



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **Frames seccionados, uma abordagem do tempo no cubismo, no futurismo e no cinema.**

Caroliny Pereira

Universidade Federal de Uberlândia, discente.

**Resumo:** O artigo intitulado Frames seccionados, uma abordagem do tempo no cubismo, no futurismo e no cinema, trata-se de um estudo das interferências que o conceito de tempo, sobretudo a partir das teorias do filósofo Henri Bergson, incidiu sobre os movimentos artísticos datados do início do século XX, cubista e futurista. A partir de então, estabelece-se uma relação entre o cubismo, o futurismo e o cinema através de elementos que possibilitam a convergência entre ambos: o instante, a fragmentação.

**Palavras-chave:** tempo. Cubismo. Futurismo. Cinema. Bergson.

**Abstract:** The article titled Frames sectioned, an approach to time in Cubism, Futurism and in the movies, is a study of the interferences of the concept of time, particularly from the theories of the philosopher Henri Bergson, on the artistic movements dating from the early twentieth century, cubist and futurist. Based on that, it establishes a relationship between cubism, futurism and the cinema through elements that enable

the convergence between the two: the instant, the fragmentation.

**Keywords:** time. Cubism. Futurism. Movie. Bergson

O artigo intitulado *Frames seccionados, uma abordagem do tempo no cubismo, no futurismo e no cinema*, trata-se de um estudo das interferências que o conceito de tempo incidiu sobre os movimentos artísticos datados do início do século XX, cubista e futurista.

O início do século XX é um período representativo para o renascimento moderno. Teorias filosóficas como a fenomenologia começam a ser difundidas pela Europa. E, além das discussões acerca do movimento, o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) desenvolve suas teorias a respeito da duração e da simultaneidade. O movimento, e concomitantemente o tempo, também foram amplamente discutidos tanto no campo filosófico, quanto no artístico e científico. Isso se deve ao fato do imbricamento entre acontecimentos históricos, econômicos, sociais e psicológicos que ocorreram neste período.

Nesse período, a França, assim como praticamente toda a Europa, está numa fase de expansão com relação ao desenvolvimento tecnológico proveniente da Revolução Industrial, ocorrida inicialmente na Inglaterra em meados do século XVIII.

Com essa nova perspectiva de vida, muitas pessoas migram do campo para a cidade, gerando um aumento

populacional dos centros urbanos, muitas vezes sem um planejamento prévio. O ritmo da cidade é alterado, assim como o estilo de vida de seus habitantes, aumenta também a quantidade de veículos nas ruas e isso demanda alterações na infraestrutura e na arquitetura da cidade; o ritmo de trabalho é acelerado em função da demanda da produção da indústria. Tudo isso irá alterar o modo como as pessoas vivem, pensam e se relacionam, assim como irá também modificar a maneira com que elas percebem o mundo.

Como necessidade de enfrentar esses problemas levantados pelo desenvolvimento urbano desordenado, nasce da convergência da arquitetura, sociologia e economia, o *urbanismo*, uma disciplina que estuda o planejamento da cidade, bem como seu desenvolvimento.

O historiador de arte italiano Giulio Carlo Argan (1992) sustenta que a transição do final do século XIX para o início do XX foi um período delicado, porém, importante para a cultura artística, pois começa-se a ter uma preocupação maior não mais apenas com o mundo externo, mas também com a psicologia do indivíduo. A partir de então, desponta o Impressionismo, movimento artístico interessado na experiência de capturar a paisagem urbana ou rural, a partir do ponto de vista de como o artista vê o mundo, e não de como este é dado genericamente.

A experiência temporal é uma importante questão abordada nesse período e, em decorrência dela vários estudos se desenvolvem, dentre eles os que se referem ao instante, a atenção e a “fragmentação”.

No final do século XIX, o conceito de “atenção”, por se tratar de um problema essencialmente moderno, será amplamente discutido nas ciências humanas e, mais precisamente, na psicologia científica. “A desatenção em especial no contexto das novas formas de produção industrializada, começou a ser vista como um perigo e um problema sério.” (CRARY, 2001, p. 83). O problema da atenção teve seu início desencadeado basicamente pela crise do sujeito perceptivo, ocorrida por volta de 1880, quando pesquisas no campo da psicologia tentam mensurar o limite qualitativo e a capacidade quantitativa da atenção de um sujeito.

O médico alemão Wilhelm Maximilian Wundt (1832 - 1920) associou seu modelo de atenção à vontade e concluiu que, nesse processo, as atividades sensoriais, motoras e mentais ficam inibidas, para que assim haja a focalização no ato da atenção.

Como Jonathan Crary aponta: o conceito de atenção se trata de um conceito volátil e que contém em si todas as condições para a sua desintegração, ou seja, todas as possibilidades da desatenção. Atenção e desatenção, apesar de contrárias, existem em um único *continuum*, pois a atenção seria para o autor um “[...] processo dinâmico, que se intensificava e diminuía, subia e descia, fluía e refluía de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis.” (2001, p. 87). A atenção é, portanto, duplamente volátil. O é enquanto significação, por se tratar de um instante fugaz, que muda incessantemente, e enquanto conceito, já que contém em si, por ser volátil, todos os aspectos que possibilitam a

transição dela para seu contrário, ou seja, da atenção para a desatenção.

Descrita inicialmente na maioria das pesquisas do final do século XIX como aquilo que fixa a percepção, para que esta não se dilua no fluxo caótico das sensações absorvidas pelo excesso de informações cotidianas, percebeu-se posteriormente que a atenção estava mais associada à duração do que à apreensão da presença.

A atenção remete ao instante, momento fugaz que, ao ser capturado, esvai-se no tempo, movimento contínuo que escorrega ao se tentar capturar, pois sua presentificação é intensa e efêmera. A compreensão do instante também foi uma das grandes buscas de filósofos e críticos que, segundo Leo Charney, por meio da categoria do instante, “[...] procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade”. (2001, p. 387).

O instante é aquele momento que nos permite a experiência da sensação imediata, e cuja intensidade e potência possuem tamanho grau que se esvanece assim que sentida. Na modernidade, a discussão acerca do instante estava intimamente ligada à experiência da sensação, devido ao fato de as intensas e constantes transformações ocorridas na sociedade como um todo afetarem as configurações imagéticas dos indivíduos, desviando, distraindo e superestimulando a percepção. O rápido agrupamento de imagens em mudança acabava por requisitar a experiência de um instante como experiência fragmentária, capaz de abarcar uma vivência do instante como completude da presença sentida.

De acordo com Charney, teóricos como Walter Benjamin, Jean Epstein, Walter Pater e Martin Heidegger “[...] procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade.” (CHARNEY, 2001, p. 387). Isso permitiu pensar o conceito de instante como fixador da sensação, mesmo confrontando com o fato de que nenhum instante pode ser fixado. Segundo Charney, esse dilema levou os pensadores supracitados a bifurcarem para dois outros conceitos interligados e que trabalhariam a noção de moderno como aquilo que é momentâneo. O primeiro estaria ligado ao movimento, que esvazia a presença em sua natureza sempre mutável e, por isso, não detém o presente. Como consequência disjuntiva desse fluxo contínuo e incessante do movimento, estaria a sensação, que capta o instante no instante, e a cognição, que apreende o instante somente após ele ter passado.

“Se a cognição do instante e a sua sensação não podem habitar o mesmo instante, então o presente está sempre perdido [...]” (CHARNEY, 2001, p. 389), pois só temos consciência do instante a partir do momento que a presença já se extinguiu, ou seja, deixou de ser presente. O que reconhecemos então é o passado da presença. Não podemos jamais estar presentes em um presente.

Essa ambivalência não quer dizer que o presente não exista, mas que a sua existência está mais sincronizada com a sensação do que com a cognição. Sua apreensão está ligada ao sentido experimentado da sensação corporal. Essa perspectiva permite pensar que a captura do momentâneo, ou seja, do presente, está na instantaneidade de uma sensação

obtida através da visão quando esta não é dada de modo racional. “Essa experiência nos preenche com a sensação de estar presente no presente.” (CHARNEY, 2001, p. 390).

A atitude instantânea de apreender o presente fugidio acarreta uma percepção desse instante como fragmentário, em que a compreensão dos acontecimentos se dá sempre numa continuidade seccionada.

Pensar o moderno como momentâneo, uma estrutura fragmentária, foi o desenvolvimento do pensamento de Walter Benjamin acerca do ambiente da modernidade urbana – principalmente a parisiense - do fim do século XIX e início do século XX. Segundo Charney, para Benjamin, as mudanças ocorridas na estrutura da experiência na modernidade influenciaram as experiências do tempo, da arte e da história.

À sensação momentânea dada através da visão, Benjamin chamou de “o Agora da reconhecibilidade”. Seria o instante em que o que foi encontra-se com o agora. Aquele momento em que o presente funde-se com o passado, permitindo a experiência da reconhecibilidade através da visão. Essa percepção visual imediata seria como uma “percepção do choque” da imagem que está em constante movimento, sempre a escapar, “[...], pois a contemplação não é mais possível no tempo da reprodutibilidade técnica.” (SILVA, 2009, P. 30).

Para Benjamin, a imagem seria a dialética

[...] imobilizada num instante. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Então como Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagística. (BENJAMIN apud CHARNEY, 2001, p. 393).

A dialética acontece porque o “agora”, instante da presença, rompe a continuidade temporal entre o passado e o presente, e a sua possibilidade acontece somente como reconhecibilidade quando um instante ocorre na forma de uma imagem, por ser a imagem “a melhor opção para a percepção imediata”.

Em seu *Trabalhos das passagens*, Benjamin explicita o desenvolvimento de seu pensamento sobre a modernidade ao construir um texto cujo próprio método é fragmentário, feito de colagens conceituais e citações descontínuas. Esse método fragmentário Benjamin associou à montagem, aludindo ao cinema.

A fotogenia existe no instante e nele define a sua possibilidade. E a significação mais ampla do instante surgiu do deslocamento de espaço e tempo característicos da modernidade e incorporados ao cinema. (CHARNEY, 2001, p. 396).

O desenvolvimento das técnicas cinematográficas também acontece nesse momento e essa nova arte contribui para estas reflexões acerca da modernidade como instante fragmentário, descontínuo e momentâneo.

Pensar o instante, assim como a atenção e a fragmentação, é importante para o desenvolvimento de um pensamento relacionado a um novo mecanismo que também chegaria com a modernidade, no início do século XX: o dispositivo cinematográfico.

Em meio às tendências científicas predominantes no início do século XX e as fortes reminiscências de uma arte que se propunha enfaticamente a transposição retiniana da imagem observada para a pintura, como ocorria no

impressionismo, surge o cubismo. Movimento artístico nascido na Europa, no início do século XX, mais precisamente em 1908.

Em sua negação à pintura apenas como capturação imediata do objeto observado, os cubistas incitavam à superação subjetiva da objetividade, numa pintura que fosse mais *cérebro* do que *olho*.

É plausível afirmar que o cubismo tenha sido influenciado pelas novas ideias e reflexões elaboradas nas pesquisas sobre o tempo, tanto nos campos da matemática e geometria como da filosofia e da física, sobretudo quando o poeta Guillaume Apollinaire (1880 – 1918) escreve em 1913, no que seria tratado como o manifesto do cubismo.

No cubismo, o objeto é desmontado, como se sua volumetria fosse planificada no espaço, eliminando a distinção entre o espaço e o objeto. Segundo Argan (1992), para o cubismo, a forma do espaço deveria ser homogênea. E, se o fosse, não poderia ser interrompida pela consistência material e impenetrável das coisas. Por isso, o objeto deveria ser justaposto ao espaço, de maneira que parecesse fundido a ele. “As únicas dimensões certas, na realidade, são a altura e a largura, que se traduzem respectivamente na vertical e horizontal; a terceira dimensão é ilusória.” (p. 427). (Figura 1)

O problema da terceira dimensão, ou seja, da totalidade dimensional da forma, que se apresenta na ilusão da pintura através do artifício da profundidade, é solucionado por meio das “[...] linhas oblíquas (já indicativas de profundidade) e curvas (já indicativas de



Figura 1 - BRAQUE, George. **Natureza- morta com às de paus**. 1911; óleo e papel colado sobre tela, 81 x 60 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne. Fonte: ARGAN, 1992. p. 429

volume), assim trazendo para o plano o que se apresenta como profundidade ou relevo [...]” (ARGAN, 1992, p. 427), e não pela perspectiva. Há a intervenção da

consciência e da memória para que possamos apreender o objeto planejado na pintura como remetendo ao objeto tridimensional real e, por isso, usam-se, sobretudo objetos de uso cotidiano e absolutamente comuns, como pratos, mesa, garrafa, frutas, para que essa noção do objeto tenha êxito.

Com a noção do objeto obtida anteriormente, por meio de um conhecimento dado em momento anterior, entra em jogo o fator tempo, já que, ao planejar o objeto sobre uma certa deformação, mesmo assim ainda conseguimos associá-lo ao objeto tridimensional, pois temos um prévio conhecimento dele e porque “[...] na ordem mental não há diferença de valor entre o que se vê e o que se sabe.” (ARGAN, 1992, p. 427). Utilizando o exemplo de Argan sobre uma pintura, do prato que é redondo, mas que ao planejar segundo as regras do cubismo torna-se elíptico,

Seria como se nessa realidade, inteiramente mental, visualizássemos o objeto em vários momentos distintos e conseqüentemente em várias posições e formas distintas, o que seria impossível pela visão empírica.

Ao apresentar simultaneamente no espaço imagens sucessivas no tempo, a pintura cubista realiza “uma unidade espaço-temporal absoluta (quarta dimensão), de maneira que o mesmo objeto poderá aparecer em diversos pontos no espaço e o espaço se desenvolver não só em torno, mas também dentro e através do objeto.” (ARGAN, 1992, p. 304).

Fixar as diversas vistas de um objeto em um único plano. Possibilitar através da pintura que um objeto mostre

todas as suas faces, momentos e variedades contínuas e ininterruptas.

No cubismo, sua antítese está ancorada na questão do movimento. A estaticidade com que as pinturas cubistas, principalmente as da fase analítica, são estruturadas, não condizem com o propósito de multifacetividade temporal. O que acaba prendendo a pintura em um *locus* fechado.

O pintor Robert Delaunay (1885 – 1941) critica esse aspecto cartesiano de concepção da imagem racionalista, concebida pelo cubismo analítico, e cria uma pintura originada da captura do instante da decomposição e desintegração do objeto no dinamismo.

Segundo Argan (1992), a pesquisa de Delaunay, que desencadeia no dinamismo, tenderá para uma impressão de “[...] um caráter mais arrojado de ‘vanguarda’ ao Cubismo” (p. 306), aproximando-se do movimento futurista.

Em 1909, é escrito o *Manifesto futurista*, pelo poeta italiano Filippo Marinetti (1876 – 1944), após uma experiência automobilística, que resultou em um capotamento no esgoto de uma fábrica. Iniciava aí o movimento futurista.

Nascido da conjunção entre o desejo incessante pela velocidade do avanço tecnológico e a síntese do movimento, o futurismo toma o conceito de velocidade como um valor artístico. Caracterizado principalmente pela celebração da velocidade e do avanço tecnológico e pela representação do movimento como um fluxo contínuo através da realização de uma pintura dinâmica.

Argan (1992) caracteriza o Futurismo como o primeiro movimento artístico que se pode chamar de *vanguarda*, pois as *vanguardas* são um “[...] fenômeno típico dos países culturalmente menos desenvolvidos, apresentam-se como uma rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada.” (p. 313). Mas também por ser um movimento que exigiu um ímpeto voraz, uma ruptura total com os padrões tradicionais da arte ocidental.

O futurismo é um movimento sintomático de uma situação histórica, como já foi colocado anteriormente a respeito de como o desenvolvimento tecnológico e a aceleração da velocidade nesse período modificaram as relações entre os indivíduos. Contudo segundo Mario de Michelli, o erro do futurismo foi “[...] não considerar o destino do homem na engrenagem dessa era mecânica.” (MICHELLI, 1991, p. 212).

Tanto Argan quanto Michelli consideram o futurismo um movimento aplacado por contradições e falhas, e, de acordo com Michelli, apenas Carrá e Boccioni perceberam essa falha. Porém, a direção que o futurismo tomou foi a de colocar o progresso humano e o tecnológico no mesmo plano.

O dinamismo será o conceito chave que irá permear praticamente toda a discussão futurista, porque nele está contido a noção de movimento, na qual os futuristas estão interessados: a velocidade como aceleração que muda as coisas incessantemente.

Através do conceito de dinamismo, os futuristas entendiam que poderiam solidificar a impressão sem que

fosse preciso isolar o aspecto dinâmico do objeto, ou seja, o seu movimento.

A busca no dinamismo da vida e do movimento das coisas já era incipiente nos impressionistas, mas estes não conseguiram solucionar essa questão, pois não chegaram a uma representação coesa da forma estática da pintura na qual transparecesse a ideia de movimento.

No futurismo, a tentativa de solução foi, de acordo com Read (2000), um tanto quanto ingênua, já que a concepção para tal representação buscada por eles se dava através da multiplicação serial ou radial da forma.

Esse aspecto de sucessividade dava a impressão de que o objeto se propagava como ondas que ressoam na atmosfera, fazendo com que os corpos se movam e se interpenetrem, o que, de acordo com Read (2000), levava a pintura futurista a ser mais um símbolo plástico do movimento do que propriamente uma representação dele.

A penetração dos planos, conquistada pelos futuristas através da herança cromática impressionista, fazia com que objeto e ambiente se fundissem, criando um espaço em que a construção do objeto estivesse imersa nele e vice-versa. “Essa ‘penetração de planos’ nada mais é que a simultaneidade da influência das diversas estruturas objetivas formais-cromáticas.” (MICHELLI, 1991, p. 222).

Nota-se que os futuristas também estavam atentos às pesquisas sobre o movimento que vinham sendo desenvolvidas tanto na França por Marey quanto na Inglaterra por Muybridge. Uma das cronofotografias mais difundidas foi o estudo do cavalgar, que podemos

observar como recorrente em pinturas futuristas de Carrá e Boccioni. (Figura 2)



Figura 2 - CARRÁ, Carlo. **O cavaleiro**. 1913. Milão, Civico Museo D'Arte Contemporanea Fonte: <<http://www.malaspina.com/jpg/carra.jpg>>

Seria como se o tempo vibrasse em instantes seriais ou radiais para que pudéssemos à maneira do cinema ter a ilusão de estarmos diante de um movimento, ou tempo total.

Bergson em *A evolução criadora* (2001) elabora o pensamento de que a inteligência utiliza de um artifício para “criar” movimento naquilo que é estático e denominou esse procedimento de mecanismo cinematográfico. Para ele, o cinema não efetuava mais que isso: produzir a ilusão de um tempo passado, ou do movimento total, por meio de uma sucessão de instantes que são estáticos.

Cubismo e futurismo, movimentos artísticos sincrônicos, mas que operam com ordens diferentes do tempo. Enquanto o cubismo está interessado na representação de todos os instantes e pontos de vistas dos objetos em um único plano, o futurismo está interessado na síntese do movimento e na representação deste por meio de um dinamismo pictórico ou volumétrico. Ambos, portanto, estão interligados por dois elementos essenciais à sua poética, o movimento, e em decorrência dele o instante. Como variações de um tempo seccionado pelos frames a se desenrolarem na película cinematográfica.

#### **Referências Bibliográficas:**

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 1992.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Lisboa: Edições 70, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão e revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: Schwartz, V. R.; CHARNEY, L. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: Schwartz, V. R.; CHARNEY, L. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

FABRIS, A. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *Ars*, São Paulo, v. 2, n.4, p. 50-77, 2004.

\_\_\_\_\_. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo. Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.