

liar (e não-cubista) obsessão pela máquina, tomando a velocidade, o dinamismo e a energia como expressões de um intenso nacionalismo, os futuristas tenderam a tratar a colagem de uma maneira própria. Ou não chegaram a violar o *medium* diretamente, submetendo-o no entanto a uma análise conceitual que o transformou – quer dizer, fizeram obras que são colagens não literalmente mas metaforicamente – ou, fiéis à sua insistência em que o espectador deve ser colocado no centro da pintura, reconceberam a colagem como arte de propaganda, uma arte que bombardeia diretamente os sentidos. O primeiro caso pode ser exemplificado pelo *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço* de 1912, de Boccioni (Fig. 2.5), o último pelo *Manifesto Intervencionista*, de Carrà, de 1914.

Em seu prefácio ao *Catálogo da Primeira Exibição de Escultura Futurista em Paris* (1913), Boccioni sublinha a necessidade de uma “fusão da ambiência com o objeto com a conseqüente *interpenetração dos planos*. Proponho, em outras palavras, fazer a figura viver em sua ambiência, sem torná-la escrava [...] de um suporte de base”²⁰. Assim, o *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço* é estruturado para ser visto frontalmente, como um relevo. A base conduz uma série de cascos, em forma de garrafa, vazios e colados por dentro uns aos outros. Esses cascos têm uma forma côncava, com um perfil simples, intacto, como a dizer que a escultura tem um centro – o casco inferior da hipotética garrafa.

Mas, embora possamos compreender essa forma côncava, repousando na base, de um único ponto de vantagem, frontalmente os cascos vazios criam eles mesmos uma incerteza perplexa. Numa interessante discussão da obra em *Passages in Modern Sculpture*, Rosalind Krauss observa:

Boccioni modelou os cascos cortados e encaixados das garrafas de modo a parecerem ter girado levemente uns em relação aos outros. A rotação se espessa e se torna mais extrema em direção ao topo da forma, onde os cascos giram, em diferentes velocidades, em

20. Ver Carrieri, *Futurism*, pp. 77-78.

torno do eixo do pescoço da garrafa. Às vezes pode-se imaginar que os cascos obscureceriam completamente o centro oco do objeto, e noutros momentos, como o que foi apreendido e fixado por esta configuração particular, os cascos deixam o centro visível²¹.

A escultura pode assim ser vista como a dramatização de um conflito “entre a pobreza de informação contida numa visão única do objeto e a totalidade da visão que é básica a qualquer pretensão séria de ‘conhecê-lo’ ” (p. 45). Conseqüentemente, embora *Garrafa no Espaço* seja feita de um só material – bronze – e estritamente falando não seja uma colagem e tudo mais, explora o princípio usado na colagem de justaposição de itens diversos sem qualquer explicação para sua conexão. Para perceber os cascos vazios de garrafa em sua rotação temos que admitir a possibilidade de diversos pontos de observação. E, no entanto, a forma em relevo frontal e o centro côncavo que assinala a origem da garrafa dentro do seu círculo tornam impossível perceber a alteração exterior de qualquer outra perspectiva que não seja fixa. O espectador é assim enleado num enigma cuja questão reside no modo de “ler” uma obra tão contraditória: participa-se daquilo que Boccioni chama de “movimento relativo” e “movimento absoluto” das características inerentes à garrafa? A colagem, nesse sentido, aponta mais à frente a arte conceitual.

No mesmo ano em que Boccioni fez a *Garrafa no Espaço*, Marinetti publicou o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*. Junto com o manifesto de 1913, *Destruição da Sintaxe – Imaginação sem Fio – Palavras em Liberdade*, esse documento, amplamente difundido e traduzido²², forneceu um elaborado programa de colagem estética em relação ao discurso literário. Ingenuamente apocalíptico como é, o programa de Marinetti está por trás ou antecipa vir-

21. Rosalind Krauss, *Passages in Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, p. 42.

22. *The Technical Manifesto of Futurist Literature*, datado de 11 de maio de 1912, apareceu em forma de extrato em *L'Intransigéant*, Paris, a 7 de julho, antes de ser publicado na Itália, em *La Gazzetta di Biella*, a 12 de outubro. Uma tradução alemã apareceu em *Der Sturm*, nº 133 (out. 1912). O texto usado aqui está na *Opere di F. T. Marinetti*, vol. 2: *Teoria e invenzione futurista*, ed. de Luciano de Maria, Milão, Mondadori, 1968, pp. 40-48, subseqüentemente citado como TIF. Para uma tra-

tualmente cada *ismo* dos primeiros anos de guerra, do cubo-futurismo russo e de *zaúm* até o vorticismismo anglo-americano ao dadá. Os próprios manifestos de Marinetti são nesse sentido colagens de uma nova espécie.

O argumento de Marinetti é redutivo o bastante para conduzir a uma propaganda compulsiva. “A terra se estreita pela velocidade”, por novos meios de comunicação, transporte e informação, e exige uma arte verbal completamente nova, que pode expressar “a completa renovação da sensibilidade humana trazida pelas grandes descobertas da ciência”:

Um homem comum pode em uma viagem de trem de um dia partir de uma cidadezinha de praças vazias, onde o sol, a poeira e o vento se divertem em silêncio, e chegar a uma grande capital erichada de luzes, gestos e gritos de rua. Pela leitura de um jornal o habitante de uma cidade na montanha pode tremer todo dia de ansiedade ao seguir a insurreição na China, as sufragistas de Londres e New York, o dr. Carrel e os heróicos trenós de cães dos exploradores polares. O habitante tímido, sedentário, de qualquer cidade provinciana pode se comprazer com a intoxicação do perigo indo aos cinemas e vendo uma grande caçada no Congo. [...] E depois, de volta à cama burguesa, pode fruir da dispendiosa voz distante de um Caruso ou de um Burzio.

TIF 57-58; FM 96

Como pode o discurso tradicional, com as suas sentenças completas – a “prisão do período latino” –, transportar-se para essa nova linguagem de telefones, fonógrafos, aeroplanos, cinema, o grande jornal, que Marinetti chama de “a síntese de um dia na vida do mundo”? A “velha sintaxe” deve ser abolida: de fato, *l'immaginazione senza fili* (imaginação sem fio) torna-se suspeitamente igual à linguagem do telegrama. Em primeiro lugar, os adjetivos devem ir-se porque não permitem “ao substantivo nu preservar a sua cor

dução inglesa, ver Marinetti, *Selected Writings*, ed. de R. W. Flint, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1972, pp. 85-98, subseqüentemente citado como S.

Destruction of Syntax – Wireless Imagination – Words-in-Freedom apareceu em *Lacerba*, nº 12 (15 jun. 1913). A versão francesa foi lida pela primeira vez no curso de uma palestra na Galerie La Boétie, em 22 de junho de 1913; seu conteúdo foi amplamente divulgado nos jornais de Paris. Uma tradução inglesa apareceu em *Poetry and Drama*, ed. de Harold Monro, em 3 de setembro de 1913. Ver TIF 57-70; FM 95-106.