

EUROPA
EUROPA
EUROPA
EUROPA
EUROPA
EUROPA



O PENSAMENTO CUBISTA DE CARL EINSTEIN EM *EUROPA ALMANACH*

Elena O'Neill

arquitetura cubismo forma

Carl Einstein aspira a uma reestrutura da visão sem referência a um repertório prévio de imagens, próprias a uma obra ou gênero de arte, um artista ou um período artístico. Este artigo trata do modo como Einstein propõe uma história da arte cubista mediante a articulação tensa entre textos e imagens em Europa Almanach.

Nos primeiros anos do século 20, Paris produziu uma série de explosões culturais revolucionárias. Foi nesses anos que uma massa crítica de jovens artistas e intelectuais se interessou pelas esculturas da África e da Oceania: esses jovens descobriram e entenderam sua riqueza plástica independentemente de sua classificação etnográfica, e souberam tirar lições de uma potência equivalente à da escultura da Grécia arcaica e à dos primitivos italianos. Em meio a essa busca de nova linguagem e nova estrutura espacial encontramos o cubismo. Termo genérico, “cubismo” foi o nome dado a uma modalidade de arte que se desenvolveu em 1907. Começou como um registro meticuloso e um ordenamento plástico da percepção e se intensificou até tornar-se ponto de partida de uma “forma” inédita, não ilusionista e não imitativa de descrever o mundo. Junto com o cubismo, encontramos Carl Einstein e Daniel-Henry Kahnweiler. Eles foram testemunhas do esforço coletivo empreendido por Picasso, Braque, Léger e Juan Gris, do intercâmbio de ideias a fim de formular uma retórica que desse origem a um “estilo cubista”, assim como da influência que tiveram na pintura que lhes era contemporânea.

De um ponto de vista, o cubismo rompe com as tradições artísticas que começaram no século 15, com o Renascimento, e faz tábula rasa de todas as fórmulas utilizadas: os quatro pintores proporcionaram à pintura – e à escultura – uma base sólida e concomitantemente abriram o caminho para todas as liberdades. Com base na obra de Cézanne e na escultura “negra”, os artistas buscaram criar uma arte para além do esforço individual, inventando meios pictóricos impessoais que servissem a todos, descartando aquilo que era fortuito ou momentâneo. Ainda que os cubistas se tenham interessado ba-

A CUBIST WAY OF THINKING: CARL EINSTEIN IN EUROPA ALMANACH | Carl Einstein aspires to restructure vision with no reference to a previous repertoire of images, characteristic of a work or genre of art, an artist or an artistic period. This article analyses the way in which Einstein advances a cubist history of art by means of a tense assemblage between texts and images in Europa Almanach. | Architecture, cubism, form.

sicamente pela pintura e buscado um modo não ilusionista de representar o volume, eles tiraram da escultura “negra” a lição fundamental para o espaço criado pela escultura e sua existência no espaço como volume.

É verdade que o termo cubismo abrange produções desiguais. É necessário, portanto, distinguir: por um lado, os esforços de Braque, Picasso, Juan Gris e Léger, uma análise consciente dos elementos da percepção do espaço, que resultaram no afastamento dos meios expressivos convencionais; por outro, a academia do retorno à ordem, formada por aqueles que se instalaram confortavelmente em dados de ordem geral, caindo em imitação e simbolismo literário, desviando-se, assim, da pesquisa plástica na origem do cubismo. O eixo dessa distinção é formulado por Kahnweiler em *Rhétorique et style*.¹

Retrospectivamente, em vista do desenvolvimento ulterior do cubismo, vale lembrar que Kahnweiler captou a importância de *Les demoiselles d'Avignon* (1907) no tratamento do espaço e sua figuração, e avaliou que todos os problemas caros ao cubismo se sintetizam no quadro.² Exemplo e sinal da ruptura com a proporção clássica para o corpo humano e o ilusionismo espacial de um único ponto de vista, duas qualidades que caracterizam a pintura europeia desde o Renascimento, a liberdade de reorganização da figura humana e o abandono da fisionomia e da gestualidade não foram suas únicas qualidades. Entre suas principais características nos deparamos com a figuração de volumes coloridos sobre uma superfície plana, bidimensional, sem apelar à ilusão; a localização das formas no espaço; a unidade do quadro; o abandono da composição em favor da estrutura articulada; a formulação de valores plásticos; a articulação das superfícies coloridas evitando cair na decoração; a figuração do corpo humano não

modelado pelo claro-escuro e sim construído por meio de cortes e ângulos agudos e duros.

Também em 1907, na revista de Franz Blei, *Die Opale*, Carl Einstein publica os quatro primeiros capítulos de *Bebuquin* sob o título Herr Giorgio Bebuquin. Texto de menos de 50 páginas, foi escrito entre 1906 e 1908 e publicado na revista *Die Aktion* em 1912, bem como em *Aktionsbücher der Aeternisten*, em 1917. A carta de Franz Blei a Carl Einstein, que acompanhou ambas as publicações, nos dá uma noção da recepção do livro. Nela, o editor confessa sua incapacidade de apresentar um livro que não é um entretenimento nem a confirmação dos gostos do leitor, sendo seu maior mérito justamente a dificuldade de encontrar um leitor suficientemente cultivado. Expressa ainda seu desejo de que o livro não seja vendido e que permaneça 30 anos nas prateleiras da editora, “porque esse seria, acredito eu, o tempo necessário para nos ocupar daqueles livros que formaram a literatura de nossa época”.³

Poeta de vanguarda, homem de letras que se tornou teórico de arte, Carl Einstein adjudicou à arte e à linguagem a tarefa de libertar o homem de imagens ossificadas e rígidos modos de pensar. Contrariando a literatura de formação da *Bildung*, *Bebuquin* não se baseia no desenvolvimento intelectual ou espiritual do personagem principal nem nos hábitos e costumes conhecidos por todos: por isso mesmo, não admite narrador, intriga ou história. O “romance” se constitui de vários episódios, complementares e díspares, sem origem nem fim precisos, atravessados por reflexões sobre a morte, a ideia platônica, Deus, a forma e outros conceitos. Personagens grotescos, extravagantes, absurdos e caricatos agem em um espaço imaterial, sem perspectiva e em constante metamorfose. O protagonista/anti-herói é uma hipótese de implausível comprovação:

Bebuquin, aborrecido pela inércia das coisas sem vida, aspira a uma criação própria. Rejeita qualquer noção de cópia e influência, e advoga a favor dos achados próprios, já que eles, inevitavelmente, conduzem a outros.

Combinando o real e o fantástico, apagando as fronteiras entre ambos e contrariando a representação e a descrição realista que caracterizam o século 19, *Bebuquin* nos exige leitura ativa. Somos envolvidos pelo emprego constante de espelhos e reflexos que veiculam funções e disfunções do psiquismo vivenciadas pelo protagonista; a interseção constante entre realidades concretas e conceitos nos coloca em alerta psíquico. Na verdade, o extraordinário dessas imagens, fraturadas e deformadas pela ação da luz e dos reflexos e que se constituem à medida que participamos do acontecimento, é sua semelhança com a problemática cubista. Elas contrariam qualquer intenção de linearidade ou procura de um ponto de fuga; por isso mesmo, pela dissolução da realidade, pela combinação dos elementos e pela relação funcional entre eles, as imagens alcançam realidade plástica própria. “O mundo fornece os meios para pensar. Não se trata de conhecer, isso seria mais do que uma tautologia fantástica. Se trata de pensar”.⁴

Carl Einstein participa do acontecimento vivenciado pelo protagonista, uma busca da dissolução e da metamorfose, do milagre sem Deus. Sua preocupação de encontrar um modo de escrever sobre sensações e experiências vividas, sem as reduzir a uma descrição convencional, o distingue dos escritores daquela época, rotulados por ele de “literatoides que mancam miseravelmente a reboque da pintura e da ciência com seu lirismo e suas pequenas sugestões de cinema”.⁵ O resultado é uma encruzilhada de situações em constante transformação, para além de qualquer referência conheci-

da ou conotação reconfortante e tranquilizadora. Essa inquietação, junto com a questão, concreta e teórica, da possibilidade de criação artística absoluta e o empenho em teorizar uma experiência visual imediata, a densidade, agudeza e rigor do fraseado, assim como a construção arquitetural – e não um simples arranjo anedótico –, fazem com que Kahnweiler qualifique *Bebuquin* (1912), bem como seus outros trabalhos em prosa e poesia, como “obra cubista”, e o próprio Einstein como “literato alemão cubista”, distinguindo-o, assim, dos expressionistas.⁶

O que interessa aos pintores – e a Carl Einstein – é a questão do espaço na pintura. Por um lado, as colagens e suas tentativas de introduzir o relevo para evitar a sombra simulada do *chiaroscuro*; o abandono da imitação, a criação de novos signos plásticos e a superposição de planos; a empreitada de Picasso e Braque de arquitetar a transposição, e não a imitação, dos meios escultóricos na pintura. Eles almejam uma expressão vital, muito mais do que uma simples satisfação congelada pelas convenções. Por outro, enunciando de modo preciso uma enorme variedade de problemas formais, Picasso mostrou falta de dogmatismo e de apego a qualquer descoberta. A uma forma realista, Picasso opõe o realismo da forma: nem copia, nem reproduz objetos; ele os cria. Aspectos fundamentais para a tarefa de compreender um movimento que rompe com o espaço renascentista e abandona o empirismo.

No texto de 1930, publicado no n. 3 da revista *Documents* e dedicado a Picasso, Carl Einstein avalia que “a condição fundamental de suas pesquisas e descobertas é a destruição dialética da realidade”;⁷ “ver é para Picasso uma luta dialética para suprimir a realidade mediata”.⁸ Para entender Picasso e o cubismo é necessário recuperar a noção de experiência vivenciada, a experiência

da consciência, a de criar a realidade e reinventar o mundo, jamais a expressão de um sentimento ou qualquer conotação biográfica. Mediante quadros que mostram simultaneidade de movimentos oculares, planos transparentes que se interceptam, incluindo materiais nunca antes utilizados na pintura, percebemos que o valor da obra cubista não radica na monotonia ou na repetição de uma descoberta.

A série do bestiário de Picasso, um mundo de seres mitológicos pertencentes a um imaginário coletivo simples, com configurações espaciais construídas disciplinadamente, constitui claro exemplo dessa busca incessante e da necessidade de inventar. Esses seres legendários articulam processos psíquicos com formas estáticas. Permitem-nos acessar as camadas mais profundas da estrutura mental, evitando experiências oníricas que isolam: desse modo, a obra de arte se relaciona com o mundo enquanto objeto formal inserido no mundo.

Além dos achados e invenções que surgiram na pintura, a passagem da construção cézanniana para os planos intersectados do cubismo teve um impacto forte nos primórdios do movimento moderno, tanto na disciplina da história da arte como no pensamento daquela época. Na carta a Kahnweiler com data de junho de 1923, Carl Einstein enxerga o cubismo em um fluxo mais amplo, esboça seu projeto teórico e ainda afirma:

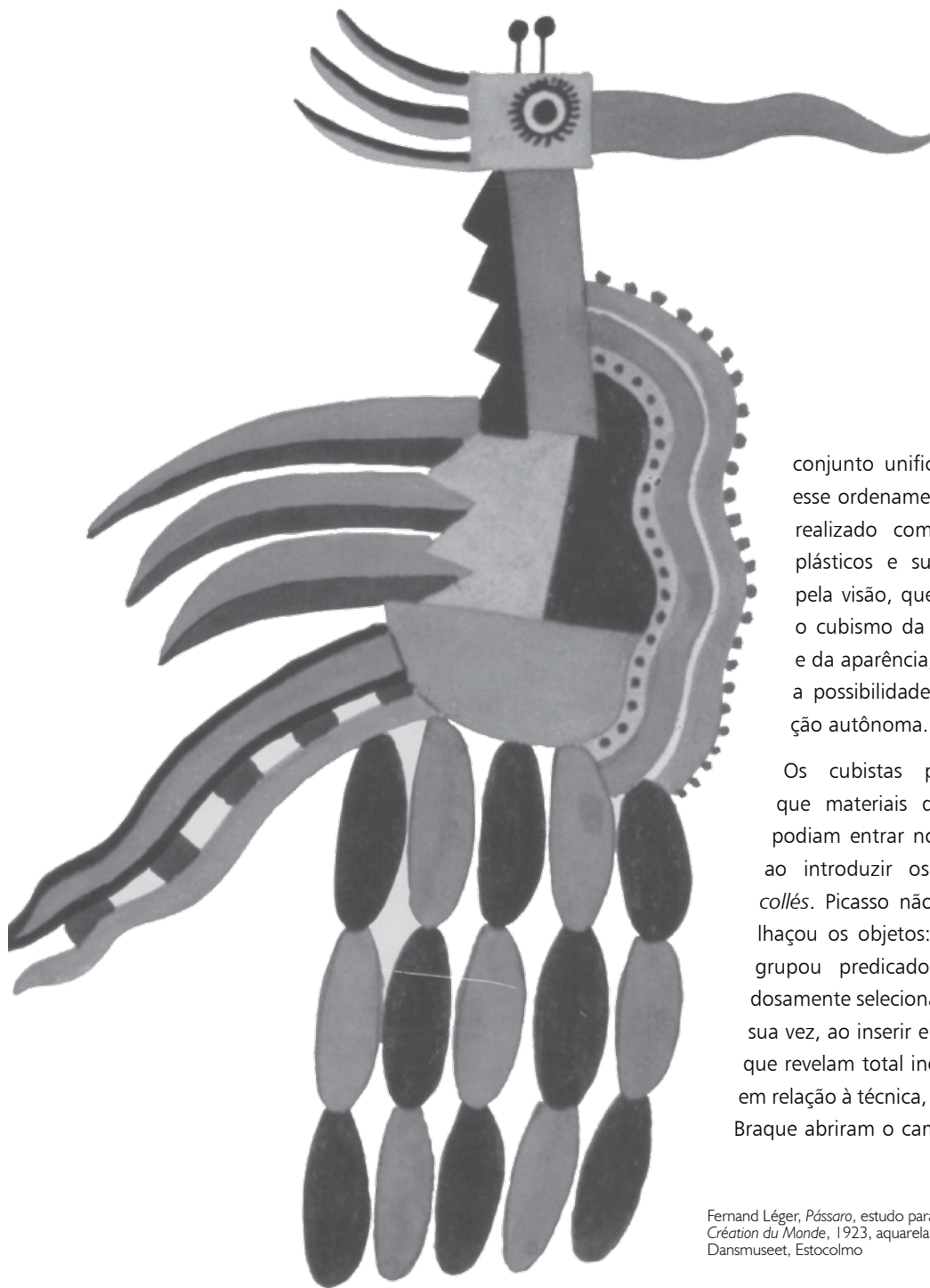
há muito tempo que isso que chamamos de cubismo supera de longe a pintura. O cubismo não se pode sustentar sem que criemos equivalentes psíquicos (...) Eu sei há muito tempo que é possível não só transformar a percepção, mas também transformar o equivalente linguístico e as sensações.⁹

Se pensarmos essa frase em relação a Picasso, resulta inevitável incluir no cubismo sua reação

contra uma solução única baseada em regras e preceitos assim como seu trânsito por diversos “estilos”, sem se fixar em nenhum deles. Desse modo, tanto Einstein como Picasso estabelecem um modo de evitar que o cubismo se torne um método fechado em si ou se reduza a um período dado; simultaneamente, se destaca uma mudança de paradigma nos modos tradicionais de representação, da visão e do pensamento. O que coloca o Picasso do bestiário e o das colagens, aparentemente distantes, dentro do cubismo – seja pelo fato de que a ativação das camadas psíquicas mais profundas não está restrita a uma técnica, seja porque, de acordo com o próprio Einstein, ambas as fases pertencem ao cubismo.

Tais questões, contudo, já estavam presentes em *Negerplastik* (1915),¹⁰ um texto teórico, no qual Einstein trata da convergência – e não da influência – das soluções entre os artistas do cubismo e a arte da África, descartando, assim, qualquer noção evolutiva e qualquer desenvolvimento racional ou dialético. Tanto o cubismo quanto a “escultura negra” lidam, de modos diversos, com a mesma dificuldade: o problema da profundidade enquanto resultado da experiência do espaço. Colocar lado a lado o bestiário, os acróbatas, as colagens, os relevos e os outros achados sob o rótulo de cubismo exige de nós um olhar inquieto e uma visão ativa, em que se torna desnecessário qualquer intento de verificação tautológica da realidade.

Com Einstein, os achados cubistas que resultaram da revolta de Picasso, Braque, Léger e Gris frente a convenções preestabelecidas e representações tradicionais do espaço cobram uma dimensão mais ampla. As principais noções plásticas do cubismo derivaram, por um lado, da busca de um valor construtivo ou estrutural que liberou a visão da subordinação ao objeto, e, por outro, de uma relação das formas entre si em prol de um



conjunto unificado. Foi esse ordenamento livre, realizado com valores plásticos e sustentado pela visão, que afastou o cubismo da imitação e da aparência, abrindo a possibilidade de criação autônoma.

Os cubistas provaram que materiais diferentes podiam entrar no quadro ao introduzir os *papiers collés*. Picasso não só estilhaçou os objetos: ele reagrupou predicados cuidadosamente selecionados. Por sua vez, ao inserir elementos que revelam total indiferença em relação à técnica, Picasso e Braque abriram o campo para

Fernand Léger, *Pássaro*, estudo para figurino de *La Création du Monde*, 1923, aquarela, 34 x 22,7cm
Dansmuseet, Estocolmo

representações da experiência vivida que até esse momento estavam subordinadas à técnica e aos meios artesanais. Os pintores alcançaram a força do quadro por via de ritmos e contrastes na tela e não por meio da semelhança. Assim, separando a imagem do objeto, excluindo a repetição e eliminando a memória como mecanismo para adaptar objetos e noções, “o quadro não se torna ficção de alguma outra realidade, e sim uma realidade com suas próprias condições”.¹¹ Tal capacidade de transformação é indissociável de uma visão nova, de um espaço pictórico gerado por soluções técnicas novas: o cubismo mostra algo que não existe antes do ato da “visão”. O cubismo seria, portanto, uma arte direcionada contra a ordem visual existente e signo de um ser humano visualmente ativo. Porque a verdade na arte (se é que a podemos chamar de verdade) radica no homem que constrói e inventa uma realidade mediante processos visuais.

Einstein nos mostra ainda outra compreensão do cubismo, dessa vez relacionada com sua tarefa como editor. *Europa Almanach* (1925),¹² frequentemente citado entre seus trabalhos, é representativo das diferentes opiniões na Europa de 1925. Compilação de imagens e textos sobre pintura, literatura, música, arquitetura, escultura, teatro, cinema e moda, editada por Einstein e Paul Westheim, a publicação se distingue pela relação imbricada de imagens e textos assim como pela ampla seleção de autores, tanto quanto por intersecções e diálogos entre diversas manifestações artísticas e pela multiplicidade de visadas sobre um mesmo assunto. Semelhante ao que ocorre em *Negerplastik* e *A arte do século XX*,¹³ as imagens não ilustram os textos; os textos não fazem referência às imagens nem é direta a relação entre estas e aqueles. *Europa Almanach*, porém, distingue-se das demais publicações pela inclusão de imagens nos textos e pela ação que essas imagens criam entre si e em relação aos artigos: encon-

tramos artigos de Rimbaud, Bertolt Brecht, El Lissitzky, Le Corbusier, Henri Rousseau, René Allendy intercalados com imagens de Brancusi, Matisse, Picasso, Tatlin, Malevich e Sonia Delaunay, entre tantos outros.

Ainda que muitas das descobertas inovadoras tenham começado na pintura, *Europa Almanach* resulta do entendimento da arte como um todo, da discussão de vários expoentes de diferentes países com tradições e cunhos ideológicos distintos, sem estabelecer hierarquias nem fronteiras entre as categorias; a publicação discute e processa os limites da arte moderna. Interessa aqui a concepção ampla da Europa delineada por Einstein e Westheim, uma proposta que, aproximando pintores, arquitetos, músicos, designers, poetas e escritores independentemente de fronteiras e nacionalismos, também apaga os limites entre os distintos campos do saber. *Europa Almanach* capta um dos problemas éticos colocados na época: a busca de novas formas que resultem do momento histórico.

A junção de formas verbais e formas visuais que atravessa *Europa Almanach* pode, a princípio, parecer uma estratégia ingênua. Seja, porém, pelo uso de tipografias distintas ou pela tensão entre imagem e textos, tal recurso condensa e enraíza o debate em uma dimensão coletiva, impede que os textos sejam tomados isoladamente e ainda cria uma instância intermediária entre o par inaceitável sensível e inteligível. O conjunto de artigos, não ordenado tematicamente nem agrupado segundo a nacionalidade dos autores, abre uma discussão entre as diferentes propostas, reorganizando-se à medida que o leitor escolhe os temas de seu interesse, que, por sua vez, envolvem e colocam o leitor/observador em um papel central.

Entre as questões apresentadas, a discussão dos pioneiros da arquitetura moderna e seus diversos

posicionamentos – posicionamentos atravessados por uma dimensão social consequência da experiência violenta da guerra e seus efeitos devastadores – expõe a urgência de soluções construtivas rápidas, standardizadas e de baixo custo. Um debate que também diz respeito às transformações pelas quais passava a arquitetura: a ruptura com o esquema axial

clássico, com a lógica dos muros sólidos e com a forma fechada. O debate, porém, é bem mais amplo e inclui outros desdobramentos e entrecruzamentos. À guisa de exemplo, olhemos para as duas imagens de Gut Garkau, um projeto arquitetônico de Hugo Häring, construído entre 1924 e 1926, inseridas no artigo de Fernand Léger Conferência sobre as artes cênicas.¹⁴

Não há menção ao projeto no artigo, mas o fato

de essas imagens estarem incluídas na publicação revela um posicionamento alternativo aos postulados universalistas de Mies e Le Corbusier. Defensor de uma arquitetura livre e funcional, Häring considera a imposição da geometria ao projeto um dos maiores obstáculos para a arquitetura.

Não é uma questão menor o fato de que, nesse artigo, Léger realce a força plástica e o papel preponderante do elemento mecânico no filme de Abel Gance *La Roue* (1922).¹⁵ No cinema, a força da imagem projetada não está na imitação dos movimentos da natureza e sim na capacidade de fazer as imagens ganharem vida e de tornar

de fato visíveis aspectos antes apenas entrevistos. Notemos o enquadramento visual dos fragmentos, a potência expressiva e o ritmo acelerado, alternado com tomadas longas que articulam distintas cenas: estratégias que questionam nossos hábitos perceptivos e fazem com que a locomotiva se torne um “ator-objeto”, colaborando lado a lado com o ator do drama. Assim

como no cubismo, os objetos no filme de Gance não seriam apenas elementos de uma cenografia para um drama em termos de “figura-fundo”.

La création du monde (1923) é outro exemplo da pesquisa cubista nas artes cênicas, citado também no artigo. O balé conta com cenografia e figurino



Fernand Léger, estudo de um cocar bambara para *La Création du Monde*, c. 1922, lápis, 28 x 22cm, acervo do artista Cortesia do Musée National Fernand Léger, Biot

de Léger, roteiro de Blaise Cendrars, coreografia de Jean Börlin, dançarino dos Ballets Suédois, música de Darius Milhaud e o valor poético de uma cosmogonia africana. Um detalhe: Milhaud chegou ao Rio de Janeiro no carnaval de 1917, como secretário de Paul Claudel na embaixada francesa. Seu balé sinfônico *O boi no telhado*, composto poucos meses depois de sua partida do Brasil, em 1919, tomou emprestado o título de um tango de José Monteiro, um sucesso no carnaval de 1918.¹⁶

Outro aspecto a destacar é que *Europa Almanach* evita descrever a arte moderna. Restrito a um recorte espaço-temporal – a Europa de 1925 –, defende a arte moderna como totalidade, tanto mais sólida à medida que resiste a qualquer conceitualização por parte do leitor/observador. Se bem que é possível pensar sua relação com outras duas empreitadas em que Einstein esteve parcial ou diretamente envolvido, o almanaque do *Blaue Reiter* e a revista *Documents*, e pensar as múltiplas discussões em *Europa Almanach* como instâncias de coexistência de posturas opostas autoriza uma analogia com a solução espacial dos cubistas e da escultura “negra”. Uma analogia que diz respeito à articulação complexa entre textos e imagens: *Europa Almanach* demanda leitura capaz de superar tensões e contradições.

A relação entre texto e imagem parece ser uma das características específicas da proposta de Carl Einstein. Liliane Meffre observa que, de maneira diferente das obras tradicionais de história da arte e tal como aparecem nos trabalhos de Einstein, as imagens seriam “um verdadeiro trabalho de educação visual e psíquica do espectador, implementação inegável para a descoberta e apreciação da arte moderna”.¹⁷ Por um lado, as imagens criadas por seu antirromance *Bebuquin*; a seleção de autores, intersecções e diálogos entre diversas manifestações artísticas e a multiplicidade de

pontos de vista sobre um mesmo assunto em *Europa Almanach*; seu modo original de analisar o cubismo e a arte africana em *Negerplastik*; a presença constante da questão espacial em todos os seus textos. Por outro, para Einstein, “na *forma*, a visão ganha uma força que até esse momento tinha sido atribuída apenas ao conceito”.¹⁸ Questões que sugerem que a “forma” é um modo de pensar, um processo de transformação, um problema a enfrentar que incita a nos tornar visualmente ativos.

O deslocamento do ponto de vista na procura de uma compreensão mais ampla das questões tratadas pelos distintos autores, as relações abertas e dinâmicas que não implantam visão única, a tentativa de capturar uma diversidade, a busca da “forma” mais eficiente para transmitir uma ideia, a potência de incluir o leitor como partícipe da produção de realidade são algumas das características que nos permitem afirmar que, pela relação tensa entre forma e conteúdo, Carl Einstein praticou uma história cubista da arte.

A liberdade com que ele utiliza a linguagem, sem obedecer a nenhuma lei ou ritmo preestabelecido, e a “destruição” das formas tradicionais dizem respeito a um cubismo não restrito às artes visuais nem a um “estilo”, a uma história da arte que rejeita fórmulas fechadas e imutáveis, tanto quanto à recusa de qualquer tentativa simplista de historicizar sua teoria. Inventa uma escrita atuante, em um espírito de revolta permanente contra estruturas esclerosadas e fixadas no passado. Busca dar forma ao mundo, à realidade e a si mesmo, sem veicular preconceitos e fazendo públicas suas convicções. Sua tentativa de alargar o campo da história da arte mediante relações vivas, plásticas, que questionam preconceitos colonialistas tanto quanto os

limites do discurso estético da arte, ainda hoje é uma proposta válida e oportuna. Sua condição de poeta, historiador e teórico da arte, sua reivindicação de uma nova compreensão da “visão” e da “forma”, constitutivas da participação ativa do homem na criação de seu futuro, nos leva a concluir que, para Carl Einstein, o cubismo é um modo de pensar.

NOTAS

1 Kahnweiler, Daniel-Henry. *Rhétorique et style* (1949). In Kahnweiler, Daniel-Henry. *Confessions esthétiques*, Paris: Gallimard, 1963: 138-153.

2 Kahnweiler, Daniel-Henry. *La montée du cubisme* (1920). In Kahnweiler, 1963, op. cit.

3 Carta de Franz Blei a Carl Einstein. In Einstein, Carl. *Bébuquin ou les dilettantes du miracle* (1912). Tradução de Sabine Wolf. Paris: Samuel Tasset Editeur, 1987: 10.

4 Einstein, 1987, op. cit.: 27.

5 Einstein, Carl. *Carl Einstein-Daniel Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939*. Tradução, apresentação e notas de Liliane Meffre. Marseille: André Dimanche Editeur, 1993a: 48.

6 Kahnweiler, Daniel-Henry. *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*. Paris: Gallimard, 1946: 183.

7 Einstein, Carl. *Picasso* (1930). In Einstein, Carl. *Ethnologie de l'art moderne* (textos publicados na revista *Documents* em 1929-1930). Tradução, apresentação e notas de Liliane Meffre. Marseille: André Dimanche Editeur, 1993b: 38.

8 Idem, ibidem: 39.

9 Einstein, 1993a, op. cit.: 48.

10 Einstein, Carl. *Negerplastik* (1915). Publicado sob a direção de L. Meffre. Legendas estabelecidas por

Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat. Tradução de Inês de Araujo. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

11 Einstein, Carl. *Notes sur le cubisme* (1929). In: Einstein, 1993b, op. cit.: 31.

12 Einstein, Carl; Wasmuth, Paul (Ed.). *Europa Almanach* (1925). Leipzig e Weimar: Gustav Kiepenhauer Verlag, 1984.

13 Einstein, Carl. *L'art du XX^e siècle* (1931). Tradução, apresentação e notas de Liliane Meffre. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2011.

14 Léger, Fernand. *Conférence über die Schau-Bühne*. In Einstein, Westheim, op. cit.: 119-132. Nas páginas 122 e 123 encontram-se a planta e a axonometria do projeto de Hugo Häring.

15 *La Roue*. França, 1922. Roteiro, direção e produção de Abel Gance. Filme mudo, preto e branco. Disponível em duas partes em <http://www.youtube.com/watch?v=l2ViW4lxmD0> e http://www.youtube.com/watch?v=jC_mTspD0SQ. Último acesso: 16.9.2013.

16 Lago, Manuel Aranha Corrêa do (Org.). *O boi no telhado. Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012: 169.

17 Meffre, L. *Les rapports du texte et de l'image dans les trois éditions du L'Art du XX^e Siècle de Carl Einstein*. In Kiefer, Klaus H. (Org.). *Die visuelle Wende der Moderne*. München: Fink, 2003: 256.

18 Einstein, 1987: 40.

Elena O'Neill é historiadora da arte, doutora em história social da cultura pela PUC-Rio, estando atualmente em pós-doutorado (Capes/PNPD) no Iart/Uerj. Recentemente organizou com Roberto Conduru Carl Einstein e a Arte da África, pela Eduerj.