

A revolução da colagem

Clement Greenberg

1958

(em COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória, Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro, Zahar, 2001)

A colagem desempenhou um papel essencial na evolução do cubismo, e o cubismo teve, é claro, um papel essencial na evolução da pintura e da escultura modernas. Até onde sei, Braque nunca explicou muito claramente o que o induziu, em 1912, a colar na superfície de um desenho um pedaço de papel imitando veios de madeira. Mesmo assim, seu motivo, e o de Picasso ao segui-lo (supondo que Picasso de fato o tenha seguido), parece bastante evidente a esta altura - tão evidente que nos espanta aqueles que escrevem sobre colagem continuarem atribuindo sua origem a uma mera necessidade dos cubistas de um contato renovado com a "realidade".

No final de 1911, ambos os mestres já haviam conseguido, e bastante bem, virar pelo avesso as pinturas ilusionistas tradicionais. As profundidades fictícias da pintura haviam

sido reduzidas a um nível bem próximo do da superfície real (*actual*) da pintura. O sombreado e até mesmo certo tipo de perspectiva, ao serem aplicados à representação de superfícies volumétricas como seqüências de pequenos planos facetados, tiveram o efeito de tornar o plano do quadro tensionado ao invés de côncavo. Tornara-se necessário estabelecer uma discriminação mais explícita entre a realidade resistente da superfície plana e as formas mostradas sobre ela numa complacente profundidade ideada. Do contrário, elas se unificariam imediatamente com a superfície e sobreviveriam exclusivamente como um padrão de superfície. Em 1910, Braque já havia inserido um prego de aspecto bastante gráfico, projetando uma sombra nítida, numa pintura que, afora isso, era desprovida de definições gráficas e sombras projetadas, *Natureza-morta com violino e paleta*. Desse modo, interpôs uma espécie de espaço fotográfico entre a superfície e o ilusionismo vago e frágil do espaço cubista, que a própria natureza-morta - mostrada como um quadro dentro de um quadro - habitava. Em 1911, algo similar foi conseguido pelo delineamento de um meio laço de corda na margem esquerda superior de *Homem com uma guitarra*, do Museum of Modern Art. No mesmo ano, Braque introduziu letras maiúsculas e números reproduzidos com estêncil em *trompe-l'oeil* em pinturas cujos temas não ofereciam nenhuma razão plausível para sua presença. Essas intervenções, com sua planaridade (*flatness*) auto-evidente, externa e abrupta, faziam o olhar parar na superfície literal, física, da tela, do mesmo modo que a assinatura do artista; aqui já não se tratava de interpor uma ilusão mais vívida de profundidade entre a superfície e o espaço cubista, mas de especificar a planaridade real da pintura de tal modo que tudo mais mostrado sobre ela fosse empurrado para o espaço ilusório por força de contraste. A superfície era agora indicada explicitamente, e não implicitamente, como um plano tangível mas transparente.

Foi com a mesma finalidade que Picasso e Braque começaram, em 1912, a misturar areia e outras substâncias estranhas à sua tinta; a superfície granulosa assim obtida chamava de imediato a atenção para a realidade tátil da pintura. Também nesse ano, Georges Braque "introduziu pedacinhos de superfícies marmorizadas verdes ou cinza em algumas de suas pinturas e também tiras retangulares pintadas imitando veios de madeira (cito do catálogo elaborado por Henry R. Hope para a retrospectiva de Braque no Museum of Modern Art em 1949). Um pouco mais tarde, ele fez sua primeira colagem, *Tigela de frutas*, passando três tiras de papel de parede imitando veios de madeira para uma folha de papel de desenho, em que traçou a carvão uma natureza-morta cubista bastante simplificada e algumas letras em *trompe l'oeil*. A essa altura o espaço cubista se tornara ainda mais raso, e a superfície real do quadro precisava ser identificada mais enfaticamente do que antes para que a ilusão pudesse ser destacada. Agora a presença corpórea do papel de parede empurrava as próprias letras para a profundidade ilusória por força de contraste. Mas nesse ponto a declaração da superfície tornou-se tão veemente e tão extensiva que pôde dotar sua planaridade de um poder de atração muito maior. As letras em *trompe-l'oeil*, simplesmente por serem inconcebíveis em algo diferente de um plano, continuavam a sugerir-lo e a retornar a ele. E sua tendência a fazê-lo era ainda mais acentuada pela localização das letras com relação à ilusão, e pelo fato de que o artista havia sugerido a

inclusão das próprias tiras de papel de parede na ilusão de profundidade ao desenhar sobre elas e sombreá-las. As tiras, as letras, as linhas a carvão e o papel branco começam a trocar de lugar entre si na profundidade, e instaura-se um processo em que cada parte do quadro vai ocupar cada plano, seja real ou imaginário. Os planos imaginários são todos paralelos uns aos outros; sua conexão efetiva reside em sua relação comum com a superfície; sempre que uma forma num plano se inclina ou se estende em direção à outra, ela salta imediatamente à frente. A planaridade da superfície permeia a ilusão, e a própria ilusão reafirma a planaridade. O efeito é fundir a ilusão com o plano do quadro sem depreciação de nenhum dos dois - em princípio.

Logo, a fusão se tornou mais estreita. Picasso e Braque começaram a usar papel e tecido colados de diferentes cores, texturas e padrões, bem como uma variedade de elementos em *trompe l'oeil*, dentro de um único trabalho. Planos rasos, com metade dentro e metade fora da profundidade ilusória, eram ainda mais comprimidos uns contra os outros, e o quadro como um todo trazido ainda mais para perto da superfície física. Outros truques são empregados para acelerar a confusão e o vaivém entre superfície e profundidade. A área em torno de uma borda de amostra de papel colado será sombreada para dar a impressão de estar se desprendendo da superfície para entrar no espaço real, e ao mesmo tempo alguma coisa será desenhada ou colada sobre uma outra borda para empurrá-la de volta para a profundidade e fazer a própria forma superposta parecer saltar fora da superfície. Superfícies pintadas aparecerão como paralelas ao plano da pintura, ao mesmo tempo atravessando-o, como que para estabelecer a hipótese de uma ilusão de profundidade muito maior do que aquela realmente indicada. A ilusão pictórica começa a dar lugar ao que poderia ser chamado, mais propriamente, de ilusão de óptica.

O papel ou o tecido tinham de ser cortados, ou simulados, em formatos relativamente grandes e simples e, sempre que inseridos, forçavam a fusão dos pequenos planos facetados do cubismo analítico em formatos maiores. No interesse da harmonia e da unidade, esse processo de fusão foi ampliado ao resto do quadro. As imagens começaram a readquirir contornos definidos e até mais reconhecíveis, e o cubismo sintético estava a caminho. No entanto, com o reaparecimento de contornos lineares definidos, o sombreado foi bastante restringido. Isso tornou ainda mais difícil a obtenção de uma forma profunda ou volumétrica, e parecia não haver por onde escapar da planaridade literal da superfície - exceto pelo espaço real, não pictórico, diante da pintura. Esse, exatamente, foi o caminho que Picasso escolheu por um momento, antes de passar a resolver os termos do cubismo sintético por contraste de cor luminosa e padrões luminosos de cor, e por silhuetas incisivas cujo caráter reconhecível e localização evocavam pelo menos uma associação, senão uma representação, de espaço tridimensional.

Em algum momento de 1912, Picasso recortou e dobrou uma folha de papel na forma de um violão, colando e ajustando a ela outros pedaços de papel e quatro cordas tensionadas. Foi criada uma seqüência de superfícies rasas em diferentes planos no espaço real a que

aderia apenas a sugestão de uma superfície pictórica. Os elementos originalmente afixados de uma colagem haviam, de fato, sido expulsos do plano pictórico - a folha de papel de desenho ou a tela - para formar um baixo-relevo. Mas tratava-se de um baixo-relevo "construído", não esculpido, e Picasso criou um novo gênero de escultura. A escultura-construção foi libertada há muito tempo de sua frontalidade de baixo-relevo e de todas as outras sugestões do plano do quadro, mas permanece até hoje marcada por suas origens pictóricas. Não foi à toa que o escultor-construtor Gonzalez descreveu-a como a nova arte de "desenhar no espaço". Mas seria igualmente justo e mais descritivo chamá-la, numa referência mais específica a seu nascimento na colagem, de a nova arte de unir formas bidimensionais no espaço tridimensional.

Depois do cubismo clássico, o desenvolvimento da colagem orientou-se basicamente para seu poder de impacto. Arp, Schwitters e Miró compreenderam seu significado plástico o suficiente para fazer colagens cujo valor transcende o desconcertante mas, em geral, o gênero da colagem acabou por reduzir-se a meros arranjos e malabarismos de ilustração, ou à decoração pura e simples. As armadilhas da colagem (e do cubismo em geral) neste último aspecto são bem demonstradas no caso de Gris.

Nas mãos de seus inventores - e nas de Léger também -, o cubismo alcançou um novo tipo de decoração, exaltado e transfigurado, ao reconstruir a superfície plana do quadro por meio de sua própria negação. Eles partiram da ilusão e chegaram a uma literalidade quase abstrata. Com Gris foi o inverso. Segundo sua própria explicação, ele começou com formas planas e abstratas às quais adaptou imagens tridimensionais reconhecíveis. Enquanto as imagens de Braque e Picasso eram decompostas em três dimensões no curso de sua transposição em duas, as de Gris tendiam, sobretudo no início, a ser fragmentadas em termos apenas bidimensionais, de acordo com ritmos originados na superfície. Mais tarde Gris se deu conta de que o cubismo não era uma simples questão de revestimento decorativo e que sua ressonância de superfície derivava diretamente de uma ilusão subjacente que, embora esquemática, era plenamente sentida; e em suas colagens podemos vê-lo lutando com esse problema. Mas suas colagens deixam claro também o quanto sua solução era instável. Precisamente por ter considerado a superfície da pintura como algo dado, que não precisava ser recriado, ele foi tomado por uma preocupação excessiva com a ilusão. Usava papéis colados, texturas em *trompe l'oeil* e letras para afirmar a planaridade, é verdade; mas quase sempre encerrava a planaridade em uma ilusão de profundidade, inserindo imagens executadas com vigor escultural no plano mais próximo do quadro, e muitas vezes no mais afastado também. Ao mesmo tempo, usava mais cor positiva em suas colagens que Picasso ou Braque, e mais sombreado claro-escuro. Como seu material afixado e seus *trompes l'oeil* raramente declaram a superfície de modo ambíguo, falta às colagens de Gris a imediaticidade da presença que marca as de Picasso e Braque. Pára em torno delas algo da presença enclausurada da pintura de cavalete tradicional. E no entanto, pelo fato de seus elementos decorativos tenderem a funcionar unicamente como decoração - como decoração da ilusão -, as colagens de Gris também parecem mais convencionalmente decorativas. Em vez daquela fusão inconsútil

do decorativo e da estrutura espacial da ilusão, que temos nas colagens dos dois outros mestres, há uma alternância, uma disposição, do decorativo e do ilusório. E se a relação entre ambos vai em algum momento além disso, trata-se mais provavelmente de uma confusão do que de uma fusão. As colagens de Gris têm seus méritos, mas foram superestimadas. Elas certamente não confirmaram a intenção do cubismo como uma renovação do estilo pictórico.

Essa intenção, a meu ver, era restaurar e exaltar a decoração construindo-a, dotando configurações declaradamente planas de um conteúdo pictórico, de uma autonomia como aquela até então só obtida mediante a ilusão. Elementos essencialmente decorativos em si mesmos foram usados não para adornar, mas para identificar, localizar, construir; e, ao serem assim usados, para criar obras de arte em que a função decorativa era transcendida ou transfigurada numa unidade monumental. Monumental é, de fato, a palavra que escolho para expressar a qualidade preeminente do cubismo.