

## O regicídio e a arte moderna - III



Por **LUIZ RENATO MARTINS\***

*Do cubismo analítico surgirá antiteticamente a colagem como ato de força ou exceção*

## Medidas de exceção

O cubismo não logrou restaurar a credibilidade da representação pictórica do mundo e, logo, não encontrou outro remédio senão recorrer a medidas de exceção. Assim, do cubismo analítico surgirá antiteticamente a *colagem* como ato de força ou exceção, às vésperas da I Guerra Mundial.

Resumindo, a que correspondeu o recurso de introduzir objetos não pictóricos no espaço pictórico? A uma espécie de “expropriação violenta” ou processo de acumulação primitiva das coisas do mundo – manobra paralela à expropriação pouco antes da arte dita “primitiva”. Foram estes todos expedientes utilizados para restaurar (ao menos provisoriamente), na situação de emergência ou de estado de exceção prolongado, a credibilidade do sistema pictórico (e correlatamente escultórico), cuja “liquidez” ou solvência se extinguiu abruptamente em função da crise dos meios e fundamentos da mimese.

Não nos esqueçamos de que se estava então às portas da Primeira Guerra Mundial. A *colagem* correspondeu ao estado de sítio e aos racionamentos instalados, e deteve provisoriamente a insolvência generalizada da credibilidade.

Noutros termos e segundo a perspectiva do cubismo analítico, a introdução de elementos extrapictóricos correspondeu a um esforço ulterior de objetivação ou de superação dos limites do solipsismo e do teor fundamentalmente abstrato da razão crítica burguesa. Em síntese, a operação correspondeu a um movimento de intensificação do realismo, àquela altura sem crédito e em crise aguda. Assim, os novos objetos incorporados em estado bruto e de modo repentino pela *colagem* (jornais, tecidos, objetos variados, papéis, cartolinas, embalagens, areia etc.) trouxeram para o espaço cubista, constituído na tela ou sobre suporte similar, a opacidade e a resistência das coisas do mundo.

Reconsideremos melhor o efeito da intervenção. Qual foi o fator novo que entrou em jogo na *colagem* e que, não obstante desdobramentos inovadores não bastou diante da profundidade da crise? Em virtude do princípio ou compromisso semântico e da função representacional ou mimética do cubismo, insistentemente recordada pelos títulos dos trabalhos e também sublinhada por historiadores como Pierre Francastel e Giulio Carlo Argan, a *colagem* combinou elementos táteis e referências visuais convencionais (naturezas mortas). De que se tratava enfim?

Em sua produção, a *colagem* implicava fragmentos de materiais diversos ao alcance da mão do artista. Crucial, para tal

compreensão da *colagem*, é que esta, à diferença do cubismo analítico e do futurismo, não dissolvia, nem na ordem das intuições nem naquela dos elementos da superfície pictórica, a heterogeneidade múltipla de tais elementos. Este foi o grande passo histórico da *colagem*, embora nem ela nem os engenhos significativos e fecundos dela derivados – como a escultura-construção e adiante os contrarrelevos de canto de Tatlin (1885-1953) – bastassem para fundar um novo regime visual.

Na *colagem*, entretanto, a superfície cessou de ser una e especular ou de funcionar como um suporte metafísico – o que foi o seu salto significativo –, para adquirir, “como entidade plástica, a força de atrair e integrar fragmentos da realidade exterior, por exemplo, pedaços de jornais, de papelão, de madeira”.<sup>[1]</sup> A procedência diferenciada de seus elementos – tal aquela de uma multidão em uma artéria urbana moderna – evocava uma unidade explodida.

Recapitulemos em vista de um balanço. O processo perceptivo-intelectivo ou o modo de cognição, antes unificado segundo uma ideia reguladora no esquema kantiano da razão, passou então – com a *colagem* – a ser exposto como um processo de fabricação ou como a exposição de um modo de produção. Surgiam, pois, intuições isoladas como peças e a demonstração de que, para montá-las, era preciso proceder como um engenheiro ante uma engrenagem, ou, todavia, como um montador de cinema que – para evocar ou reconstituir na montagem um conjunto de relações – tinha que ordenar os elementos desconexos produzidos pelos aparelhos cinematográficos e que não necessariamente compunham um todo orgânico.

Detenhamo-nos em algumas das implicações desse salto histórico. O espaço, pressuposto em Kant como constructo *a priori* da sensibilidade pura, passou a ser capturado pouco a pouco e mediado na prática pelas ações do corpo. A *colagem* operava com o que encontrava, incorporava o que estava ao alcance da mão. Vale dizer, o horizonte da *colagem* redefinía-se desse modo não como infinitude e projeção da razão, mas como levantamento cartográfico da esfera de ação de um sujeito corpóreo em função de um conjunto de informações sensíveis e operacionais próprias ao campo de interesses e de ações de seu corpo. Encontrava-se assim no mundo da vivência tátil, na acepção de Walter Benjamin, ou seja, de uma arte ligada ao mesmo ambiente da reprodução social e de uma intervenção ancorada nas práticas cotidianas.

A *colagem* emergiu como regime discursivo virtualmente tátil e não contemplativo, incorporando materiais ordinários. Parecia assim destinado como modo simbólico a rumar contra a cisão entre a esfera da cultura, do conhecimento e da especulação intelectual e aquelas do trabalho, da produção e da vida da maioria.

Até que ponto, entretanto, a negação do paradigma contemplativo fundado na divisão social do trabalho veio a se realizar efetivamente mediante as práticas da *colagem*? Enfrentemos prontamente tal questão, pois ela é decisiva para o desafio proposto acerca dos termos da “morte da pintura”. Acaso a *colagem* suspendia inteiramente o recurso à sugestão de profundidade, aos seus suportes e operações? Trazia ou exprimia um propósito radical, tal como a figura do regicídio, de cortar todos os laços com o fundamento unitário da ordem pictórica anterior e seus pressupostos sociais? Ou correspondia antes a uma situação provisória e ambivalente, a um regime jurídico de exceção ou estado de sítio?

## Ambivalência e jacobinismo

Procurei até agora ressaltar a *colagem* como um processo de ruptura. Acabei de propor há pouco uma aproximação com a imagem do povo ou de uma multidão e, assim, teria podido comparar tal processo, por exemplo, com aquele do entrecruzamento e da multiplicação acelerada das gentes tomando de assalto o palácio de Inverno, segundo encenado no *Outubro*, de Serguei Eisenstein (1898-1948)...

Admito que, para evocar a gênese dos objetos de Tatlin, exagerei, para provocar, a dívida para com a *colagem*. Porém quero agora inverter tal ponto de vista e precisar que o surgimento da *colagem* teve antes a ver com o mundo da *flânerie*, da boêmia ou quicá dos motins espontâneos e dispersos; mas não propriamente com um contexto de ações políticas coletivas, organizadas e estrategicamente concebidas, tal como aquelas que conduziram à Revolução de Outubro – antes planejada e disciplinada do que voluntarista e espontânea.

Nesse sentido, Patricia Leighton (1946-), que renovou radicalmente os estudos sobre a colagem, [\[ii\]](#) insistiu na vinculação do jovem Picasso (1881-1973) com os meios anarquistas da Catalunha. Ou seja, o mundo dos elementos da *colagem* e em parte da escultura-construção que a segue é antes o mundo crepuscular da *flânerie* e da boêmia.

Basta um rápido olhar sobre seus materiais preferenciais: garrafas, copos, guitarras, tabaco, fósforos e jornais etc. Os últimos, conforme assinala com perspicácia Patricia Leighton, vêm como os portadores apocalípticos das forças externas e os anunciadores de um caos ao qual a ordem fragmentária da *colagem* já antecipa e reage intuitivamente: a eclosão da guerra intrainperialista em escala mundial.

Assim e em sua gênese como prática cubista, a emergência da *colagem* situa-se numa charneira. Corresponde a uma forma de crise e transição, talvez comparável àquela que o jacobinismo pretendeu comandar não sem ambivalências e contradições à frente do Comitê de Salvação Pública e das guerras defensivas da I república revolucionária. Desse modo a colagem decerto assinala uma inflexão objetiva e de sentido materialista e comporta também a utilização de elementos “pré-moldados” (ou *ready-mades*: rótulos, caixas de fósforos, folhas de música etc.), bem como composições à base de materiais visivelmente heterogêneos, que não ensejam ilusões acerca da unidade especular da imagem produzida. Por outro lado, o recenseamento da proveniência dispar dos materiais assinala, como bem notou Leighton, o choque entre a ordem do consumo doméstico privado, do qual provém a maioria dos elementos utilizados na *colagem*, e a negação de tal ordem pelo conflito mundial que chegava à França pelas notícias dos jornais acerca das batalhas nos Bálcãs etc.

Logo, tratava-se de um discurso intuitivo ambivalente e permeado pelo sentimento iminente de um apocalipse – diante do qual a ordem obtida por meio da junção dos materiais díspares propunha uma forma contraditória provisória, de crise ou transição. Tanto que a *colagem* serviu subsequentemente em outras circunstâncias históricas – nas quais a experiência da fragmentação já havia sido assimilada ao cotidiano e “normalizada” – à expressão de retrocessos e restaurações.

## O “Dezoito Brumário” da pintura

Esse percurso revela desde logo a fragilidade das crenças na possibilidade de uma revolução estética desligada de uma revolução social e política efetiva.

Inovações produtivas decerto ocorrem ou são até, como se sabe, intrinsecamente constitutivas do modo de dominação burguês. Logo, revoluções produtivas – sem revolução nas relações sociais e de poder – apenas reduplicam as relações de classe existentes. Assim, na Europa capitalista, da colagem cubista passou-se prontamente às naturezas-mortas e tal passagem ou troca de vestes integrou o chamado “retorno à ordem” do entreguerras, ao passo que os desdobramentos revolucionários da colagem seriam reativados apenas nos processos revolucionários russos, alemães e mexicanos.

Assim, pois, a *colagem* tal como ela se deu nas mãos de Braque (1882-1963) e Picasso equivaleu – no plano das metáforas jurídico-políticas a que o repto de Juan Antonio nos lançou – não a um estado próprio à ruptura revolucionária ou à fundação de uma nova ordem, mas antes a um capítulo de crise e exceção no âmbito da visualidade, ante a forma de dominação régia da ordem visual pela pintura.

Em síntese, a *colagem* corresponderia nesse sentido à tipologia de momentos históricos que Antonio Gramsci caracterizou como sendo de “crise de hegemonia” – situação que, como se sabe, desdobra-se geralmente em medidas ditas de exceção, logo consolidadas num regime bonapartista, na acepção marxista da noção. Entretanto, a questão-desafio proposta por Juan Antonio, acerca do regicídio, nos impele para além da derrubada de uma dinastia por outra, a buscar rupturas históricas estruturais no modo de dominação e nas relações de classe.

**\*Luiz Renato Martins** é professor-orientador dos PPG em História Econômica (FFLCH-USP) e Artes Visuais (ECA-USP). É autor, entre outros livros, de *The Conspiracy of Modern Art* (Haymarket/ HMBS).

# a terra é redonda

Para ler o primeiro artigo da série clique em <https://aterraeredonda.com.br/o-regicidio-e-a-arte-moderna/>

Para ler o segundo artigo da série clique em <https://aterraeredonda.com.br/o-regicidio-e-a-arte-moderna-ii/>

Extrato da versão original (em português) do cap. 11, “De um almoço na relva às pontes de Petrogrado (notas de um seminário em Madrid): regicídio e história dialética da arte moderna”, do livro *La Conspiration de l'Art Moderne et Autres Essais*, édition et introduction par François Albera, traduction par Baptiste Grasset, Paris, éditions Amsterdam (2024, prim. semestre, proc. FAPESP 18/ 26469-9).

## Notas

[i] “A técnica da *collage* (...) quer demonstrar como a obra de arte vive uma existência própria e não mais reflexa ...” Cf. G. C. Argan, *Arte e Critica d'Arte*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 91 (ed. em português: *Arte e Crítica de Arte*, trad. Helena Gubernatis, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 93). De modo análogo, afirma Argan em “L'Arte del XX Secolo”: “A grande novidade artística da primeira metade do século XX é a colagem dos cubistas (...). O quadro (dos cubistas) não é apenas um objeto real que ocupa um espaço real, mas tem uma força que se poderia dizer magnética e que lhe permite captar a realidade que o circunda, ou antes, tomar como reféns alguns fragmentos. Assim, a técnica da colagem, que tende a transformar a obra do artista em uma espécie de montagem, desenvolve-se rapidamente e torna-se um dos maiores fundamentos linguísticos da arte moderna. (...) A prova de que a colagem constitui, de 1910 em diante, quase uma constante linguística, está no fato que essa técnica e as suas derivações não permanecem exclusivas do cubismo e dos movimentos construtivistas que a ele se ligam mais ou menos diretamente”. Cf. G. C. ARGAN, “L'Arte del XX Secolo”, in idem, *Da Hogarth a Picasso*, op. cit., pp. 389-90 (ed. bras.: “A arte do século XX”, in idem, *A Arte Moderna na Europa*, op. cit., p. 475).

[ii] Patricia LEIGHTEN, *Re-Ordering the Universe/ Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1989; idem, “Editor’s statement: Revising Cubism”, in *Art Journal*, guest editor: Patricia Leighton, New York, The College Art Association of America, vol. 47, n° 4, winter 1988, pp. 269-76; idem, “Picasso’s Collages and the Threat of War, 1912-13”, in *The Art Bulletin*, New York, College Art Association of America, vol. LXVII, number 4, December 1985, pp. 653-72; idem, “‘La Propagande par le Rire’ Satire and Subversion in Apollinaire, Jarry and Picasso’s Collages”, in *Gazette des Beaux-Arts*, VI e Période, Tome CXII, 130 année, octobre 1988, pp. 163-72.

**A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.**

**Ajude-nos a manter esta ideia.**

**CONTRIBUA**