

A dobra e a diferença: colagens de Picasso

Marisa Flório Cesar*

Que cumplicidade poderia existir entre um pintor e um poeta? Entre as colagens de Picasso e a poesia de Mallarmé? A pintura e a escrita são duplos da representação, duplos de um único que não encontra mais um modelo que lhe assegure a identidade e lhe conceda um sentido. Se a dobra parece agora perdida, resta então voltar-se para si mesma, internalizar a própria duplicidade? Resta investigar, no cruzamento das repetições e das diferenças, o próprio destino da representação, tal como as colagens de Picasso e a poesia de Mallarmé que nelas ecoa. Em suas dobras apaixonadas, a pintura e a escrita, a imagem e seu enunciado, a palavra e a coisa trocam de lugar e de materialidades sem jamais se reconciliar em um singular.

Palavras-chave: arte moderna; colagem; pintura e escrita.

**E que tudo seja igual
e que tudo seja outra coisa.**

Picasso

A escrita e a pintura

Na região de Náucratis, no Egito, houve um deus chamado Thoth que, além dos números e do cálculo, inventou a escrita. Naquele tempo governava o Egito o deus Tamuz, a quem Thoth apresentaria a nova descoberta como "uma grande auxiliar para a memória e a sabedoria"¹.

O outro deus, contudo, reprovava tal entusiasmo precipitado e inconseqüente: "Tal coisa deixaria os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; (...) não seria transmitida a verdade, mas apenas a aparência de sabedoria."²

A invenção da escrita, narrada por Sócrates em *Fedro*, a princípio parece apenas denunciar o perigo da letra que – inversamente ao discurso falado, que "observa as características dos futuros ouvintes – não sabe diante de quem convém falar ou calar-se"³; a universalidade do texto escrito conduziria a um número ilimitado de interpretações, um jogo entrecruzado de múltiplos e duvidosos

sentidos. Se alguma escrita é permitida no universo platônico, é aquela metafórica, como inscrição da verdade original da alma, acessível por meio da reminiscência.

A reprovação de Platão às artes visuais é conhecida: as aparências enganam; imitá-las seria produzir o fantasma de um logro, um simulacro reproduzido ao infinito.

Representar a essência é, em sua lógica, impossível, porque é próprio da essência não ocupar corpos sensíveis, pois, em sua abstração absoluta, é una, idêntica a si mesma e inimitável. Mas por que condenar a escrita? Qual o perigo da palavra?

Em *Fedro*, a escrita é definida como *phármakon*. A ambigüidade do termo, que tanto significa remédio quanto veneno, dobra a palavra sobre si mesma. Dobrando-se sobre si mesma, a palavra *phármakon* denuncia o risco inerente: seu poder de distorcer, de criar convenções descomprometidas com a verdade, de se aproximar dubiamente das coisas ao lhes indicar vários nomes – impossibilitando a distinção do ser idêntico em si, confunde infinitamente o visível e o enuncível.

O discurso escrito é, portanto, o "irmão legítimo de outra eloquência bastarda", diz Platão: a pintura. "Também as figuras pintadas têm a atitude de pessoas vivas, mas se alguém as interrogar conservar-se-ão gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos."⁴ Em *Fedro*, repudiando ambas, Platão selava um compromisso tácito entre a palavra escrita e a imagem.

O perigo, porém, só reside na pretensão das artes, da escrita e da pintura, de se passarem pela coisa aparente, de se constituírem como um duplo de um duplo (o mundo sensível), que confundiria o juízo sobre o verdadeiro?

Ora, se a palavra tem poder de revelação, se pôde fazer homem e mundo emergirem de sua fantasmagoria ao nomear "é água, é terra, é fogo, é ar", quando seduzida por si mesma, por sua própria aparência, a palavra (e não apenas a escrita) pode ser tão perversa quanto a visão — é essa sua contradição de fundo.

Nas dobras apaixonadas de si mesma, a palavra dispersaria a coisa e sua representação no jogo infinito e circular consigo mesma, nas "cintilações múltiplas" de seu próprio corpo (como o lustre de Mallarmé, em que as diversas faces do cristal rebatem seu brilho umas sobre as outras sem permitir que as exterioridades penetrem ou os ecos extravasem...).

No universo instável desse caleidoscópio de duplicações infinitas, na resplandecência fugaz de reflexos movediços, já não seria possível saber a quem se fala, como pressentira Platão, ou sobre o que se fala. Ou o temor do filósofo encerrava outro risco mais profundo: como "re-conhecer" quem fala? (O ser? A palavra? Com que autoridade aquele que fala garante a verdade do que é dito?)

No jogo consigo mesmas, as artes recobririam (tomando emprestada aqui a definição de Michel Foucault) "a articulação, perdida na origem, entre a verdade das coisas e a verdade do discurso"⁵. Um jogo que impossibilitaria qualquer tradução perfeita do real — a promessa fundamental do saber metafísico.

Seduzidas por si mesmas, a pintura e a escrita estariam condenadas a um desdobramento errático que retornaria reiteradamente sobre seu próprio hermetismo. Inebriadas com seu próprio poder, ficariam prisioneiras da fascinação exercida pelos espelhos: tal como Narciso e a ninfa Eco, impedidos de ver ou falar além de si, debruçam-se sobre a própria imagem, escutam sua própria voz...

Por isso o poeta é expulso da república de Platão: irmana-se ao artista na confusão dos sentidos. O silêncio, inconsciência do verdadeiro, sua falácia proscribida, é então comum aos dois simulacros: a escrita e a pintura.

Um lance de dados jamais abolirá o acaso

Mesa com garrafa, copo e jornal

Sobre a folha branca de papel, riscos em carvão insinuam a silhueta de uma mesa, uma garrafa e um copo. Mas ocorre que esses objetos em sua transparência deixam vaziar o plano que os suporta. Já não possuem a solidez de coisa, deixam-se transitar pelo espaço ou, antes, ensaiam com ele uma espécie de cumplicidade... Uma alusão tão reticente à exterioridade daquela folha de papel, que nos interrogamos se algo, além daqueles limites, possui alguma existência...

Mas, sobre a solidez do suporte, um fragmento de jornal invade o universo do visível: uma imagem opaca cuja densidade contrasta com a leveza daquele espelho fugidioso em que os objetos resistem a se materializar. Um fragmento, recortado da manchete do *Le Journal*, inscreve URNAL/ UN COUP DE THÉ naquele espaço privado da visualidade.

Un coup de thé (onde o "être" de "théâtre" foi desprezado) sugere, como muitos já perceberam⁶, o poema mais conhecido de Mallarmé: *Un coup de dés*⁷. Uma yoz estranha que irrompe na tela onde antes se localizava o ponto de vista da perspectiva tridimensional: o olhar central e fixo da

representação pictórica que regulava, sob seu horizonte, as coisas e sua representação. O olho que está na gênese do quadro e que lhe promete a transcendência de seu confinamento material. O *trompe l'oeil* da idealização que pretendia, simultaneamente, furar a parede e conter todo o mundo visível nos limites de sua bidimensionalidade.

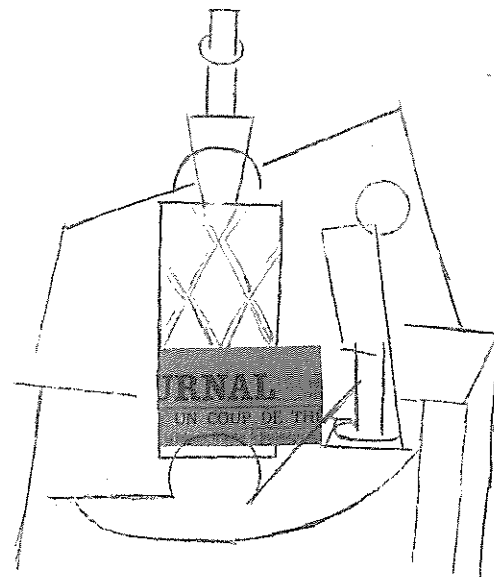
E sobre o que outrora era o horizonte da representação pictórica, instala-se a escrita. O que antes era imagem é agora o desenho da "palavra ignota" em sua materialidade.

As artes visuais instauraram-se na tensão entre o visível e o enunciável, nas correspondências e dissonâncias entre a imagem e seu enunciado. Sobre o plano, desenhava-se a figura, a imagem especular de um alguém individualizado em seus limites, que eu reconhecia e articulava o nome. Sobre a grelha ortogonal da pintura, construía-se a sucessão de acontecimentos que o olhar percorria de um momento a outro no percurso temporal de uma narrativa, um percurso convencionado na perspectiva.

Mas ocorre que o que era antes o análogo absoluto que ordenava o mundo em perspectiva, e a arte em relação ao real, é ali um fragmento do acaso, um lance de dados: o duplo da palavra sobre o duplo da imagem, sobre a folha de papel, que está no mundo (ou **sobre** ele como representação?).

O que havia acontecido à superfície contínua do mundo? Ao lugar sem rupturas onde o ser afirmava sua verdade e a revelava na rede ilimitada das representações, como dirá Foucault⁹? Onde as coisas, oferecendo-se aos olhos em fragmentos e descontinuidades, eram articuladas e desarticuladas, desveladas ao visível e ordenadas sob o poder de um princípio que assegurava alguma correspondência entre o ver e o falar?

Se Deus está morto, perdemos o abrigo da linguagem, perdemos o consolo de uma revelação prometida no Verbo, responderia Nietzsche. Perdemos a segurança daquele "não-lugar"⁹ da linguagem, como definir



Foucault, onde as coisas do mundo saíam de sua opacidade muda, onde as singularidades e as diferenças podiam coexistir, sob seu poder transparente, em uma ordem coerente e inteligível. Quem fala agora? interrogava-se Nietzsche.

E o que se ouviu em resposta desenhou a página branca de Mallarmé: silêncios, vazios, balbucios, nenhuma unidade seria possível ser restaurada – "A frágil espessura da palavra, essa tênue e material linha negra traçada a tinta sobre o papel"¹⁰, não poderia guardar todo discurso possível, o Absoluto perseguido por Mallarmé; mas deixava desenhada sobre o vazio do papel sua visibilidade impenetrável de coisa no mundo, de coisa que, ao se destacar de seu enunciado, sente o peso bruto de sua materialidade, sente a multiplicidade dos acasos recalcados... Agora, dobrando-se sobre si mesma, usando o poder que um dia lhe fora outorgado, sussurra ao reflexo múltiplo de seu ser fragmentado: decifra-me. Quem fala? "A própria palavra"¹¹, responderia o poeta – diz Foucault.

Como a palavra, a imagem pictórica sofre o mesmo conflito: são duplos de um único que não encontra mais um modelo que lhe assegure a identidade e lhe conceda um sentido. Se a unidade é agora impossível, se a dobra não pode ser restaurada, resta então voltar-se para si mesma, internalizar a

própria duplicidade? Investigar, no cruzamento das repetições e das diferenças, o próprio destino da representação?

"Quem fala agora?" indaga-se Rosalind Krauss diante das colagens de Picasso. "Em nome de quem?"¹²

Se não há palavra que encerre todo discurso possível, o Absoluto perseguido por Mallarmé, também não há um horizonte que organize hierarquicamente o visível do quadro, suspeitaria Picasso. Sem a origem daquele que fala, sem o centro (ponto de fuga/ significado transcendente) que funde um território seguro à representação, ela circula em perpétuo trânsito: em suas dobras, distorções e descontinuidades, na confusão e interseção de seus silêncios e narrativas, nas opacidades e transparências de coisas e palavras. Uma "suspensão vibratória"¹³, como perceberia Kahnweiler, mas em eterna diferenciação.

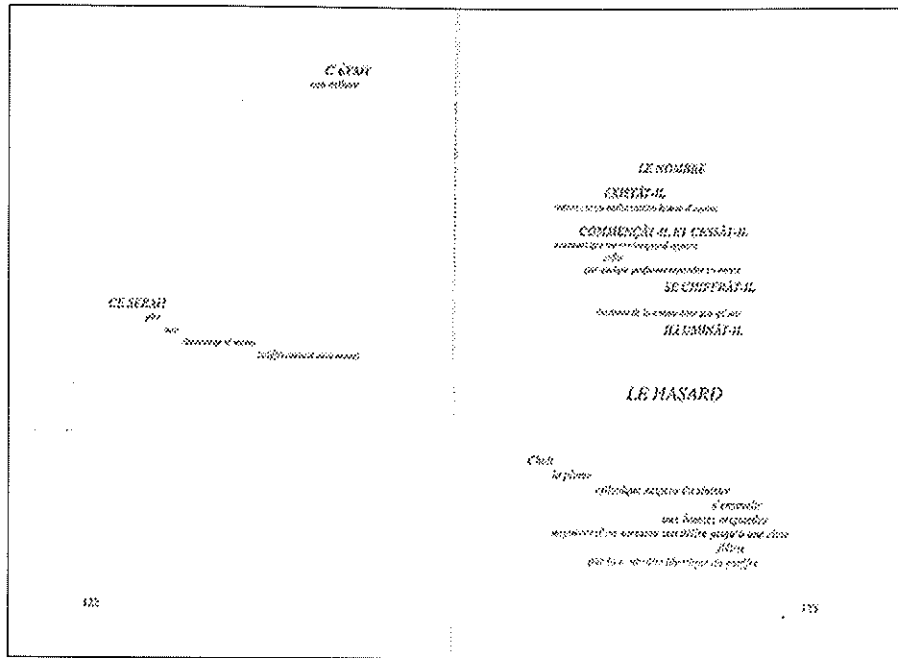
Na ausência de centro ou origem, "tudo se torna discurso"¹⁴, supõe Jacques Derrida, convertendo tudo em signos e ampliando indefinidamente o campo da significação; mas é essa lacuna que dá ao discurso a espessura impenetrável da coisa e ao espaço a solidez do plano – o peso de uma materialidade, até então inédito.

Picasso engendra inversão similar à de Mallarmé: se a palavra tem a compacidade de coisa, os objetos têm a transparência da palavra; já não são objetos, mas signos que flutuam em um espaço incerto.

Tampouco o espaço é apenas aquela planaridade essencial, como quer Clement Greenberg, que vê nas ambigüidades da colagem – "Na ilusão de uma ilusão dentro da pintura" – uma estratégia para encurralar a ilusão e desvelar a verdade da pintura, sua

especificidade irredutível, ou seja, seu espaço bidimensional. "Ou para dizê-lo 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 mais plano."¹⁵

Estratégica é a construção de Greenberg para legitimar a arte: na asserção de sua auto-referência, a arte eximia-se de "refletir"



o que flutuava fantasmaticamente a sua volta, liberando-se da obrigação de pensá-lo e enunciá-lo. Isolando-se do mundo, refugiava-se em um espaço ideal, colocando, naquele centro ausente, o estranho que o ideal da tradição pictórica deveria reduzir – a literalidade e fisicalidade de seus meios, cores e linhas sobre seu suporte. (Fazendo coincidir a essência da arte com sua "aparência", inseria a pintura no interior de um paradoxo: impotente, doravante, como realidade especular, reivindicava uma espessura – ser esse território que se esgota em duas dimensões, ser essa materialidade onde se tensionarão as forças

do visível – ao mesmo tempo em que a instalava fora do mundo e sublimava a matéria na "forma" para não imergir no inconcebível da coisa, para preservar-se como arte nos limites sagrados de sua própria essência.)

Por isso seria improvável que o crítico percebesse alguma voz nas letras introduzidas pela colagem cubista, na qual só a "forma" é expressiva. Não que a "forma" aceitasse o silêncio daquela opacidade – o que arremessaria a arte em um universo incomunicável – mas porque a arte nada enuncia além de si mesma: a verdade da pintura não estaria vinculada a uma representação mais próxima do modelo, mas à inquestionabilidade de sua ontologia.

Por isso a pintura deveria dissociar-se radicalmente da poesia¹⁶. Para "restaurar sua identidade", a pintura deveria cumprir seu destino planar, realizar sua "pureza", sua abstração absoluta, em direção a sua identidade inequívoca: o espaço bidimensional que não partilha com nenhuma outra forma de arte. Era necessário, então, exorcizá-la da figura, da narrativa, do tema, do tempo, do conteúdo literário, apagar o que não era arte, para se reconhecer como arte: "não há mais nada a identificar" (a qualquer exterioridade mundana), dirá, "associar ou pensar, mas tudo sentir".¹⁷

Greenberg conceberia o juízo estético no sentido kantiano como um sentimento, uma afeição originária em cada sujeito, mas objetivada por princípios qualitativos universais que formam consenso ao longo do tempo. São princípios, esclarece, que "permanecem ocultos à consciência discursiva: não podem ser definidos ou explicitados". "Os juízos estéticos são dados e contidos na experiência imediata da arte", afirmaria, portanto, o crítico. "Coincidem com ela; não são algo a que se chegue posteriormente através de reflexão ou pensamento."¹⁸

Essa definição não nos remete ao sentimento do belo em Kant? Como observa Jean François Lyotard, Kant inauguraria uma tradição do pensamento

artístico que "não é um pensamento da não comunicação, mas da comunicação não conceitual".¹⁹

Na autonomia do juízo estético de Kant (já que não é um juízo teórico sobre o verdadeiro, não visa a conhecer o objeto, não se subordina à sensação que ele proporciona, mas se relaciona ao sujeito afetado por sua representação) subentende-se uma comunicabilidade que antecede a inteligência discursiva. "O Belo é o objetivo de uma satisfação desinteressada"²⁰, deduz Kant. O sentimento estético do belo – o puro sentimento transitado imediatamente – é subjetivo, mas constitutivo a todos, o que supõe uma "comunicabilidade originária, ontológica, que escapa à atividade comunicacional", segundo Lyotard. "O que está em jogo, na recepção das obras, é o estatuto de uma comunidade sentimental, estética, muito anterior a qualquer comunidade e a qualquer pragmática." Uma intersubjetividade que só poderia existir em uma "ordem que ainda não pode ser a de uma argumentação entre subjetividades racionais e falantes".²¹

Ora, Greenberg proclamaria o espaço bidimensional do quadro como o ser ideal da pintura. Aceitaria a materialidade emergente dos meios plásticos, mas em nome da forma. Partilharia, com Kant, a crença em uma comunicabilidade, imediata, de um conteúdo "indefinível, imparafraseável, indiscutível"²², que só as artes visuais são capazes de engendrar.

Greenberg parece fazer coincidir a imediatidade da recepção estética expressa no belo kantiano com o espaço planar da pintura. Um espaço que se dá ao olhar em uma só visada, no instante do encontro com a obra. Um encontro extasiado, que transcenderia o aqui (o espaço) e o agora (o tempo) daquela experiência, que dispensaria o discurso (agora impossível?), na promessa de uma comunicação direta, absoluta e sem palavras (da arte em si).

De fato, aquele fragmento de jornal reforça a literalidade do plano, nas duas superfícies em conflito que se sobrepõem, como vê o crítico formalista com inegável perspicácia

quando fala das colagens... Mas nem por isso ali será revelada a verdade bidimensional da pintura: eis que as vozes do jornal rasgam aquela densidade, como um dia fizera o *trompe l'oeil*: o espaço planar abre-se para seu outro abstrato, a palavra, que, contudo, não lhe dá significação – embaraça ainda mais o lugar que devolveria a unidade entre sujeito e objeto, entre palavra e coisa, entre imagem e narrativa, entre ver e falar.

Nas séries de colagem, Picasso utilizou fragmentos extraídos de diversos jornais (*L'Indépendant*, *Excelsior*, *Le Figaro*, entre outros), mas nenhum com tanta frequência como o *Le Journal*, cujo título é uma antonomásia, esgota-se em sua própria denotação, rebate sobre sua própria designação genérica. Fragmentando o nome em LE JOURNAL, URNAL em diversas colagens, Picasso percorre o trajeto da designação do *Le Journal* ao revés: neste, um nome comum, que indicaria a familiaridade de um conjunto de coisas, é alçado à categoria de nome próprio, que identificaria apenas uma única dessas coisas. Nas colagens, um nome de condição ambígua (próprio/comum) é fissurado e multiplicado em diversos outros, introjetando estranheza na significação, expondo a contingência e arbitrariedade que vincularia o nome àquilo que ele significa. Em uma leitura do signo, Picasso libera o significante de seu significado único não para recuperar o referente original ausente, mas para produzir uma diversidade de sentidos ou instabilizar qualquer leitura.

Algo similar ao que Derrida vislumbra na poesia de Mallarmé – uma "disseminação" dos sentidos contida nas desdobras físicas do OR sobre a página do texto que, copiando-se com pequenas diferenças ("*dehORs*, *fantasmagORique*, *hORizon*, *majORe*, *hORs*)", produzem a replicação das séries e diferenças interiorizadas do mesmo. Um *re-mark* que faz emergir uma sintaxe cintilando em pares não-idênticos dentro de um único e mesmo significante. Uma disseminação que Rosalind Krauss identifica no jogo estrutural das colagens de Picasso, nas quais os signos colocam a descoberto a ficção de seus significados (como nas

colagens em que a mesma página de jornal se divide em segmentos que compõem tanto a figura quanto o fundo, tanto o contorno quanto a atmosfera).²³

Na colagem em questão, o fragmento URNAL sugere um trocadilho semântico que remete à urna (*urne*): ao espaço como receptáculo vazio da tradição clássica que ressoa ali sua solidez? Sob a frase LE COUP DE THÉ, lê-se em letras menores "La Bulgarie, la Sophie, le Montenegro". Uma outra geografia, que extrapola os limites do fragmento e a bidimensionalidade do suporte, mas onde, sobre o seu registro, é mapeado a carvão o fundo da garrafa rebatido em sua frontalidade. O que é o espaço que essas inúmeras interseções/sintaxes confundem? (talvez perguntem as vozes).

Entre a sobredeterminação da representação e as relações fortuitas que ela opera e onde tem lugar, ouve-se, talvez, a sentença de Mallarmé:

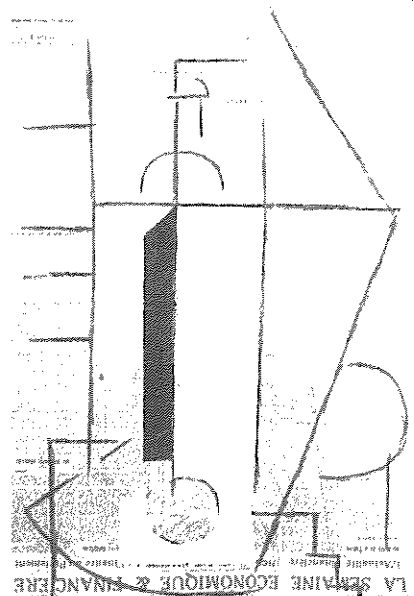
Um lance de dados jamais abolirá o acaso

Eco às páginas

Garrafa sobre a mesa *Garrafa sobre a mesa*

"No fundo, o mundo foi feito para acabar num belo Livro", disse Mallarmé. A alquimia da Palavra, em sua pureza cristalina, foi, contudo, incapaz de subtraí-la de seu próprio vazio, o vazio da significação. Por isso talvez o Livro, tecido de textos esparsos, números e cálculos, seja uma obra inacabada... Mallarmé não seria capaz de abolir o acaso: Um coup de dés atesta seu fracasso em não encontrar seu fundamento ontológico, a origem ou o centro do ato de nomear.

No lugar de um centro ausente, Greenberg colocaria o destino planar da arte



pictórica, a realização progressiva de sua "pureza" em direção ao "zero inatingível" de sua verdadeira essência. Ao delinear a história da pintura como uma "progressiva rendição à resistência de seu meio" (o plano do quadro ocultado na narrativa e na imitação naturalista e literária), a narrativa seria excluída do interior do quadro e reinstalada fora dele, no culto à planaridade, na metanarrativa histórica em que a arte se legitima.

As leituras autobiográficas das colagens de Picasso, por sua vez, colocariam o autor; sua única voz, na origem daqueles trabalhos. William Rubin, por exemplo, veria as mudanças na arte de Picasso como reflexos das transformações em sua vida privada.²⁴

No texto *In the name of Picasso*, Rosalind Krauss questiona as leituras autobiográficas das colagens de Picasso que compõem uma história da arte como história do nome próprio, como o faz Rubin, reduzindo-a unicamente à questão de definir uma identidade, uma referência inequívoca que garantisse uma verdade na interpretação do sentido da obra.²⁵

É justamente na ausência de um ponto privilegiado de sentido que a colagem ergue seu sistema polifônico e dialógico, explicitará a autora em *The Picasso papers*. Para ela, a circulação cambiante de significantes reformando-se em suas relações internas – "reorganizando seus sentidos aparentemente fora de nada como uma quase mágica disjunção da realidade"²⁶ – é que permite a abertura de significados infinitos que nunca se completam em um horizonte unívoco.

Sentidos que nunca repousam em qualquer centro, seja ele uma origem ou uma finalidade, mas vagueiam na fascinação por um espelho impossível, por um reflexo que não encontra seu idêntico no verso/reverso do duplo da representação.

Um redobramento infatigável de onde qualquer imagem nos escapa, qualquer voz repercute no próprio vácuo. Se profere alguma "decifração" de si, a "anula" em seguida na própria deriva especular. É nessa fascinação pelos espelhos que as colagens gêmeas *Garrafa sobre a mesa* se aventuram: "Parecem conduzir em direção à dobra de Mallarmé", como observa Rosalind Krauss, à fissura em que o livro se ata a ele mesmo, "onde uma página fecha sobre outra em sensual duplicidade".²⁷

A figura de uma garrafa em carvão ocupa o centro das duas páginas, sobre uma mesa designada apenas por uma curva. Estão cercadas por linhas esquemáticas similares a uma grelha rebatida na vertical, cuja absoluta frontalidade só é turvada por alguns traços na diagonal (a coordenada da profundidade desatada das demais?).

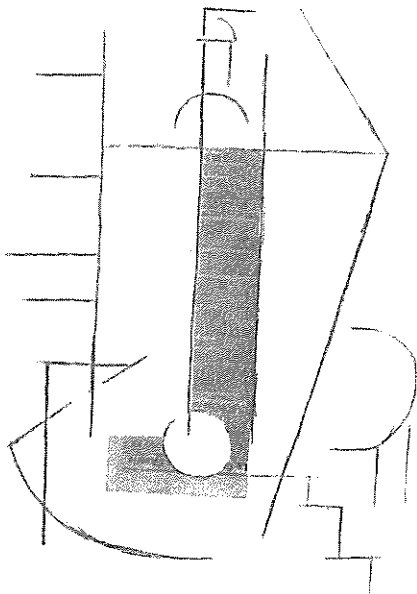
Na primeira colagem, o fundo é uma página de jornal com uma matéria sobre economia, de onde foi recortada a silhueta do corpo da garrafa; um L invertido, segundo Rosalind Krauss, de onde foi removido um círculo que sugere o fundo da garrafa, e cuja base (L) esquematiza sua sombra.

A "outra" desdobra a primeira como seu par negativo. Nessa, a garrafa é o pedaço extraído da folha de jornal, preenchendo-a com um conteúdo textual.

O "um" desdobra o "outro" extraído do "mesmo", como se do vazio do espelho não houvesse mais nada a escavar, além dos espectros aprisionados na impenetrável rede daqueles rebatimentos.

O L, descreve R. Krauss, é o eixo que duplica internamente cada obra. É o centro de rotação que descreveria o volume cilíndrico do objeto, assim como a dobra de uma página fechando-se ou abrindo-se. (A alusão à rotação é acentuada na colagem em que o L não está preenchido, onde uma faixa preta sugere sua sombra.)

O L "inscreve" a profundidade do espaço, sem a restaurar sobre o plano: "a dobra impossível escreve a memória do volume e o sentimento do espaço que a contém",²⁸ diz R. Krauss. Um signo da profundidade



(ausente) similar aos "f's" dos violinos", freqüentes no repertório de suas colagens: apesar de a figura estar frontal, os "f's" têm diferentes tamanhos, como se estivessem em perspectiva.

A permuta de substâncias reflete outra dobra do espelho: o espaço é um signo lingüístico, enquanto a palavra é espaço; o conteúdo de um, o receptáculo do outro. (Assim como a sintaxe de Mallarmé tem uma métrica visível, uma geometria das palavras desenhada sobre o papel.)²⁹

2 folhas
o título
no verso
de uma – que se torna rosto
– no rosto da
outra – que
se torna verso.
todas as duas
(1) mostra assim
só – identidade do + decifrado.

Na colagem *Violino*, segundo Krauss, ocorre o mesmo intercâmbio entre o diáfano e o denso, entre a luz e a sombra, entre a figura e o fundo, reduzindo as qualidades "no nível de signos"³⁰ que mudam de sentido de acordo com sua situação no sistema.

De um mesmo fragmento retangular de jornal, Picasso recorta a metade do corpo do violino. "Virando a página", faz do restante o fundo, a sombra da outra metade da figura desenhada a carvão sobre a folha branca... São fragmentos de planos, figuras e palavras que se espelham, se alternam, se superpõem, se cruzam, sem reencontrar seu complementar; sem se reconciliar em uma unidade que ora é aludida, ora reflui (o duplo é uma sombra de si, a sombra é um duplo do outro: o duplo se esquia do duplo que o acoessa).

Nas colagens gêmeas, a "ilusão da ilusão" do espelho parece obrigar Picasso a depositar a página de jornal invertida para baixo e não rebatida da direita para esquerda, como um reflexo. Um recurso que ele não utilizou na garrafa: as sombras que atestariam o simétrico invertido do espelho entre as duas colagens inclinam-se para o mesmo lado –

como se apenas o L invertido, o signo da profundidade, pudesse ser refletido.

Então já não se trata mais de um signo que escreve a memória do espaço tridimensional, como vê Rosalind Krauss, de um signo no "lugar" do espaço ou da palavra que substituiu a coisa. Mas do reflexo de um signo do espaço, seu espectro, seu duplo especular: quando muito, o signo da impossibilidade da dobra... Um espaço vertido em signo, e este "em algum lugar" transformado em coisa, da qual só vemos o reflexo ecoando nas páginas, uma, e outra, e outra vez... E, no jogo de metamorfoses e duplicações infinitas, todos reduzidos ao "limiar" de coisa...

Na simulação dos espelhos só o signo parece ter realidade... Na ficção dos espelhos, toda existência é uma "fábula"? (Do latim, *fabula*, uma narrativa imaginária, mas proveniente do verbo *fabulare*, apenas "falar"...). Talvez o mundo termine, afinal, em um livro... mas um livro de vozes incompreensíveis.³¹

duplo
apesar de desdobrada
anulam
ela fica no limiar
escrever suas repercussões
eco às Páginas

100 (A)

O demônio da analogia

Copo e garrafa de Suze

"Quem fala?" a interrogação permanece. De quem são as vozes anônimas que ecoam daquelas superfícies?

Diversos recortes de jornal preenchem o fundo, disputam espaço com pedaços de papel de parede. A clausura física do espaço, que o torna inabitável, é acentuada por outra asfixia: são vozes que invadem o que seria o vazio do cristal. Vozes que falam sobre a guerra na Europa, a economia, a cólera na Turquia...

No centro, um papel oval azul sugere a mesa rebatida no plano, sobre a qual

repousam um copo e a garrafa com o rótulo SUZE *l'apéritif à la gentiane*, cujo conteúdo é um recorte de jornal ondulado extraído de uma novela periódica.

São vozes que, como observa Rosalind Krauss, "ocupam seu espaço, com sua palavra, seu tom, seu ponto de vista" (como o objeto multifacetado do cubismo?). Quem seria o narrador?

"A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção",³² profetizaria Walter Benjamin. A era industrial é também a da circulação vertiginosa das notícias sempre renovadas: a narrativa com sua longa temporalidade seria expulsa da esfera do discurso vivo, substituída pela informação das ocorrências quotidianas que exigem sua verificação imediata.

O jornal fragmenta o espaço da narrativa, rouba sua longa temporalidade, alimentando a patologia moderna da novidade e seu curso no imediato; despreza a memória, a faculdade épica que preserva a tradição, e assegura a autoridade daquele que narra. Converte, como dirá R. Krauss, "notícia em entretenimento, história em espetáculo, memória em mercadoria".³³

As múltiplas vozes que reverberam ao redor da mesa foram objeto de diversas interpretações: a representação de conversa ao redor de uma mesa de café ou carteadado, especulação reforçada pela disposição em leque de recortes de jornal; os vínculos pessoais do artista com aquelas notícias, como amigos lutando na guerra dos Bálcãs; o olhar do autor sobre a fragmentação do discurso e do mundo.

No outro extremo da "leitura" da colagem cubista está Greenberg, para quem Picasso desprezaria os significados declarados na escrita a fim de que ela se constituísse como uma imagem pictórica – para quem o artista profana a pincelada e o espaço da tela com pedaços de um objeto vulgar, apenas para sacralizá-los, inserindo-os no universo privilegiado da arte...

Tais especulações, entretanto, não reintroduziriam uma espécie narrativa, sintetizando aquela diversidade de vozes em um único orador (a conversação, o autor, a verdade planar da arte)? Como definir aquele comércio empírico de excertos do mundo com o espaço da arte?

Trata-se, então, de perceber como essas assimilações foram incorporadas, como dirá Yve-Alain Bois, uma vez que elas foram capturadas "em uma rede de diferenças, em um sistema de valores, uma vez que foram transformadas em signo".³⁴

SUZE é o nome próprio que ressalta daquelas reverberações. Mas SUZE é um rótulo que etiqueta a garrafa de vinho. SUZE é o *apéritif à la gentiane*. SUZE é um **alguém** extraviado de um jornal. SUZE é a réplica de um sujeito em seu alheamento especular. SUZE é Narciso fascinado não pela imagem, mas por sua representação ou, antes, ébrio pela potência de se representar.

"Quem fala?", interroga Rosalind Krauss. "A própria palavra" foi a resposta de Mallarmé, segundo Foucault.

"Mas não sou eu quem fala, é o outro que fala através de mim", diz SUZE !

SUZE é, por que não?, o próprio duplo da representação, que só existe na renúncia de sua concretude e especificidade para que o **outro** tenha realidade: dar realidade ao outro é sua condição de existência, a transparência de que fala Foucault.

(E, ainda que convertidos em signos, os excertos do mundo são apenas coisas.)

Mas esse é mais um "demônio", como aquele de Mallarmé (*Le Démon de l'Analogie*) a sussurrar analogias sobre o sentido da sentença que ecoa na memória – *La Penultième est morte*. Sem um fundamento seguro em que ancorar, as analogias não resgatam a frase "de seu absurdo". Ela erra em suas dobras virtuais, sonoras e léxicas (a acentuação na penúltima sílaba da *Penultième*³⁵), ampliando ilimitadamente sua impenetrabilidade e seu desvario.

Fatigado, resolvi deixar as palavras de triste espécie errarem à vontade por minha boca e eu seguia murmurando com entonação suscetível de condolências;

La Penultième est morte. ³⁶

E talvez Platão, em sua imensa sabedoria, já tivesse pressentido que a "inspiração" da alma, os demônios (*daimóns*)³⁷ que sopravam ao ouvido de Sócrates – sem a memória daquele princípio perfeito, incapazes de retornar àquela origem que garantia a identidade de coisa e palavra na verdade ontológica – estavam sentenciados a delirar (*manía*)³⁸ ..., mas em seus desconexos, na arbitrariedade das analogias.

Picasso espreitaria os vínculos entre imagem e palavra, entre signo e coisa, entre suas descontinuidades e seus laços assertivos: e, nas dobras apaixonadas de si mesmas, a pintura e a escrita, signo e coisa, trocam de lugar e de materialidades sem jamais se reconciliar em um singular, sem jamais restaurar a antiga correspondência entre ver e falar.

Se estão abertos à pluralidade de significações naquele jogo circular de signos, como percebeu Rosalind Krauss, também estão atravessados por diversos níveis de silêncio. E, se o mesmo se dobra para produzir diferenciações inesgotáveis de si, também persegue o estranho complementar que irremediavelmente se extraviou: tal como Narciso e a ninfa Eco, condenados a amar o outro de si mesmo que eternamente se furta a um outro que jamais o alcançará.

Duplos da representação que ora reclamam uma espessura, uma voz (ser único), ora se entregam ao abandono de si no outro (ser duplo), sem que lhes seja devolvida a antiga transparência. Duplos da representação condenados a sua própria reificação, condenados ao emudecimento de que falara Sócrates.

Na "eloquência bastarda" dos dois simulacros de Platão – a escrita e a pintura – aloja-se o silêncio daquele intraduzível, que não é a inconsciência do verdadeiro ou o desconhecimento passageiro que guarda a promessa de uma tradução perfeita. Sequer

é o silêncio ontológico da arte, de uma comunicação estética imediata que dispensaria a mediação da palavra. Mas é o silêncio do que escapa ao saber, o não interpretável da coisa, sua banalidade irredutível – o próprio hermetismo do sem-Deus.

(Ou não?)

Eu fujo, excêntrico, pessoa condenada a carregar o luto da inexplicável Penultième.

Mallarmé

* Arquiteta, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / História e Crítica da Arte - EBA - UFRJ

Notas

¹ PLATÃO. Fedro. In: *Diálogos*. Paleikat, Jorge (trad.). Rio de Janeiro, Ediouro, p.178.

² Idem.

³ Idem.

⁴ Idem, p.179.

⁵ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. Brum, José Thomaz (trad.). In: *Microfísica do poder*. Machado, Roberto (org). Rio de Janeiro, Graal, 1995, p. 19.

⁶ Yve-Alain Bois observa que, além de Kahnweiler, o primeiro a fazer uma conexão entre Mallarmé e as pinturas de Picasso e Braque foi Ardengo Soffici, em 1911. Citado por BOIS, Yve-Alain. Kahnweiler's lesson. In: *Painting as Model*. Massachusetts, MIT Press, 1995, p.95 e 97. Rosalind Krauss faz a mesma associação em *The Picasso papers*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998, p.36. A autora comenta ainda que Robert Roseblum foi o primeiro a chamar a atenção para o trocadilho "un coup des thédés", em 1980, sem mencionar a indiscutível influência de Mallarmé no círculo de poetas frequentado por Picasso.

⁷ MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Grunewald, José Lino (trad. e notas). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p.121.

⁸ FOUCAULT, Michel. O homem e seus duplos. In: *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*. Muchail, Salma Tannus (trad.). São Paulo, Martins Fontes, 1987.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p.321

¹¹ Idem.

¹² KRAUSS, Rosalind. *The Picasso papers*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998, p.36

¹³ Cit. por BOIS, Yve-Alain. *Op.cit.* p. 95.

- ¹⁴ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1995, p.232
- ¹⁵ GREENBERG, Clement. *Colagem*. In: *Arte e cultura* ensaios críticos. São Paulo, Ática, 1996, p.86.
- ¹⁶ GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília (org., apres. e notas). Rio de Janeiro, Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 45. Lessing, em *Laocoonte* (1760), reivindicara a definição independente das categorias estéticas, demonstrando a limitação de cada meio artístico pela representação do tempo: a pintura, distintamente da poesia, é capaz de representar os detalhes do objeto, mas só demonstrar um momento da ação representada, em que o passado e o futuro podem estar presumidos. À mesma defesa se lança Greenberg, mas colocando as artes visuais no foco de seu interesse, enfatizando sua espacialidade enquanto sua singularidade.
- ¹⁷ Idem, p. 57.
- ¹⁸ GREENBERG, Clement. *Queixas de um crítico de arte*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília (org., apres. e notas). Rio de Janeiro, Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 117. [Grifo meu].
- ¹⁹ LYOTARD, Jean-François. *O inumano, considerações sobre o tempo*. Lisboa, Estampa, 1997, p. 114.
- ²⁰ KANT, Immanuel. *Crítica do Juízo Estético*. In: *Kant*. São Paulo, Abril Cultural, 1974. Coleção Os Pensadores.
- ²¹ LYOTARD, Jean-François. *Op.cit.* p.114-115.
- ²² GREENBERG, Clement. *Queixas de um crítico de arte*. *Op.cit.* p. 121.
- ²³ KRAUSS, Rosalind. *The Picasso Papers*. *Op.cit.* p. 78.
- ²⁴ RUBIN, Willian. *Picasso and Braquel Pioneering cubism*. Nova York, The Museum of Modern Art, 1989.
- ²⁵ KRAUSS, Rosalind. In the name of Picasso. In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Massachusetts, MIT Press, 1996. Nesse artigo, Krauss faz uma leitura pós-estruturalista do signo de Ferdinand Saussure, enfatizando as duas condições de funcionamento: ausência e diferença. (O signo para representar impõe a ausência do referente e ganha significado apenas relativo no contexto e situação a que se relaciona, ou seja, um mesmo signo pode ter vários sentidos, até mesmo ambíguos, dependendo de onde e como estiver inserido e articulado no sistema.) Baseando-se nessa concepção, a autora vê a colagem como um sistema significante, no qual a adesão de fragmentos e a superposição de planos estabelecem uma metalinguagem do visual. A colagem, assim, se oporia à busca moderna de plenitude perceptiva e irrecusável presença: não se dando como objeto de percepção, mas como objeto de discurso, instaura-o no lugar da presença, funda-o sobre uma origem oculta e alimenta-o por sua ausência, a ausência de uma origem que não se pode objetivar, mas apenas representar.
- ²⁶ KRAUSS, Rosalind. *The Picasso papers*. *Op.cit.*
- ²⁷ Idem, p. 36.
- ²⁸ Idem, p. 38.
- ²⁹ MALLARMÉ, Stéphane. *Le Livre (morceaux)*. *Op.cit.* p.133.
- ³⁰ KRAUSS, Rosalind. *Op.cit.* p. 28
- ³¹ A seguir, MALLARMÉ, Stéphane. *Le Livre (morceaux)*. *Op.cit.* p.133
- ³² BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 1936, p. 201. Walter Benjamin analisa a transformação da narrativa por intermédio do escritor russo Nicolai Leskov.
- ³³ KRAUSS, Rosalind. *The Picasso papers*. *Op.cit.*, p. 42. A autora analisa as leituras comparativas das novelas de Dostoievski publicadas em periódicos e as colagens de Picasso, a exemplo do estudo de Mikail Bakhtin. Krauss enfatiza as correspondências dos dois, como a polifonia, a abertura de um par oposicional que toma lugar de toda identidade supostamente singular (em Dostoievski: Raskolnikov e Svidrigailov, Ivan e o demônio, etc.), a circulação dos significantes, a manipulação da representação textual da voz.
- ³⁴ BOIS, Yve-Alain. *Op.cit.* p. 91.
- ³⁵ Intraduzível em português já que Penúltima é, no nosso idioma, palavra proparoxítona.
- ³⁶ MALLARMÉ, Stéphane. *Le Démon de L'Analogie*. In: *Poemas*. *Op.cit.* p. 67.
- ³⁷ Do grego *daimón*, o demônio socrático é recorrente nos diálogos platônicos: sua voz intervém auxiliando o filósofo como inspiração do gênio, uma espécie de interlocutor entre as divindades e os homens.
- ³⁸ O delírio (*manía*) vem da alma como um dádiva divina, habita o verdadeiro poeta (como Homero) e o distingue do falso escritor, daquele que utiliza a retórica sem dirigir as almas à verdade, daquele que é um artificialista da palavra.

Monografia apresentada ao Mestrado em História da Arte (EBA/UFRJ), na disciplina Arte Moderna e Contemporânea, ministrada pelo professor Paulo Venancio Filho, 1998/1.