

Perloff. Colagem.

instituto de arte

“On ne peut pas”, declarou Apollinaire em *Le Peintres cubistes* (1913), “transporter partout avec soi le cadavre de son père”. No que seria talvez uma jocosa alusão a esse aforismo, o pintor Gino Severini reuniu uma série de imagens visuais que metonimicamente se referia a “le cadavre de son père” e reapresentou esses fragmentos numa colagem chamada *Homenagem a Meu Pai* (Fig. 2.1). Exibida, juntamente com a *Prose du Transsibérien* na galeria Der Sturm de Herwath Walden em Berlim, a colagem de Severini justapõe uma página de boletim de decretos judiciais (o pai de Severini era, como a dedicatória em caligrafia pequena nos informa na parte inferior do centro, um “Meirinho da Prefeitura Real de Pienza”) a folhas de papelão corrugado, cartas de jogar, papel de parede e desenhos semi-abstratos de corpos e de jarros, ambos frontais e em perfil, como se para nos dar uma terna, embora levemente irônica, imagem de respeitabilidade burguesa.

Severini, o mais francófilo dos futuristas italianos, não fez mistérios sobre a origem dessa e de outras colagens que construiu

entre 1913 e 1915. Cerca de cinquenta anos depois, explicou a Raffaele Carrieri:

No que se refere ao chamado *papiers collés* posso lhe dizer com precisão que eles nasceram em 1912 na zona de Montmartre. Até onde me lembro, Apollinaire me sugeriu a idéia depois de ter falado dela a Picasso, que imediatamente pintou uma natureza-morta em que aplicou um pequeno pedaço de papel parafinado (dos usados como toalhas de mesa nos bistrôs de Paris). Tentei colar algumas *pailletes* e lantejoulas multicoloridas em forma de bailarinas em movimento. Depois vi uma colagem de Braque, talvez a primeira, feita do que parecia ser madeira e grandes folhas de papel branco nos quais ele fez esboços de uma grande extensão com *crayon* preto. Durante a minha viagem à Itália em agosto de 1912, naturalmente falei da técnica a Boccioni, e ele, por sua vez, a Carrà. Durante 1913 surgiram os primeiros experimentos futuristas nesse campo. As razões pelas quais Apollinaire deu-nos essas sugestões, lembro-me de conversas posteriores, foram: em primeiro lugar, a necessidade, na época, de entender o sentido de uma mais profunda e secreta realidade interior que teria nascido do *contraste* de materiais diretamente empregados como coisas em *justaposição* aos elementos líricos².

A rápida disseminação do que Gregory L. Ulmer recentemente chamou de “a única inovação formal mais revolucionária que ocorreu na representação artística em nosso século” é, em si mesma, notável³. Estritamente falando – e aqui os historiadores de arte parecem estar num acordo não usual⁴ –, as primeiras colagens, a *Natureza-Morta com Palha de Cadeira*, de Picasso, e o *Prato de Frutas*, de Braque, foram realizadas ambas em 1912, embora a composição de colagem esteja prefigurada na pintura cubista pelo

2. Gino Severini para Raffaele Carrieri, citado por Carrieri em *Futurism*, Milão, Edizione del Milione, 1969, p. 117.
3. Gregory L. Ulmer, “The Object of Post-Criticism”, em *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. de Hal Foster, Port Townsend, Wash., Bay Press, 1983, p. 84. Subseqüentemente citado como AA. Cf. Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, ed. revisada, New York, Harry N. Abrams, 1976, p. 67.
4. Ver Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, pp. 44-46, 67-91; Pierre Daix, *Picasso: The Cubist Years, 1907-1916: A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Boston, New York Graphic Society, 1979, pp. 94-148; William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1968, pp. 9-25; Erika Billeter, “Collage et montage dans les arts plastiques”, em *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, ed. de D. Balbet, Lausanne, Suíça, L'Âge d'Homme, 1978, pp. 19-23; Harriet Janis e Rudi Blesh, *Collage, Personalities, Concepts, Techniques*, Filadélfia, Chilton Book Co., 1967, pp. 20-21; Herta Wescher, *Collage*, New York, Harry N. Abrams, 1968, pp. 20-29.

menos desde 1908, quando pregos ilusionisticamente pintados, cordas de guitarra, letras e números foram introduzidos na superfície da pintura não-figurativa quanto ao mais, com os seus planos oscilantes e ambigualmente definidos. Os futuristas, como observa Severini, foram rápidos em adaptar o modelo cubista aos seus próprios propósitos. Em poucos anos, a colagem e os seus cognatos – montagem, construção, *assemblage*⁵ – estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais.

A palavra *collage* vem do verbo francês *coller* e significa literalmente “afixar”, “pregar”, “colar”, como na aplicação de papel de parede⁶. Nesse sentido literal, a colagem foi praticada durante séculos em todo o mundo. Mas quando se examinam “colagens” anteriores – por exemplo, papéis revestidos japoneses do século XII, salpicados com desenhos de flores e pequenos pássaros e estrelas

5. Em *Art of Assemblage*, William C. Seitz argumenta que o termo *collage* não é bastante amplo para cobrir a diversidade da moderna arte compósita; ele adota o termo *assemblage* como um “conceito genérico que incluiria todas as formas de arte compósita e modos de justaposição. Tanto em francês como em inglês, ‘assemblage’ denota ‘a junção de partes e de pedaços’, e pode-se aplicar tanto para as formas planas como para as tridimensionais” (p. 150). Em relação aos textos literários, contudo, ainda acho *collage* o melhor termo, porque qualquer poema ou romance poderia ser chamado de *assemblage* no sentido de “junção de partes e de pedaços”.

A relação de *collage* com a *montage* é mais problemática. É habitual distinguir-se entre colagem e montagem: a primeira se refere, é claro, a relações espaciais, a última a temporais. Conseqüentemente, *collage* é geralmente usada quando se refere a artes visuais; *montage*, à verbal. Por outro lado, Jean-Jacques Thomas argumenta, em “Collage/Space/Montage”, em *Collage*, ed. de Jeanine Parisier Plottel, New York, New York Literary Forum, 1983, pp. 79-102, que “no nível dos princípios, a colagem é caracterizada pela apresentação explícita e deliberada da natureza heterogênea de diversos componentes, enquanto a montagem objetiva a integração dos diversos constituintes combinatórios e, como tal, dá-lhe a unidade” (p. 85).

Embora seja certo que a montagem sublinha a continuidade enquanto a colagem enfatiza a fragmentação, pode-se também argumentar que colagem e montagem são os dois lados de uma mesma moeda, tendo em vista que o processo artístico envolvido é realmente o mesmo. Como D. Balbet coloca no seu *Collage et montage au théâtre*, “inquestionavelmente, as fronteiras entre colagem e montagem não são muito precisas. Certamente as técnicas se diferenciam. [...] Mas também é verdade que uma colagem pode ser uma montagem e a montagem, uma colagem” (p. 13). Ou, como diz Gregory C. Ulmer, “‘Colagem’ é a transferência de materiais de um contexto para outro, e ‘montagem’ é a ‘disseminação’ desses empréstimos em um novo cenário” (AA 84). O meu próprio sentido é que *collage* é o termo principal, sendo as técnicas de montagem um efeito conseqüente da prática anterior da colagem.

6. Ver Seitz, *Art of Assemblage*, p. 150.

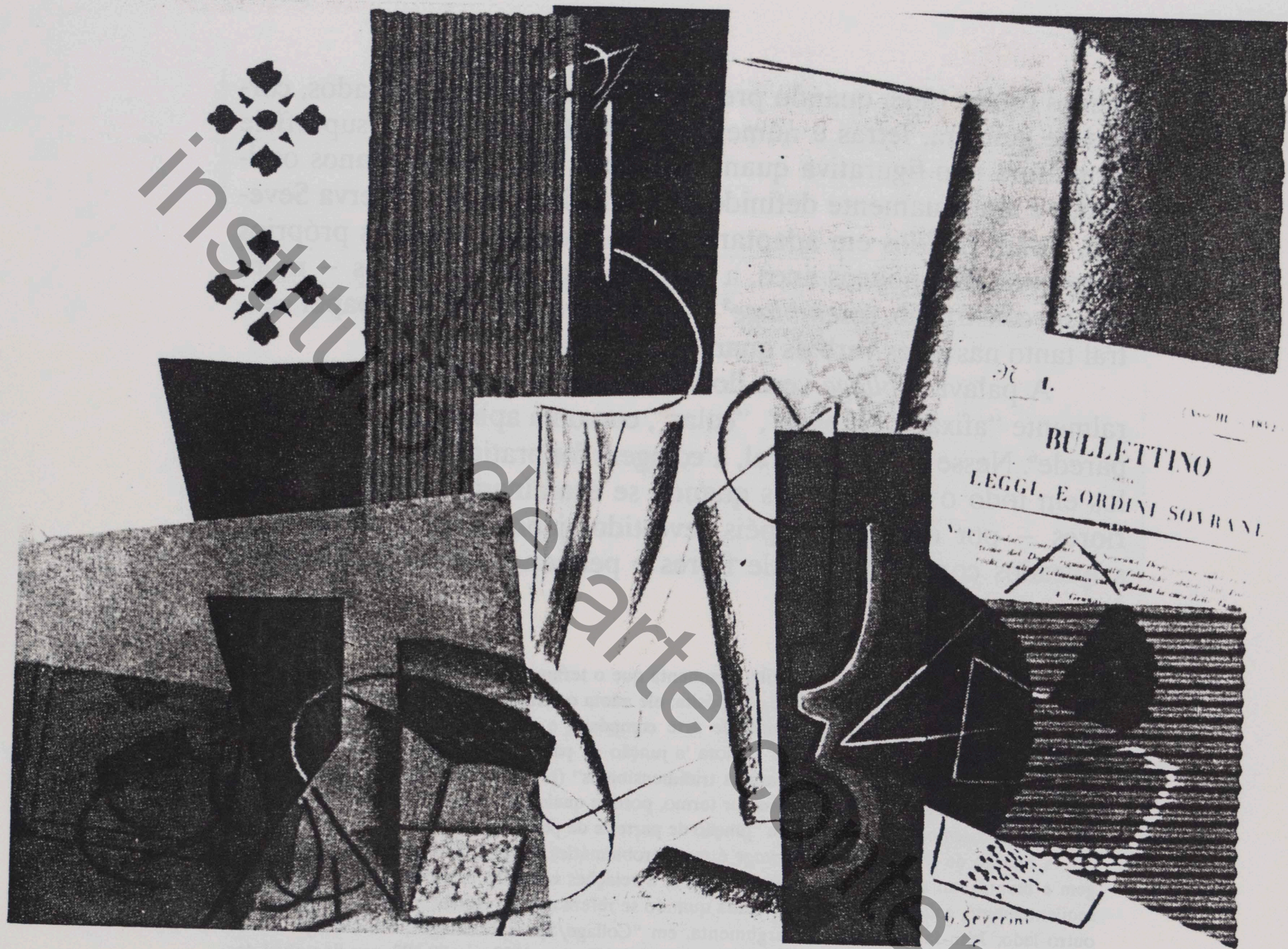


Fig. 2.1
Gino Severini, *Homenagem a Meu Pai*, 1913.
Colagem, 19 5/8" x 27 5/8" . Eric Estorick Gallery, Londres.



Fig. 2.2
Vaso com Flores. EUA,
séc. XIX. Colagem de selos postais,
10" x 7 7/8". Menil
Foundation Collection, Houston, Texas.
(Ver Wescher, *Collage*, gravura 6.)

feitos de papel dourado e prateado, e então pincelados com tinta para simular os contornos de montanhas, rios ou nuvens, e depois cobertos com a caligrafia de poemas apropriados –, acha-se pouca coisa em comum com a estrutura das justaposições que caracterizam uma obra como a *Homenagem a Meu Pai* de Severini⁷. *Assemblages* como os entrançados de plumas do México, os ícones russos decorados com gemas, pérolas, folheados de ouro, e particularmente os cartões de namorados de renda e papel, populares na Europa Ocidental e na América desde o século XVIII aos dias de hoje, dependem, para o seu êxito, da sua capacidade de simular determinados objetos. Assim, os selos postais poderiam ser combinados, como eram em meados do século XIX, para criar a pintura de um vaso clássico que leva os retratos dos presidentes americanos (Fig. 2.2). Nessa composição de *trompe-l'oeil* cada flor é uma pequena colagem separada, feita de selos. O uso de materiais inesperados para criar uma imagem reconhecível é, está claro, um jogo engenhoso, mas um jogo circunscrito pela presunção de que o prazer do reconhecimento (veja, aqueles são selos verdadeiros!) é uma resposta suficiente a uma determinada obra de arte.

“Si ce sont les plumes qui font le plumage”, disse Max Ernst espiritualmente, “ce n’est pas la colle qui fait le collage”⁸. A composição de colagem, tal como se desenvolveu simultaneamente na França, Itália e Rússia e ligeiramente mais tarde na Alemanha e na América anglo-saxônica, é distinta das “colações” do século XIX pelo fato de que sempre implica a transferência de materiais de um contexto para outro, ainda que o contexto original não possa ser apagado. Como os autores do manifesto do recente Grupo Mu colocam:

Cada elemento citado quebra a continuidade ou a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de

7. As circunstâncias da colagem na arte popular estão bem documentadas em Wescher, *Collage*, cap. 1, *passim*; e em Janis e Blesh, *Collage*, cap. 1.

8. Max Ernst, “Au delà de la peinture” (1936), em *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 256.

origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente. O estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária⁹.

Ou, nas palavras de Louis Aragon:

La notion de collage est l'introduction [dans la peinture] d'un objet, d'une matière, prise dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question.

← definição
collage

A noção de colagem é a introdução [na pintura] de um objeto, uma substância, tirada do mundo real e pela qual o quadro, quer dizer o mundo imitado, se acha totalmente posto em questão¹⁰.

Como tal *mise en question* realmente funciona deve ser estudado numa colagem típica do período, a *Natureza-Morta com Violino e Fruta*, de Picasso, que data do outono de 1913 (Gravura 2)¹¹.

Aqui papéis colados são literalmente colocados defronte ou um por cima do outro sobre uma superfície opaca, desafiando assim o princípio fundamental da pintura ocidental desde o começo da Renascença ao final do século XIX de que um quadro é uma janela sobre a realidade, uma transparência imaginária através da qual se discerne uma ilusão. A colagem também subverte todas as relações convencionais de figura-fundo, pois aqui nada é figura ou fundo; mais exatamente, a colagem justapõe itens “verdadeiros” – páginas de jornal, ilustrações coloridas de maçãs e peras tiradas de um livro de figuras, as letras “URNAL” (de JOURNAL) com a metade do U cortado, detalhes de granulados de madeira ou de papel pintados – a fim de criar uma superfície pictorial curiosamente enigmática.

9. Grupo Mu, eds., *Collages, Revue d'Esthétique*, n°s 3-4, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, pp. 34-35. Subseqüentemente citado como *Mu*. A passagem em questão foi traduzida por Gregory L. Ulmer (AA 88).

10. Louis Aragon, “Collage dans le roman et dans le film” (1965), em *Coll* 119.

11. A mais completa e detalhada história desta e de outras colagens relacionadas com ela pode ser encontrada em Daix, *Picasso*, particularmente pp. 94-128. *Natureza-Morta com Violino e Fruta* é o n° 530 no catálogo (p. 290).

Pois cada elemento na colagem tem uma função dual: refere-se a uma realidade externa, ainda que o seu impulso composicional seja o de socavar a própria referencialidade que parece afirmar.

Considere-se a função dos fragmentos de jornal em *Natureza-Morta com Violino e Fruta*. Dentro dos limites da composição toda, os grandes planos cobertos com pequenas letras impressas são vistos como planos luminosos; justapostos sobre os mais nítidos retângulos em preto, branco, cinza e azul, parecem ser transparentes. Contudo o tom transparente escurece em linhas opacas nos ângulos dos planos, e os desenhos esboçados de objetos – um copo de vinho (que pode também ser uma caricatura de um homem lendo um jornal), a parte de cima de um violino com duas chaves de afinação pretas que também podem recordar o *trompe-l'oeil* de pregos que Picasso regularmente coloca em suas superfícies cubistas – transformam o que parecia ser figura (letras impressas de jornal) em fundo. Mas aí o fundo de novo emerge como figura: a forma oval sob a pintura de frutas se parece com a parte de cima de uma fruteira, e o plano branco perpendicular a ela serve como pé. Ou, por sua vez, percebemos o pedaço de jornal (no centro, embaixo) como um papel que está levemente chamuscado em cima, talvez por que tenha emergido, por assim dizer, do retângulo pintado à sua esquerda, que parece uma grelha.

Mas o impresso pode ser lido, e assim a referencialidade é reafirmada, ainda que seja posta em questão. O cabeçalho “arition” (*apparition*) que está na parte superior direita, por exemplo, leva a um relato melodramático de uma sessão em que uma Mme Harmelie finalmente consegue trazer à vida a pessoa desejada (“C’est elle!”), enquanto o vento sopra ameaçadoramente a cortina, de fora da janela. Mas temos apenas parte da história: a margem esquerda está cortada, e dentro da figura esboçada de um copo de vinho (ou de um homem lendo um jornal) achamos o fragmento de uma história diferente, algo acerca de um tipo chamado Chico que recebe uma carteira recheada de um tal Don Cesar e é enviado para uma viagem picaresca. Esses elementos novelescos são justapostos ao que se poderia chamar de cenas da vida parisiense: 1. um relato

de caso médico com referências à quantidade de morfina administrada, a tonicidade muscular do paciente e assim por diante (centro, em cima, atrás e dentro do violino); 2. anúncios classificados para itens como “Huile vitesse” para automóvel assim como notícias de corridas (esquerda, em cima, sob as frutas, com a página virada de cabeça para baixo); 3. uma coluna chamada “La Vie Sportive” (centro, embaixo, também de cabeça para baixo), que retoma o motivo das corridas de cima; ela contém um calendário dos eventos em Auteuil – corridas, futebol, rúgbi, La Foire Automobile, La Fête de ce Soir, e próximo de “LA VIE SPORTIVE” está a “CHRONIQUE FINA[NCIÈRE]” datada de Paris, 5 de dezembro; 4. finalmente dois itens curtos, novos, sobre o assassinato de uma mulher e uma boxeadora (ou são essas duas senhoras a mesma pessoa?), inclinando-se a página para fora, ao lado do plano vertical branco, à esquerda. Este especial fragmento de jornal é comicamente justaposto à forma cinza de nádegas ou de seios que lhe é próxima, uma forma cuja imagem em espelho reaparece um pouco mais adiante, à direita. Essas curvas femininas podem pertencer à mulher cuja face também é a parte de cima do violino (dois olhos, nariz, bigodes?, tronco superior), e a alusão sexual (forma e símbolo) é retomada pelas pinturas de maçãs e uma pêra na parte superior esquerda.

Se nos dermos ao trabalho de ler os fragmentos de jornal na colagem de Picasso, descobriremos que a seleção deles dificilmente é casual, pois o “círculo” de jornal que funciona como uma espécie de fundo para as formas violino-mulher e os planos abstratos agrupados no centro do quadro contém referências aos principais aspectos da vida cotidiana de Paris em 1912: esportes, finanças, sexo, crimes, religião (a sessão), a nova tecnologia (*l’huile vitesse* para conservar o funcionamento dos novos automóveis) e as últimas descobertas médicas. A política, o principal assunto da reportagem jornalística, é o único campo ausente; a sua própria ausência desafia o contemplador-leitor a questionar a realidade do impresso do mesmo modo que o corte e a fragmentação dos jornais nos forçam a vê-los mais como entidades composicionais do que referenciais.

A posição do escrito na colagem é assim ambígua; as palavras referem-se a pessoas e acontecimentos, e no entanto a estrutura da colagem ao mesmo tempo contradiz a referência. Podemos, além disso, ler cabeçalhos ou imagens literalmente ou como alusões espirituosas a outros pintores: o livro de figuras com maçãs e pêras à Cézanne, as notícias de Auteuil à Monet e Renoir, e assim por diante. Mesmo os próprios planos, a esse respeito, nos fornecem pistas contraditórias. O plano de madeira granulada (centro-esquerda) pode pertencer à mesa em que o jornal é colocado e, no entanto, modula-se para o que parece ser um violino ou uma silhueta feminina, silhueta ecoada tanto pela forma cinza granulada à sua direita como pela pêra na página ilustrada. Por outro lado, no quadro azul do centro está inscrito um *f* cuja imagem em espelho (menos a linha transversal) o defronta no lado oposto. Picasso usa regularmente esses *fs* para significar as cavidades de som do violino, mas aqui, como em qualquer outro lugar de sua obra, eles não têm nem a mesma forma nem o mesmo tamanho. Rosalind Krauss observa:

Com esta simples, mas muito enfática diferença de tamanho, Picasso compõe o signo, não do violino, mas do escorço: do tamanho diferencial dentro de uma única superfície devido à sua rotação em profundidade. E porque a inscrição dos *fs* tem lugar dentro do conjunto da colagem e assim sobre o mais rigidamente achatado e frontalizado dos planos, a "profundidade" é então inscrita sobre o próprio lugar do qual ela está – dentro do conjunto da colagem – mais ausente. É esta experiência de inscrição que garante a essas formas o *status* de signos¹².

Poder-se-ia acrescentar que a imagem em espelho do *f* recorda os braços de uma mulher, formando as cordas e o instrumento o esboço do seu corpo – uma figura encaixada, por assim dizer, para

12. Rosalind Krauss, "In the Name of Picasso", *October*, 16 primavera 1981: 15; reimpresso, *idem*, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge e Londres, MIT Press, p. 33. Subseqüentemente citada no texto como *OAG*. Devo bastante a este importante ensaio, escrito em resposta a alguns pressupostos de Pierre Daix, porém mais particularmente em resposta a Robert Rosenblum, "Picasso and the Typography of Cubism" (1973), em *Picasso in Retrospect*, ed. de Roland Penrose e John Golding, New York, Harper and Row, 1980, pp. 33-47.

fazer par com o cavalheiro à sua direita. Por outro lado, esse *f* invertido nos fornece a metade perdida do U de JOURNAL, um U transformado em um J assim escorçando a palavra, que é também um jogo com URINAL. Ou, ainda, os dois *fs* repetem o esboço da cabeça da mulher-violino que está desenhada no alto do impresso.

Na colagem de Picasso, a relação de formas é assim altamente estruturada e no entanto curiosamente instável. A estrutura de repetição é notável – a parte de cima desenhada a carvão no jornal torna-se o esboço feito de *fs*, ambos formando uma rede de relações tanto com as formas arredondadas de nádegas-seios-violino à esquerda como com as maçãs e a pêra que estão acima delas. O U desmembrado de JOURNAL encontra a sua metade perdida na imagem reversa da cavidade de som no plano vizinho. Contudo, a sua densidade formal é coerentemente colocada em questão pelas referências visuais contraditórias. A tira cinzenta, alargando-se e entrando na luz no canto superior direito, por exemplo, pode estar defronte ou atrás dos jornais aos quais ela é justaposta, assim como o U de URNAL é apresentado como estando em cima do plano azul, ainda que esse plano oblitere o seu lado esquerdo. “A erradicação da superfície original”, diz Rosalind Krauss, “e a sua reconstituição através da figura de sua própria ausência é o termo principal de toda a condição da colagem como um sistema de significantes” (OAG 37). E aqui seria útil lembrar que a *collage*, literalmente o ato de colar, é também um termo de gíria para duas pessoas que vivem (guardadas) juntas – quer dizer, uma união sexual ilícita – e que o particípio passado *collé* significa “falsificado” ou “simulado”. Assim, a própria palavra *collage* torna-se um emblema do “jogo sistemático de diferença”, a *mise en question* da representação que é inerente a sua estrutura verbo-visual¹³.

13. OAG 35. Cf. Michel Décaudin, “Collage, montage, et citation en poésie”, em Balbet, *Collage et montage au théâtre*, pp. 31-32.

I

Em *Les Peintres cubistes* (1913), Apollinaire observa:

[Picasso] não hesitou em trazer à luz objetos reais: uma canção barata, um verdadeiro selo postal, um pedaço de jornal, um pedaço de oleado impresso com palha de cadeira. A arte do pintor não podia acrescentar qualquer elemento pictórico à verdade desses objetos. [...]

É impossível prever todas as possibilidades, todas as tendências de uma arte tão profunda e trabalhosa.

O objeto, seja real ou *trompe-l'oeil*, será instado a exercer um papel cada vez mais importante¹⁴.

Esta predição se revelou verdadeira. Na colagem cubista, como vimos, o fragmento introjetado – digamos, a página de jornal ou o *f* do violino – preserva a sua alteridade ainda que essa alteridade esteja subordinada ao arranjo composicional do conjunto. No *Violino e Fruta* de Picasso as mensagens pré-formadas e os materiais recortados são dispostos de modo a produzir uma nova totalidade coerente¹⁵. Mas, quando o objeto é chamado a “exercer um papel cada vez mais importante”, a sua diferença é colocada em primeiro plano. A colagem cubista é, no fim de contas, um passo rápido para o *ready-made* dadá.

Os “primeiros experimentos futuristas” lembrados tão apaixonadamente por Severini realizaram a transição entre esses dois pólos. Ainda é costumeiro considerar o cubismo e o futurismo movimentos opostos. “As duas estéticas”, diz Marianne W. Martin em seu estudo definitivo da arte futurista italiana, “foram profunda-

14. Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques*, ed. de L. C. Breunig e J.-Cl. Chevalier, Paris, Hermann, 1980, pp. 76-77. A passagem em questão aparece também separadamente numa resenha das exposições de Picasso em *Montjoie*, 14 mar. 1913. Para esta versão em inglês ver *Apollinaire on Art: Essays and Reviews, 1902-1918*, by Guillaume Apollinaire, ed. de LeRoy C. Breunig, trad. de Susan Suleiman, New York, Viking Press, 1960, p. 279.

15. Observe-se que os críticos do Grupo Mu admitem que a colagem inevitavelmente integra os seus objetos e mensagens pré-formadas “dans une création nouvelle pour produire une totalité originale” (“numa criação nova para produzir uma totalidade original”), *Mu* 13. Ver Ulmer, em *AA* 84.

mente opostas, necessitando-se assim uma escolha entre o classicismo *l'art pour l'art* do cubismo e o dinamismo expressionista do futurismo”¹⁶. Na verdade, Boccioni declarou em 1912 que os futuristas foram “absolutamente opostos à arte [cubista]” pois “eles [os pintores cubistas] continuavam a pintar objetos sem movimento, congelados, e todos os aspectos estáticos da natureza; eles cultuam o tradicionalismo de Poussin, Ingres e Corot”¹⁷. E Apollinaire, emergindo para engolir a isca, respondeu:

O futurismo, na minha opinião, é uma imitação italiana das duas escolas da pintura francesa que se sucederam nesses poucos anos: o fauvismo e o cubismo. [...] Nem Boccioni nem Severini são desprovidos de talento. Contudo, não entenderam completamente a pintura cubista, e sua incompreensão levou-os a estabelecer na Itália uma espécie de arte da fragmentação, uma vistosa arte popular,¹⁸.

Declarações tão reprovadoras têm menos a ver com as qualidades da arte cubista ou futurista do que com a intensa rivalidade nacionalista, que, como se sugeriu no capítulo 1, caracterizou o *avant-guerre*. Uma afirmação como a de Boccioni deve, assim, ser cuidadosamente contextualizada. Nem bem ele acaba de afirmar a sua implacável oposição ao cubismo, passa ao que poderíamos chamar de conversa cubista sobre “a deslocação e o desmembramento dos objetos, a dispersão e fusão dos detalhes, libertos da lógica estabelecida e independentes uns dos outros” (FM 47). Na verdade, no *Manifesto Técnico da Escultura Futurista* (1912), Boccioni advoga “uma escultura cuja base será arquitetônica, não apenas como uma construção de massas, mas de tal modo que o próprio bloco escultural conterà os elementos arquitetônicos da *ambiência*

16. Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory, 1919-1925*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. xxix.

17. Boccioni *et al.*, “Les Peintres futuristes italiens”, em *Archivi del futurismo*, ed. de Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, 2 vols., Roma, De Luca, 1958-1962, 1:104; subseqüentemente citado como *AF*; *idem*, “The Exhibitors of the Public 1912”, em *Futurist Manifestos*, ed. de Umbro Apollonio, trad. de Robert Brain *et al.*, New York, Viking Press, 1973, p. 46; subseqüentemente citado como *FM*.

18. Apollinaire *on Art*, p. 255. Menos de um ano depois, Apollinaire publicou o seu próprio manifesto futurista, *L'Antitradition futuriste* no periódico italiano *Lacerba*.

escultural em que os objetos existem”. Em tal ambiência “as rodas dentadas de uma máquina poderiam facilmente surgir das axilas de um mecânico, ou as linhas de uma mesa poderiam cortar a cabeça do leitor em duas, ou um livro com as suas páginas abertas poderia cruzar o estômago do leitor” (FM 62-63).

Aqui o impulso para a decomposição é pelo menos tão intenso quanto na estética cubista. Mas é justo dizer que as obras de arte reais de Boccioni do período não estavam completamente à altura das declarações do seu manifesto. Em esculturas como *Fusão de uma Cabeça e uma Janela* (Fig. 2.3), ele colocou uma cabeça esculpida com um coque verde trançado, feito de cabelo verdadeiro, sob uma armação completa de uma janela de verdade com prendedores metálicos e triângulos de vidro. A pequena casa que flanqueia a cabeça está ali evidentemente para exemplificar o princípio futurista de interpenetração: “Nossos corpos penetram o sofá sobre o qual sentamos e o sofá penetra os nossos corpos” (FM 28). A dificuldade é que os itens individuais não se “interpenetram”, de fato, de qualquer modo significativo. Incômoda aliança entre abstração e realismo grotesco, esse primitivo Boccioni é caracterizado mais pelo acréscimo do que pela síntese.

Contudo, é interessante observar que a insistência de Boccioni em que o escultor poderia usar qualquer material que quisesse “a fim de realizar o movimento plástico”, por exemplo, “vidro, madeira, papelão, ferro, cimento, cabelo, couro, tecido, espelho, luzes elétricas” (FM 65), ecoa a famosa afirmação de Apollinaire: “Pode-se pintar com o que se quiser, com cachimbos, selos postais, cartões-postais ou cartas de jogo, candelabros, pedaços de oleados, colarinhos engomados”¹⁹. Na verdade, o uso de materiais diversos iniciado pelos cubistas foi rapidamente absorvido por futuristas como Severini. Uma colagem como *Natureza-Morta com Fruteira*, de 1913 (Fig. 2.4), é composta de papel colorido, material impresso, papelão corrugado e assim por diante. Mas por causa da sua pecu-

19. Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 80; *Apollinaire on Art*, p. 281.