIX foi pródigo em revelar movimentos artísticos que romperam com os padrões estéticos acadêmicos. Os limites impostos pelos salões de arte burgueses não conseguiram restringir a produção artística e o surgimento de novos estilos, bem como, o surgimento de novos artistas. Este paradigma mudará pra sempre a forma com que os espectadores, à partir do início de século XIX, fruirão a arte até os dias atuais, seja ela moderna ou contemporânea.

Em paralelo a tudo isso, no mundo da filosofia, da psicologia e dos processos cognitivos, e em contraponto à Gestalt, surgem os conceitos Bergsonianos que mostraram um caminho alternativo às limitações da mente e a forma com que os indivíduos percebem o universo ao seu redor. Bergson (1922) acreditava que nossa bagagem individual é tão ou mais importante que nosso referencial imagético.

Nos dias atuais, a filosofia de Bergson (1922) pode parecer ultrapassada ou desacreditada, mas no período que compreende o início do cubismo, sua filosofia contribuiu em muito para o corpo de ideias dos artistas modernos. Embora os críticos deste movimento estivessem, na época, mais preocupados com “essências interiores”, talvez em oposição ao positivismo e as evocações poéticas da realidade. Também na mesma época outro aspecto importante foi a da crença em ideias místicas e espirituais da teosofia, na qual foram fortemente atraídos os artistas Kandinsky (1866-1944) e Mondrian (1872-1944). Somando-se a isso, destacam-se os processos psicológicos, nos

quais as pessoas inconscientemente pensavam existir, fazendo com que a "realidade externa" tornasse o foco mais urgente e importante.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Picasso e Braque atuaram em um dado momento de suas vidas em um universo coletivo. É certo que tiveram também grande influência de seu financiador o alemão Kanweiler, talvez este seria o motivo determinante no direcionamento das representações dos dois artistas objetos desta monografia. Embora drasticamente esvaziado, o cubismo continuou sendo fortemente seguido pelas vanguardas da arte parisienses durante e, até mesmo, depois da primeira guerra mundial.

Embora os iniciadores do cubismo, Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963), fossem frequentadores mencionados, a até mesmo citados pelos críticos. mais ou menos a partir de 1908, e não obstante o Bateau Lavoir fosse, em certo período, o lugar onde as discussões se desenvolviam com mais intensidade, os dois líderes não fizeram declarações escritas durante os anos aterrorres à guerra. Seus quadros eram mostrados em Paris apenas na galeria Kanweiler, e portanto não estavam expostos aos comentários públicos, como acontecia com os quadros dos artistas conhecidos nos salões como cubistas (CHIPP, 1988, p.195).

Artistas como Metzinger e Juan Gris continuaram a desenvolver uma “versão” do cubismo que serviu como debate estético para às gerações seguintes. Novos artistas como: Diego Rivera, Henri Laurens e Jacques Lipchitz entre outros adotaram e ampliaram o estilo e suas implicações em outros movimentos posteriores.

O cubismo foi, de fato, a fonte imediata da corrente formalista da pintura abstrata e não figurativa que dominou a arte do século XX. Os movimentos desta corrente – contrutivismo, neoplasticismo, de Stijl e orfismo – surgiram logo depois do desenvolvimento do próprio cubismo, devendo ser parte de seu impulso ao sentimento predominante em favor do formalismo, mas recebendo uma fertilização vital dos recursos formais e das ideias cubistas. O movimento, portanto, representa o ponto de evolução das ideias cruciais da arte do século XX, quando tais ideias se formaram. (CHIPP, 1988, p.195)

Portanto, do ponto de vista do aspecto da criação, ou da crítica genética, não é possível determinar, de forma cartesiana, o que leva os dois artistas estudados neste artigo a representarem as imagens do Cubismo. Uma obra de arte se torna ao longo do processo de criação uma rede de acontecimentos. Ela é resultado da transformação progressiva que exige investimento, dedicação e disciplina do artista. Ajustes, esboços, pesquisas são alguns aspectos que ajudam a nós, pesquisadores, entender os processos, metamorfoses e transformações experimentadas pelos artistas. Quando não é possível tal verificação, quando não existem rastros ou vestígios da proto-obra, não é possível determinar de maneira exata (ou com uma margem de acerto) qual foi o fio condutor do processo criativo. Entretanto, mesmo que existam argumentos suficientes neste trabalho que nos ajudam a compreender à todos estes questionamentos, este estaria, invariavelmente, sob a análise do tempo e da crítica especializada.

5 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor [et al]. **Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1991.

ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERGSON, Henry. **A evolução criadora**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Trad. Waltensir Dutra.[et all] São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COTTINGTON, David. **Cubismo**. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte: Arte contemporânea e os limites da História**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FAURE, Élie. **A arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
GREENBERG, Clement. **Arte e cultura – ensaios críticos**. São Paulo: Martins fontes, 1996.

_____, Clement. **Arte e cultura – ensaios críticos**. São Paulo: Martins fontes, 1996.

HARRISON, Charles.[et all] **Primitivismo, Cubismo, Abstração - Começo do século XX**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 1998.

MATOS, Olgária C.F. **A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Editora Moderna, 1993. Loyola, 1994.

O'DOHEITY, Brian. **No interior do cubo branco: ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SILVA, Franklin Leopoldo. **Bergson: intuição e discurso filosófico**. São Paulo: Edições WOOD, Paul. **Movimentos da arte moderna: Arte conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.