

Colagem

A colagem representou um dos pontos de inflexão mais importantes na evolução do cubismo, e portanto em toda a evolução da arte moderna deste século. Quem inventou a colagem — Braque ou Picasso — e quando ela foi inventada é algo que ainda não foi estabelecido. Ambos os artistas deixaram a maior parte da obra que fizeram entre 1907 e 1914 sem data e sem assinatura; e cada um deles reivindica, ou insinua a reivindicação, que a sua foi a primeira colagem. O fato de Picasso datar a sua, retrospectivamente, quase um ano antes da de Braque só aumenta a dificuldade. E as evidências estilísticas ou internas também não ajudam muito, pois a interpretação do cubismo ainda se encontra em nível rudimentar.

A questão da prioridade é bem menos importante, entretanto, do que a dos motivos que induziram pela primeira vez um dos artistas a afixar ou colar um pedaço de material estranho à superfície de uma pintura. Os autores que procuraram explicar suas intenções por eles falam, com uma unanimidade que é em si mesma suspeita, da necessidade do contato renovado com a "realidade" em face da abstração cada vez maior do cubismo analítico. Mas o termo "realidade", sempre ambíguo quando usado em relação à arte, nunca foi usado de forma mais ambígua do que neste caso. Um pedaço de papel de parede imitando fibras de madeira não é mais "real" segundo qualquer definição, ou mais próximo da natureza, do que uma simulação pintada dele; nem um papel de parede, um oleado, um jornal ou a madeira são mais "reais", ou mais próximos da natureza, do que a pintura sobre tela. E mesmo que esses materiais fossem mais "reais", a questão permaneceria, pois a "realidade" ainda não explicaria nada sobre a verdadeira aparência da colagem cubista.

Não há dúvida de que Braque e Picasso estavam preocupados, em seu cubismo, em se ater à pintura como uma arte de representação e ilusão. Mas de início eles estavam mais essencialmente preocupados, em seu cubismo e através dele, em obter resultados *esculturais* por meios *estritamente não-esculturais*: ou seja, em descobrir para cada aspecto da visão tridimensional um equivalente explicitamente bidimensional, independentemente de quanto a verossimilhança sofreria neste processo. A pintura precisava proclamar — e não fingir negá-lo — o fato físico de que ela era plana, ainda que ao mesmo tempo tivesse de superar esta planaridade proclamada como um fato estético e continuar a relatar a natureza.

Nem Braque nem Picasso estabeleceram para si este programa antecipadamente. Ele emergiu, isto sim, como algo implícito e inevitável no curso de seu esforço conjunto para preencher aquela visão de uma arte pictórica "mais pura" que eles tinham vislumbrado em Cézanne, de quem eles também retiraram seus meios. Estes meios, assim como a visão, impunham sua lógica; e a direção dessa lógica tornou-se completamente clara em 1911, no quarto ano do cubismo de Picasso e Braque, juntamente com certas contradições latentes na própria visão de Cézanne.

Naquela época, a planaridade tinha não só invadido mas estava ameaçando submergir a pintura cubista. As pequenas facetas-plano em que Braque e Picasso estavam decompondo tudo o que era visível eram agora dispostas paralelamente ao plano pictórico. Elas não eram mais controladas, seja no desenho seja na localização, por uma perspectiva linear ou mesmo escalar. Cada faceta tendia a ser sombreada, além do mais, como uma unidade independente, sem passagens de *legato*, sem traços ininterruptos de gradação de valor em sua lateral aberta, para uni-la a facetas-plano adjacentes. Ao mesmo tempo o próprio sombreado tinha sido atomizado em partículas de luz e sombra que não podiam mais se concentrar nas bordas das formas com força de modelação suficiente para transformá-las de modo convincente em profundidade. Luz e sombra em geral tinham começado a agir mais imediatamente como cadências do motivo do que como descrição ou definição plástica. O principal problema nesse momento tornou-se evitar que o "lado de dentro" da pintura — seu conteúdo — se fundisse com o "lado de fora" — sua superfície literal. A planaridade *pintada* — ou seja, as facetas-plano — precisava

ser mantida suficientemente separada da planaridade *literal* para permitir que uma ilusão mínima de espaço tridimensional sobrevivesse entre as duas.

Braque já se inquietara com a contração do espaço ilusório em suas pinturas de 1910. O expediente que ele havia encontrado então tinha sido inserir uma sugestão convencional, um *trompe-l'oeil* de profundidade de espaço *sobre* a planaridade cubista, entre os planos pintados e o olho do espectador. A tachinha-com-sombra-projetada de grafismo completamente não-cubista, mostrada trespassando a parte superior de uma pintura de 1910, *Natureza-morta com violino e jarro*, sugere pró-forma o espaço profundo e destrói pró-forma a superfície. As formas cubistas são convertidas na ilusão de uma pintura dentro de uma pintura. Em *Homem com violão*, do início de 1911 (no Museum of Modern Art), a linha ornamentada na margem superior esquerda é uma formalidade semelhante. O efeito, enquanto distinto do significado, é em ambos os casos muito discreto e não-manifesto. Plasticamente, espacialmente, nem a tachinha nem o ornamento *agem* sobre a pintura; cada um sugere a ilusão sem torná-la realmente presente.

Desde o início de 1911, Braque já estava olhando em volta em busca de formas de reforçar, ou então suplementar, essa sugestão, mas ainda sem introduzir nada que se tornasse mais do que uma formalidade. Foi nessa época, aparentemente, que ele descobriu que o *trompe-l'oeil* podia ser usado tanto para revelar como para sonegar a verdade ao olho. Ou seja, ele poderia ser usado tanto para declarar como para negar a superfície real. Se a realidade da superfície — sua planaridade física, verdadeira — pudesse ser indicada de forma suficientemente explícita em alguns lugares, ela seria diferenciada e separada de tudo mais que a superfície continha. Uma vez que a natureza literal do *suporte* era anunciada, tudo sobre ele que não fosse literalmente pretendido seria realçado e magnificado em sua não-literalidade. Ou, para dizê-lo ainda de outra forma: a planaridade pintada ocuparia pelo menos a semelhança de uma semelhança de espaço tridimensional, enquanto a planaridade bruta, não-pintada da superfície literal era salientada como algo ainda mais plano.

O primeiro e — até o advento dos papéis colados — mais importante artifício que Braque descobriu para indicar e separar a superfície foi a imitação de caracteres tipográficos que automaticamente

evoca um aplainamento literal. Letras blocadas são vistas em uma de suas pinturas de 1910, *O pirogênio*; mas como foram feitas de modo muito incompleto, e inclinando-se no sentido de uma profundidade juntamente com a superfície pintada que as contém, elas — mais do que afirmá-la — meramente aludem à superfície literal. Somente no ano seguinte as maiúsculas blocadas, juntamente com as minúsculas e os números, são introduzidas em uma simulação exata da impressão e da reprodução com estêncil, em absoluta frontalidade e fora do contexto representacional da pintura. Onde quer que esta impressão apareça, ela detém o olho no plano literal, da mesma forma como o faria a assinatura do artista¹. Por força exclusiva do contraste — pois onde a superfície literal não esteja explicitamente afirmada, ela parece implicitamente negada —, todo o resto é lançado pelo menos numa memória da profundidade plástica ou espacial. É o antigo artifício do *repoussoir*, mas levado um passo adiante: em vez de ser utilizada para empurrar um plano intermediário ilusório para além de um primeiro plano ilusório, a imitação de caracteres tipográficos destaca a verdadeira superfície pintada e portanto a força na direção oposta à ilusão de profundidade.

O *trompe-l'oeil* incapaz de enganar o olho da tipografia simulada mais suplementa do que substitui o tipo enganador convencional. Outro ornamento expresso literal e graficamente embute as formas planas em uma profundidade formal em *Português* (1911) de Braque, mas desta vez a realidade bruta da superfície, afirmada pelos numerais e letras simulando a impressão com estêncil, fecha-se sobre a ilusão simulada de profundidade e as configurações cubistas, como a tampa numa caixa. Selada entre duas superfícies paralelas — a superfície cubista pintada e o superfície literal da camada de tinta —, a ilusão torna-se um pouco mais presente mas, ao mesmo tempo, ainda mais ambígua. Quando se olha, as letras e numerais simulando a impressão com estêncil trocam de lugar, em termos de profundidade, com o ornamento, e por um instante a própria superfície física torna-se parte da ilusão: ela parece recuada em profundidade junta-

¹ Picasso e Braque deixaram a maioria de suas pinturas do período analítico sem assinatura, evidentemente, por esta mesma razão. Os cantos ou margens em que as assinaturas teriam de ser colocadas eram justamente aquelas áreas de pintura que deveriam chamar menos atenção para a sua planaridade literal. [1972]

mente com a simulação de impressão com estêncil, de modo que o plano da pintura parece ser destruído mais uma vez — mas somente pela fração de um outro instante. O efeito duradouro é um movimento constante de vaivém entre a superfície e a profundidade, em que a superfície pintada é “infectada” pelo que não é pintado. Em vez de ser enganado, o olho fica intrigado; em vez de ver objetos no espaço, ele não vê nada além de uma pintura.

Ao longo de 1911 e 1912, à medida que a tendência da faceta-plano cubista de aderir à superfície literal tornava-se cada vez mais difícil de negar, a tarefa de manter a superfície ao alcance da mão coube sempre mais a expedientes flagrantes. Para reforçar, e às vezes substituir, a tipografia simulada, Braque e Picasso começaram a misturar areia e outras substâncias estranhas com suas tintas; a textura granular assim criada também chamava atenção para a realidade da superfície e seu efeito atingia áreas muito maiores. Em algumas outras pinturas, entretanto, Braque começou a pintar áreas simulando exatamente a granulação ou a marmorização da madeira. Essas áreas, em virtude de sua inesperada densidade de motivo, afirmavam a superfície literal com uma força tão nova e superior que o contraste resultante conduzia a impressão simulada a uma profundidade da qual ela só podia ser resgatada — e posta novamente em vaivém — pela perspectiva convencional; ou seja, sendo colocada numa relação tal com as formas pintadas dentro da ilusão que estas formas não deixavam nenhum espaço para a tipografia a não ser próximo à superfície.

O acúmulo desses artifícios, entretanto, logo teve o efeito de encaixar a superfície e a profundidade como num telescópio, embora separando-as. O processo de aplainamento parecia inexorável, e tornou-se necessário para enfatizar ainda mais a superfície, para impedi-la de fundir-se com a ilusão. Foi por essa razão, e não posso imaginar nenhuma outra, que em setembro de 1912 Braque tomou a decisão radical e revolucionária de afixar pedaços reais de papel de parede imitando madeira em um desenho sobre papel, em vez de tentar simular sua textura com a tinta. Picasso disse que ele próprio já tinha feito a sua primeira colagem perto do final de 1911, quando colou um pedaço de oleado imitando empalhamento em uma pintura sobre tela. É verdade que a sua colagem parece mais analítica que a de Braque, o que confirmaria a data que ele lhe atribui. Mas é tam-

bém verdade que Braque foi o pioneiro coerente no uso de texturas simuladas assim como da tipografia; e, além do mais, desde o final de 1910 ele já havia começado a ampliar e simplificar as facetas-plano do cubismo analítico.

Quando examinamos qual colagem cada um dos mestres diz ter sido sua primeira, vemos que acontece praticamente a mesma coisa em ambas. (Não faz nenhuma diferença real que a colagem de Braque seja sobre papel e completada com carvão, enquanto a de Picasso é sobre tela e completada a óleo.) Por sua maior presença corpórea e seu grande estranhamento, o papel ou o tecido afixado servem por um momento aparente para empurrar todo o resto para uma *idéia* de profundidade mais vívida do que a impressão simulada ou as texturas simuladas jamais tinham conseguido. Mas aqui, novamente, o artifício que declara a superfície ao mesmo tempo ultrapassa e fica aquém de seu objetivo. Pois a ilusão de profundidade criada pelo contraste entre o material afixado e todo o resto suscita imediatamente uma ilusão de formas em baixo-relevo, que por sua vez dá lugar, e com igual imediatidade, a uma ilusão que parece conter ambas — ou nenhuma delas. Por causa do tamanho das áreas que cobre, o papel afixado estabelece *fisicamente* um aplainamento não-pintado, como algo mais do que uma indicação ou um signo. A superfície literal agora tende a se auto-afirmar como o principal evento da pintura, e o artifício se volta contra ele mesmo: a ilusão de profundidade torna-se ainda mais precária do que antes. Em vez de isolar o plano literal, especificando-o e circunscrevendo-o, o papel ou tecido afixado o libertam e o expandem, e ao artista parece não restar nada além desse aplainamento não-pintado com o qual ele pode tanto começar como terminar sua pintura. A superfície real torna-se ao mesmo tempo primeiro plano e segundo plano, e resulta — súbita e paradoxalmente — que o único lugar que resta para uma ilusão tridimensional é *na frente, sobre* a superfície. Em suas primeiras colagens, Braque e Picasso desenhavam ou pintavam *sobre* ou *no* papel ou tecido afixado, de forma que determinados traços principais de seus objetos, enquanto pintados, parecem lançar-se na direção do espaço real do baixo-relevo — ou estão prestes a fazê-lo —, ao passo que o resto do objeto permanece cravado, aplainado, sobre

a superfície. E a superfície só é recuada, em sua própria superficialidade, através desse contraste².

No centro superior da primeira colagem de Braque, *Prato de frutas* (que faz parte da coleção de Douglas Cooper), um cacho de uvas é mostrado com um efeito escultural tão convencionalmente vívido que parece estar suspenso praticamente fora do plano da pintura. A ilusão de *trompe-l'oeil* aqui não é mais encerrada entre superfícies paralelas, mas parece lançar-se através da superfície do papel de desenho e estabelecer a profundidade em cima dele. E, no entanto, a violenta imediatidade das faixas de papel de parede colocadas no papel e a imediatidade apenas um pouco mais branda das maiúsculas blocadas que imitam letras de vitrine conseguem de alguma forma empurrar o cacho de uvas de volta para o seu lugar no plano da pintura para que ele não “pule”. Ao mesmo tempo, as próprias faixas do papel de parede parecem ser empurradas para a profundidade pelas linhas e manchas de sombreamento traçadas com carvão sobre elas, e por sua posição em relação às maiúsculas blocadas; e essas maiúsculas parecem por sua vez ser empurradas por sua posição, e em contraste com a corporeidade da granulação de madeira. Deste modo cada parte e cada plano da pintura muda constantemente sua posição na profundidade em relação a todas as outras partes e planos; e é como se a única relação estável que sobrasse entre as diferentes partes da pintura fosse a relação ambígua e ambivalente que cada uma delas tem com a superfície. A mesma coisa, mais ou menos, pode ser dita sobre o conteúdo da primeira colagem de Picasso.

² “Se a ilusão se deve à interação de indícios e à ausência de evidências contraditórias, a única forma de combater sua influência transformadora é fazer com que os indícios se contradigam e impedir que uma imagem coerente da realidade destrua o padrão no plano. Diferentemente da de Fantin-Latour, uma natureza-morta de Braque [...] não leva todas as forças da perspectiva, da textura, e do sombreamento a trabalhar harmonicamente, mas a colidir, em um virtual beco sem saída. Há manchas negras [...] pretos [...] onde Fantin-Latour pintava áreas de luz [...] [O cubismo obtém resultados] através da introdução de indícios contrários. Por mais que nos esforcemos para ver o violão ou o jarro que nos são sugeridos como objetos tridimensionais e portanto transformá-los [...] sempre encontraremos em algum lugar uma contradição que nos compele a recomeçar do início.” E. H. Gombrich. *Art and illusion*. New York, 1960, pp. 281-3.

Em colagens posteriores dos dois mestres, é utilizada uma variedade de materiais estranhos, às vezes na mesma obra, e quase sempre em conjunção com todos os outros artifícios ilusionistas e reveladores em que eles puderam pensar. A área adjacente a uma borda de um pedaço de material afixado — ou simplesmente de uma forma pintada — será sombreada para elevar aquela borda acima da superfície, enquanto algo será desenhado, pintado e até mesmo colado sobre outra parte da mesma forma para devolvê-la à profundidade. Os planos definidos como paralelos à superfície também a atravessam em direção ao espaço real, e é sugerida opticamente uma profundidade maior do que aquela estabelecida pictoricamente. Tudo isso expande a oscilação entre superfície e profundidade de modo a abranger o espaço imaginário tanto em frente como atrás da superfície. O aplainamento pode agora monopolizar tudo, mas é um aplainamento tornado tão ambíguo e expandido que acaba se tornando ele próprio uma ilusão — pelo menos uma ilusão ótica, embora não, propriamente falando, uma ilusão pictórica. O aplainamento cubista pintado está agora quase completamente assimilado ao aplainamento literal, não-pintado, mas ao mesmo tempo reage sobre ele e o transforma em larga medida — e o faz, além do mais, sem privá-lo de sua literalidade; ao contrário, ele sustenta e reforça essa literalidade, e a recria.

Dessa literalidade recriada reemergiu o objeto cubista. Pois ocorrera que, devido a um outro paradoxo do cubismo, os meios para obter uma ilusão de profundidade e plasticidade agora haviam se tornado amplamente divergentes dos meios de representação ou de criação de imagens. Na fase analítica de seu cubismo, Braque e Picasso tiveram não só de minimizar a tridimensionalidade simplesmente para poder preservá-la; eles também tiveram de *generalizá-la* — até o ponto em que, finalmente, a ilusão de profundidade e relevo foi abstraída das entidades tridimensionais específicas e se expressou basicamente como a ilusão de profundidade e relevo *enquanto tal*: como um atributo incorpóreo e uma propriedade expropriada apartada de tudo que não fosse ela mesma. Para poder ser salva, a plasticidade precisava ser isolada; e quando o aspecto do objeto foi transposto para aqueles amontoados de facetas-plano mais ou menos intercambiáveis e destruidoras do contorno, mediante as quais

o método cubista isolava a plasticidade, o próprio objeto se tornou basicamente irreconhecível. O cubismo, em sua fase de 1911-1912 (que os franceses chamam, com justiça, de “hermética”), estava na fronteira da arte abstrata.

Foi então que Braque e Picasso confrontaram-se com um dilema singular: eles precisavam escolher *entre* a ilusão e a representação. Se optassem pela ilusão, só poderia ser a ilusão *per se* — uma ilusão de profundidade, e de relevo, tão geral e abstrata que excluiria a representação de objetos individuais. Se, por outro lado, optassem pela representação, teria de ser a representação *per se* — representação como imagem pura e simples, sem as conotações (pelo menos, sem conotações mais do que esquemáticas) do espaço tridimensional no qual os objetos representados existiam originalmente. Foi a colagem que tornou claros os termos desse dilema: o figurativo só poderia ser restaurado e preservado sobre a superfície plana e literal, agora que a ilusão e o representacional haviam se tornado, pela primeira vez, alternativas mutuamente exclusivas.

No final, Picasso e Braque penderam para o figurativo, e parece que o fizeram deliberadamente. (E é essa a única justificativa verdadeira para o discurso sobre a “realidade”.) Mas a lógica formal interna do cubismo, assim como se resolveu através da colagem, também teve a ver com a conformação da decisão deles. Quando as menores facetas-plano do cubismo analítico foram colocadas sobre ou justapostas às formas grandes e densas compostas pelos materiais afixados da colagem, elas precisaram aglomerar-se — ser “sintetizadas” — elas próprias em formas planares maiores simplesmente para poder manter a integridade do plano da pintura. Deixadas em sua pequenez atômica anterior, elas teriam sido lançadas muito abruptamente em profundidade; e as formas amplas e opacas do papel afixado teriam sido isoladas de um modo tal que as faria pular para fora do plano. Grandes planos justapostos a outros grandes planos tendem a se afirmar como formas *independentes*, e na medida em que são superficiais, também se afirmam como silhuetas; e silhuetas independentes tendem a coincidir com os contornos reconhecíveis do objeto a partir do qual se origina uma pintura (quando ela se origina de um objeto). Foi por causa dessa reação em cadeia tanto quanto por qualquer outra razão — ou seja, por causa da independência crescente da unidade planar da colagem enquanto *forma* —

que a identidade dos objetos pintados, ou pelo menos parte deles, reemergiu nos *papiers collés* de Braque e Picasso e continuou a ficar mais evidente neles — mas somente como silhuetas aplainadas — do que em qualquer outra de suas pinturas feitas inteiramente a óleo antes do final de 1913.

O cubismo analítico chegou ao fim com a colagem, mas não de forma definitiva; nem o cubismo sintético começou inteiramente com ela. Só quando a colagem havia sido exaustivamente traduzida para cores a óleo, e transformada por essa tradução, é que o cubismo tornou-se uma questão de cor positiva e silhuetas aplainadas e engatadas, cuja legibilidade e posicionamento criavam alusões a, se não ilusões de, identidades inequivocamente tridimensionais.

O cubismo sintético começou só com Picasso, no final de 1913 ou no início de 1914; foi nesse momento que ele, afastando-se de Braque, finalmente assumiu a liderança da inovação cubista, para nunca mais abandoná-la. Mas mesmo antes disso Picasso tinha vislumbrado por um momento — e adotado — um certo caminho revolucionário no qual ninguém o precedera. Foi como se, naquele instante, ele tivesse sentido o aplainamento da colagem como muito opressivo e subitamente tentasse retroceder — ou avançar — para a tridimensionalidade literal. E ele fez isso usando meios absolutamente literais para transportar o impulso para a frente da colagem (e do cubismo em geral) *literalmente* para o espaço literal em frente ao plano da pintura.

Em algum momento de 1912, Picasso cortou e dobrou um pedaço de papel em forma de violão; nele ele colou e encaixou outros pedaços de papel e quatro cordas esticadas, assim criando uma seqüência de superfícies planas no espaço real e escultural às quais se prendia somente o vestígio de um plano de pintura. Os elementos afixados da colagem foram expulsos, por assim dizer, e cortados da superfície pictórica literal para formar um baixo-relevo. Com esse ato ele fundou uma nova tradição e um novo gênero na escultura, aquela que passou a ser chamada de “construção”. Embora a escultura-de-construção estivesse há muito tempo liberta da frontalidade estrita do baixo-relevo, ela continuara a ser marcada por suas origens pictóricas, de maneira que o escultor-construtor Gonzalez, amigo de Picasso, podia referir-se a ela como a nova arte de “desenhar no espaço” — ou seja, de manipular formas bidimensionais no

espaço tridimensional. (Picasso não só fundou esta “nova” arte com seu violão de papel de 1912, mas continuou, alguns anos mais tarde, a dar a ela algumas das mais fortes e mais férteis contribuições.)

Nem Picasso nem Braque retornaram verdadeiramente à colagem depois de 1914. Foram outros que a praticaram e exploraram basicamente por seu valor de choque, que a colagem só teve incidentalmente — ou até mesmo só acidentalmente — nas mãos de seus criadores. Houve algumas exceções: notadamente Gris, mas também Arp, Schwitters, Miró, E. L. T. Mesens, Dubuffet e, nos Estados Unidos, Robert Motherwell e Anne Ryan. Nesse contexto, o exemplo de Gris ainda é o mais interessante e o mais instrutivo.

Braque e Picasso haviam obtido um novo tipo de decoração, que transcendia a si mesma, reconstruindo a superfície da pintura com aquilo que antes tinha sido o meio de negá-la. Partindo da ilusão, eles haviam chegado a um tipo transfigurado, quase abstrato de literalidade. Com Gris acontecia o oposto. Como ele mesmo explicou, ele partia de formas abstratas planas, nas quais encaixava imagens reconhecíveis e emblemas de tridimensionalidade. E enquanto os objetos de Braque e Picasso eram dissecados em três dimensões no processo de serem transpostos para duas, os primeiros objetos cubistas de Gris tendiam — mesmo antes de serem encaixados na pintura, e como se fossem preformados por sua superfície — a ser analisados segundo ritmos bidimensionais e puramente decorativos. Foi mais tarde que ele se tornou mais consciente do fato de que o cubismo não era uma questão de revestimento decorativo e de que a ressonância de suas superfícies derivava de um cuidado constante com a plasticidade e a ilusão que informava a própria renúncia à plasticidade e à ilusão.

Em suas colagens, mais do que em qualquer outro lugar, vemos Gris tentando resolver os problemas propostos por essa consciência mais plena. Mas suas colagens também mostram em que medida essa consciência permaneceu incompleta. Porque continuou a entender o plano da pintura como dado e portanto não precisando ser recriado, Gris tornou-se talvez solícito demais acerca da ilusão. Ele usou papel colado e texturas *trompe-l'oeil* e letras para afirmar o aplainamento, mas quase sempre o encerrou completamente dentro de uma ilusão de profundidade convencional, ao permitir que as imagens

transmitidas com uma vivacidade relativamente escultural ocupassem, sem ambigüidade, uma parte excessiva seja dos planos mais próximos, seja dos mais distantes.

Como Gris sombreava e modelava com maior abundância e tendia a utilizar mais explicitamente a cor sob seu sombreamento, suas colagens raramente declaram suas superfícies tão diretamente como fazem as de Picasso e as de Braque. A *presença* total delas é, portanto, menos imediata e há nela algo do distanciamento, do fechamento da pintura tradicional. E contudo, porque seus elementos decorativos funcionam em grande medida unicamente como decoração, as colagens de Gris também parecem mais convencionalmente decorativas. Em vez da fusão sem descontinuidade do decorativo com o plástico que encontramos em Picasso e Braque, há uma alternância, uma colocação, uma mera justaposição dos dois; e quando essa relação vai além da justaposição, ela leva no mais das vezes não à fusão mas à confusão. As colagens de Gris têm seus méritos, mas poucas entre elas merecem os louvores sem reservas que receberam.

Mas muitos dos óleos de Gris do período 1915-1918 merecem seus louvores. Com toda justiça, é preciso destacar que suas pinturas daqueles anos demonstram, talvez com maior clareza do que qualquer coisa de Braque ou Picasso, algo que é da maior importância para o cubismo e para o efeito que a colagem teve sobre ele: a saber, a liquidação do sombreamento escultural.

Nos primeiríssimos *papiers collés* de Braque e de Picasso, o sombreamento deixa de ser pontilhista e se torna outra vez inesperadamente amplo e incisivo, como as formas que ele modifica. Essa mudança no sombreamento também é responsável pelos efeitos em baixo-relevo, ou as veleidades de baixo-relevo, das primeiras colagens. Mas grandes manchas de sombreamento sobre um fundo densamente ou enfaticamente ornado, como a textura da madeira ou a página de jornal, tendem a decolar por si mesmas quando sua relação com o modelo na natureza não é por si só clara, exatamente como fazem os grandes planos nas mesmas circunstâncias. Elas abandonam suas funções esculturais e se tornam formas independentes constituídas somente de preto ou cinza. Esse fato não apenas contribuiu ainda mais para a ambigüidade da superfície da colagem; ele serviu além disso para reduzir o sombreamento a um mero com-

ponente do motivo da superfície e do esquema de cores. Quando o sombreamento se torna isso, todas as outras cores se tornam mais puramente *cor*. Foi desse modo que a cor positiva reemergiu na colagem — recapitulando, o que é bastante curioso, o modo como a cor “pura” havia emergido em primeiro lugar para Manet e os impressionistas.

No cubismo analítico, o sombreamento enquanto tal havia se divorciado de formas específicas, embora retendo em princípio a capacidade de fazer infletir em profundidade superfícies generalizadas. Na colagem, o sombreamento, apesar de recuperado para formas ou silhuetas específicas, perdeu seu poder de agir como modelado porque se tornou ele mesmo uma forma específica. Eis aí como e por que o sombreamento, como um meio para a ilusão, desapareceu das colagens de Braque e Picasso e de seu cubismo, para não reaparecer realmente nunca mais³. Mas coube a Gris, em suas pinturas do período 1915-1918, elucidar esse processo e suas consequências para que todos vissem — e, ao fazê-lo, produzissem, finalmente, arte triunfante. O cubismo de Gris nesse período — que é quase tão analítico quanto é sintético — separou, fixou e imobilizou, com óleo sobre madeira ou sobre tela, alguns dos estágios sobrepostos da transformação que o cubismo já sofrera nas pinturas coladas e afixadas de Braque e de Picasso. As formas pretas sólidas de contornos puros e simples que Gris tanto usou nessas pinturas representam sombras fossilizadas e manchas de sombreamento fossilizadas. Todas as gradações de valor se resumem num valor único e último, de preto opaco plano — um preto que se torna uma cor tão sonora e pura como qualquer cor do espectro, e que confere às silhuetas que preenche um peso ainda maior do que o possuído pelas formas de tonalidade mais clara que essas silhuetas devem sombrear.

Somente nessa fase, em minha opinião, a arte de Gris mantém o principal teor do cubismo. Aqui, finalmente, sua prática é tão completamente informada por uma visão firme e definida que os deta-

lhes de execução se tornam autônomos. E aqui, finalmente, o decorativo é transcendido e transfigurado, como já havia sido na arte de Picasso, Braque e Léger, em uma unidade monumental. Essa monumentalidade tem pouco a ver com o tamanho. (No seu início ou no seu fim, seja nas mãos de Picasso ou de Braque, o cubismo nunca se prestou com sucesso completo a um formato grande. Mesmo os quadros grandes de Léger do final da década de 1910 e começo da de 1920, certamente esplêndidos, não conseguem atingir a perfeição de seu cubismo em escala menor do período 1910-1914.) A monumentalidade do cubismo nas mãos de seus mestres é mais uma questão de visão e atitude — uma atitude em relação aos meios físicos imediatos da arte pictórica —, graças às quais as pinturas de cavalete e mesmo os “esboços” adquirem a autonomia auto-evidente da arquitetura. Isso é verdade para a colagem cubista como para tudo mais no cubismo, e talvez seja ainda mais verdadeiro para a colagem do que para qualquer outra coisa no cubismo.

1959

³ Isso está errado. Picasso e Braque continuaram a usar um sombreamento discreto ocasionalmente até 1914, e no caso de Picasso até depois, para separar planos superficiais. Estou mortificado de não ter percebido isso mais cedo, e um pouco surpreso de não ter sido apanhado no erro. [1972]