

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Vanessa Beatriz Bortulucce

DO SIMBOLISMO AO FUTURISMO:  
O DESENHO NA OBRA DE UMBERTO BOCCIONI

Tese de Doutorado apresentada ao  
Departamento de História do Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas  
–UNICAMP sob a orientação do  
Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

Banca

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (orientador)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (co-orientador)

Prof. Dra. Annateresa Fabris

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Prof. Dr. Lorenzo Mammi

Prof. Ricardo Marques Azevedo – FAU/USP (Suplente)

Prof. Maria Bethânia Amoroso – IEL/UNICAMP (Suplente)

Setembro de 2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

**B648d**      **Bortulucce, Vanessa Beatriz**  
Do simbolismo ao futurismo: o desenho na obra de Umberto  
Boccioni / Vanessa Beatriz Bortulucce. - - Campinas, SP : [s.  
n.], 2005.

**Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.**  
**Co-orientador: Luciano Migliaccio.**  
**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,**  
**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Boccioni, Umberto, 1882-1916. 2. Futurismo (Arte).**  
**3. Arte moderna – Séc. XX. 4. Arte italiana. I. Aguilar, Nelson**  
**Alfredo. II. Migliaccio, Luciano. III. Universidade Estadual de**  
**Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.**

(cc/ifch)

Palavras – chave em inglês (Keywords): Futurism (Art).

Art, Modern – 20th century.

Italian art.

**Área de concentração : Política, Memória e Cidade.**

**Titulação : Doutor em História Social.**

**Banca examinadora : Nelson Alfredo Aguilar, Luciano Migliaccio, Annateresa  
Fabris, Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Lorenzo Mammi.**

**Data da defesa : 04/10/2005.**

## ÍNDICE GERAL

Introdução.....	16
Capítulo I: Investigando o Boccioni pré-futurista: itinerário de uma poética.....	41
Capítulo II: A poética da linha no desenho de Boccioni.....	104
Capítulo III: ...E da matéria fez-se a mulher: os desenhos e as esculturas de 1912.....	135
Capítulo IV: “ <i>Eppur si muove</i> ”: os desenhos e as esculturas de 1913.....	177
Conclusão.....	228
Apêndices.....	245
Apêndice 1- “A escultura futurista de Umberto Boccioni”- R. Longhi.....	246
Apêndice 2 – Ilustrações.....	280
Bibliografia.....	376

## ILUSTRAÇÕES DESTE VOLUME

1. Cartão de felicitações a Amelia
2. Jovem a beira de um rio
3. Estudo de Pontormo
4. Dança *ciociara*
5. Mulher com rosas/Mulher com pandeiro/Homem com sanfona
6. Homem com gaita de foles/Mulher que dança com pandeiro/Velha com haste e menino
7. Passo de dança/Passo de dança/Mulher com pandeiro
8. *Ciociara* que dança/*Ciociaro*/Velho com gaita de foles
9. Capa para “*Avanti della Domenica*”
10. Automóvel negro
11. Automóvel vermelho
12. Automóvel em corrida
13. Automóvel em subida/Automóvel em descida
14. Automóvel e caça a raposa
15. Automóveis em corrida e pequenos camponeses
16. Giudecca
17. O atleta
18. Gisella
19. Auto-retrato
20. Homem deitado sobre um prado
21. A senhora Sacchi
22. A mãe com agulha de crochê
23. Estudo para *Veneremos a Mãe*
24. *Beata Solitudo - Sola Beatitudo* (I)
25. *Beata Solitudo – Sola Beatitudo* (II)
26. Figuras
27. O pianista

28. Pianoforte
29. Perfil feminino
30. Figura feminina e pequeno sátiro
31. Figura alegórica ajoelhada
32. Multidão ao redor de monumento eqüestre
33. *Ex-libris* (I)
34. *Ex-libris* (II)
35. Alegoria natalina
36. O pranto
37. Figura em movimento
38. A mãe
39. Alegoria das artes
40. Contra-luz
41. Estudo para *O luto*
42. Esboço para *A cidade que sobe*
43. Estudo para *Construção horizontal*
44. Estudo para *Cabeça+casa+luz* (I)
45. Estudo para *Cabeça+casa+luz* (II)
46. Estudo (I)
47. Estudo para *Fusão de cabeça e janela* (I)
48. Estudo (II)
49. Estudo (III)
50. Estudo para *Fusão de cabeça e janela* (II)
51. Capa para “*Musica Futurista*” de Balilla Pratella
52. Estudo para *Cabeça+casa+luz* (III)
53. Estudo de cabeça (I)
54. Estudo para *Vazios e cheios abstratos de uma cabeça* (I)
55. Estudo para *Vazios e cheios abstratos de uma cabeça* (II)
56. Estudo de cabeça (II)
57. Estudo de cabeça (III)
58. Mesa+garrafa+pequenas casas

59. Estudo para *Elasticidade*
60. Dinamismo muscular (I)
61. Dinamismo muscular (II)
62. Dinamismo (I)
63. Dinamismo de um corpo humano (I)
64. Dinamismo de um corpo humano (II)
65. Dinamismo de um corpo humano (III)
66. Dinamismo de um corpo humano (IV)
67. Dinamismo (II)
68. Dinamismo de um corpo humano (V)
69. Dinamismo de um corpo humano (VI)
70. Dinamismo muscular (III)
71. Dinamismo de um corpo humano (VII)
72. Músculos em velocidade (I)
73. Linha única da continuidade no espaço
74. Dinamismo de um corpo humano (VIII)
75. Dinamismo de um corpo humano (IX)
76. Músculos em velocidade (II)
77. Dinamismo de um corpo humano (X)
78. Figura em movimento
79. Decomposição dinâmica
80. Cabeça+casa+luz
81. Fusão de cabeça e janela
82. Antigracioso
83. Vazios e cheios abstratos de uma cabeça
84. Desenvolvimento de uma garrafa no espaço
85. Formas-força de uma garrafa
86. Expansão espiralica de músculos em movimento
87. Síntese do dinamismo humano
88. Formas únicas da continuidade no espaço
89. Músculos em velocidade

90. Retrato da mãe do artista –Juan Gris

## Agradecimentos

Este estudo sobre o desenho de Boccioni levou bem mais do que os usuais quatro anos de Doutorado em uma universidade; na verdade, o início de minhas pesquisas sobre este artista deu-se em 1996, quando eu ainda era uma estudante de Graduação em História. Desde então, as descobertas sobre a História da Arte, transmitidas por meio das aventuras dos futuristas, têm-se mesclado junto a minha vida pessoal e às minhas próprias aventuras. E, como todas as aventuras nunca envolvem um homem só, para mim é extremamente importante, aqui, lembrar e agradecer a todos aqueles que participaram neste trabalho fascinante sobre o Futurismo e sobre Boccioni, bem como foram – e são – personagens que enriqueceram e integraram a minha vida. A todos vocês, este trabalho é dedicado. Obrigada pela amizade, amor, presença e ausência.

Estamos ainda só no começo.

Agradeço aos meus professores integrantes da banca, especialmente a meu orientador Nelson por ter me acolhido – desta vez no Doutorado – sem quaisquer restrições e a meu co-orientador Luciano, pela amizade e apoio de tantos anos. Dedico a vocês este meu trabalho.

Deixo aqui minha gratidão aos meus amigos da turma de História de 93 – lá se vão doze anos – que ainda continuam comigo apesar das distâncias e da vida. Obrigada a todas as minhas novas amizades que fiz nos anos de IFCH, a todos aqueles que possuem RA entre 90 e 03 – são muitos os nomes !! – especialmente os meninos do Coríbis, Fututrix, e aos meus grandes amigos da Vaca Verde (que vivem ou lá já viveram de algum modo).

À Kelly, ao Puff, Vanessa, Wando, Ariel, Juliana e Helena: um obrigada especial, por me deixarem de pé quando eu pensei que não tinha mais nenhum motivo para isso.

Para Marie, mulher-touro, mulher forte, meu refúgio de mil estrelas.

A todos aqueles que pacientemente freqüentaram as três disciplinas que ministrei na UNICAMP.

A FAPESP, cujo apoio foi decisivo para o êxito deste trabalho.

Aos meus pais, minhas avós e ao meu querido irmão Arnaldo.

Para todos vocês, depositei nestas páginas o melhor de mim.

Este trabalho foi concluído com êxito graças às colaborações de instituições do Brasil e do exterior; a todos, nossos agradecimentos:

Universidade Estadual de Campinas – Departamento de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH)

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo –MAC/USP

Università di Pisa – Dipartimento di Storia dell’Arte

Automobile Club d’Italia, Roma

Biblioteca Nazionale, Roma

Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma

Istituto Nazionale per la Grafica, Roma

Musei Capitolini, Roma

Musei Vaticani, Roma

Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana, Milão

Casa Museo Boschi di Stefano, Milão

Fondazione Antonio Mazzotta, Milão

Galleria d'Arte Moderna, Milão

Galleria Futurista Arte Centro, Milão

Musei del Castello Sforzesco, Milão

Museo della Permanente, Milão

Pinacoteca di Brera, Milão

Palazzo Reale, Milão

Spazio Oberdan, Milão

Musée du Louvre, Paris

Musée d'Art Moderne Georges Pompidou, Paris

Musée d'Orsay, Paris

Musée Pablo Picasso, Paris

Também gostaríamos de lembrar os nomes de Alessandro Tosi, Camilla Colaprete, Giulliano Rossi, Massimo, Danielle, Pino, pela acolhida e ajuda em nossa estada em Pisa e Roma. Tudo teria sido complicado e solitário sem o auxílio de vocês.

Para meu irmão,  
Arnaldo.

## RESUMO

A proposta desta tese é realizar uma compreensão das obras do período futurista de Umberto Boccioni (1882-1916) a partir de um estudo da trajetória estética de seus desenhos, identificando as diversas influências sofridas pelo artista. Procuraremos estudar os diversos momentos do desenho e da obra gráfica do artista, reconhecendo as influências que nortearam seus estudos sobre a concepção da forma plástica, permitindo uma compreensão mais apurada da poética de Boccioni.

A presença da Antigüidade clássica, do Renascimento italiano, do *Art Nouveau*, do Expressionismo e do Simbolismo nos desenhos de Boccioni nos permitirá identificar a amplitude de sua estética, bem como reconhecer, na fase futurista do artista, o amadurecimento de muitos conceitos e idéias que surgiram em seus desenhos, como a preocupação com a linha, o espaço, a luz, o ambiente, e principalmente, o estudo e a apreensão do movimento humano.

## ABSTRACT

The main objective of this thesis is to build a comprehension upon the futurist works of Umberto Boccioni (1882-1916) starting from a study of his aesthetical trajectory impressed on his drawings. We want to identify the several influences captured by the artist, studying specific moments of these works, recognizing then the influences that conducted his studies about the conception of the plastic form. This study intends to establish the basis for a more accurate perception of Boccioni's aesthetic.

The presence of classic Antiquity, Italian Renaissance, *Art Nouveau*, Expressionism and Symbolism in Boccioni's drawings will permit the identification of their complexity and amplitude, as well to recognize, in his futurist phase, the maturing of many concepts and ideas that were born in these drawings, for example, the theories about line, space, light, environment, and mainly, the study and representation of the human movement.

*“O artista moderno não quer ser novo nem velho, ele quer ser verdadeiro, autêntico, e livre. Ser novo em termos de modernismo não é característica de liberdade; liberdade significa ser livre além dos conceitos de velho ou novo. Ser novo não é ser livre; ser novo é ser escravo, um escravo da necessidade de visibilidade moderna. O artista moderno é novo não porque ele está livre de tabus, ou livre de obrigações, ou livre das tradições – livre disto ou daquilo.*

*Ele é novo porque é um escravo do seu ambiente histórico, pois ele é compelido pela sociedade e pela lógica da arte a tomar um local específico e original no sistema da representação histórica e ser específico para este tempo e este espaço. Novidade não tem nada a ver com liberdade, e não tem nada a ver com a verdade. O problema da verdade – e com a autenticidade em geral – é que você não pode avaliá-la”.*

Retirado de *“News from the Field”*

*“Lecture Number one”* – Boris Groys, The National Academy of Fine Arts, Oslo, março de 1995.

(Texto integrante de instalação apresentada na 26<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo, 2004)

*“Um momento de completa felicidade é coisa que jamais ocorre durante a criação de uma obra de arte. A promessa que ela encerra pode ser sentida no ato da criação, mas desaparece ao final do trabalho, porque é então que o artista se dá conta de que aquilo é apenas um quadro que ele está pintando. Até então ousara quase esperar que o quadro pudesse de repente adquirir vida”.*

Lucien Freud

## INTRODUÇÃO

*“Por mais que se diga o que se vê,  
o que se vê não se aloja jamais no que se diz”.*

Michel Foucault

Em determinados momentos dentro da cronologia da História da Arte, o desenho recebeu atenção especial, por ser considerado o estágio inicial da obra de arte, o marco zero da criação artística. Pintura, escultura, arquitetura, invariavelmente antecipavam seu aspecto material em primeiro lugar na experiência do desenho; desenho como concepção, cálculo, estudo, projeto, exercício, hipótese, e tantas outras palavras, informam e exploram o percurso desta técnica nas artes visuais.

Desde suas primeiras aparições nas paredes das cavernas da pré-história até hoje, o desenho assumiu diversos graus de importância na história da linguagem visual. Desenhar significa, antes de mais nada, apresentar uma informação visual; com o desenvolvimento da arte ao longo do tempo, o desenho passou a desempenhar inúmeras funções: esboços para pinturas e esculturas; projetos de arquitetura, ilustrações de obras literárias, esquemas compositivos, estudos anatômicos, exercícios visuais livres. As inúmeras teorias e escritos sobre as artes visuais elaboradas pelos próprios artistas e por outros estudiosos ao longo da história destacam a importância do desenho na concepção de uma obra de arte. Muitos destes escritos afirmam que, para um artista pintar bem, é necessário que ele seja antes de tudo um bom desenhista; pois é na experiência do desenho que o artista exercita e testa as proporções, os volumes, a anatomia, o gesto. O desenho é, portanto, um momento essencial

na concepção de uma obra. Apesar disso, algumas questões sobre a importância desta técnica merecem um pouco de nossa atenção.

Em alguns períodos da história, a maioria dos desenhos está frequentemente ligada a uma obra pictórica ou escultórica, visto que os desenhos são estudos de diversas naturezas que auxiliam e guiam o artista para que o resultado final seja satisfatório. O desenho corre o risco, em alguns casos, de ser visto por um viés preconceituoso, negativo e positivista: sendo ele considerado apenas parte de um processo, uma etapa intermediária, muitas vezes fragmentária, uma visualização provisória, termina assumindo um juízo de valor inferior àquele da obra já definitiva. E, uma vez que a obra esteja concluída, a função de todos aqueles estudos e preparativos desvanece no tempo, sendo esquecidos. Trata-se de um raciocínio que parece dotar a obra de arte, seja a pintura ou a escultura – no caso da arquitetura o desenho possui um outro *status* – de valores absolutos, inquestionáveis, um halo santificado que o desenho não poderá jamais adquirir. Este juízo de valor do desenho felizmente hoje é reconhecido pelos historiadores da arte como um equívoco: as experiências visuais que antecedem a obra de arte são a própria obra de arte em sua essência constitutiva; não são nem mais ou nem menos importantes do que a obra final; fazem parte de um único conjunto que agrega as vivências coletivas e individuais do artista. O desenho é tão importante quanto a obra final, uma vez que este pode nos revelar aspectos que a própria obra parece ocultar, esclarecer o processo criativo do artista, informar sobre a composição de uma obra. O desenho é um passeio ilustrado na mente do artista, tão fundamental quanto ler seus escritos, seus diários, seus tratados.

Em nossos dias atuais podemos admirar um desenho sem que este esteja necessariamente atrelado a uma outra obra de arte. Com o passar do tempo o desenho tornou-se obra autônoma, libertando-se de seu papel exclusivo de estudo ou esboço para a realização de uma obra. Ele torna-se uma atividade artística independente graças às transformações estéticas ocorridas a partir da segunda metade do século XIX, quando a pintura e a escultura passam a ser pensadas pelo artista de um

modo novo, tornando-se independentes do desenho como estudo ou esboço. Testemunha-se uma renovação em todos os campos das artes visuais, causada em grande parte pela negação, feita pelos artistas, dos métodos de representação existentes.

A ruptura com este padrão representacional exercitado nos séculos anteriores transforma e alarga os significados da maioria dos conceitos formais da arte visual: cor, luz, forma, perspectiva, tudo se transforma junto com o olhar do artista. Estudar estes processos de transformação torna-se uma das principais tarefas do historiador da arte; neste sentido, o desenho revelar-se-á uma fonte fundamental para o desenvolvimento destes estudos.

Deste modo, enquanto assistia-se a uma revolução na pintura e na escultura do século XX, com a explosão das vanguardas e suas novas teorias de representação, o desenho finalmente tem a chance de configurar-se de um modo novo. Agora autônomo, sua presença não é obrigatória para a criação de uma tela, por exemplo; entretanto a Arte Moderna está repleta deles, que integram o repertório dos mais diferentes artistas, que os usam do modo que lhes é mais conveniente e coerente com sua idéia de arte.

Neste trabalho, procuramos enxergar o desenho de Boccioni como uma obra de características autônomas. Mesmo quando este é notadamente um estudo para uma pintura ou uma escultura – e este trabalho apresenta muitos exemplos – é necessário enxergá-lo sem o preconceito de que um desenho/estudo nada mais é do que uma parte menor de uma obra mais significativa, como observa Eliana De Simone: “analisados do ponto de vista da vanguarda, as primeiras etapas do processo criativo têm valor igual em relação à obra terminada: portanto, podemos considerar muitos dos estudos como obras autônomas”<sup>1</sup>.

\* \* \*

---

<sup>1</sup> SIMONE, E. De, Käthe Kollwitz, SP, EDUSP, 2004, p.90.

O escultor britânico Henri Moore (1898-1986), certa vez, falando sobre as relações entre suas esculturas e seus desenhos, explicou que estes últimos funcionavam como um modo de acesso mais rápido às idéias para a criação da escultura, esta de execução mais lenta. O artista observa, contudo, que a escultura final termina sempre sendo diferente daquilo que é concebido no papel.

As reflexões de Moore fazem parte de um dos principais debates acerca da produção artística, aquele que se ocupa dos processos de concepção e execução de uma obra. Embora este debate esteja presente em maior ou menor grau em toda a cronologia da História da Arte, é dentro da Arte do século XX que ele desnuda-se diante do artista e do espectador, numa espécie de enigma vital que não pode ser contornado, esquecido, sublimado – é preciso encará-lo e entendido, para que depois seja re-concebido a partir de novas bases teóricas.

Este debate sobre a concepção visual de uma idéia é o que nos impulsiona neste trabalho sobre os desenhos de Umberto Boccioni. As palavras de Moore sobre as relações entre desenho e escultura representam as grandes transformações e questionamentos que acompanham a percepção e a criação das formas dentro da Arte Moderna; são palavras que até hoje mantêm seu ar de juventude, sua atualidade frente às produções contemporâneas. Se nos aproximarmos mais um pouco delas, com cuidado, ainda podemos respirar o seu enigma.

Este trabalho existe graças à permanência deste enigma – como compreender a percepção que determina a concepção e a materialização de uma obra de arte? Que processos são estes que conduzem o artista na sua interpretação das formas que o rodeia? Até onde a obra produzida por ele pode nos levar – e em qual momento ela se cala diante de nós? A vivência do artista explica os rumos de uma escultura, uma pintura, um desenho?

Diante de todos estes questionamentos apresentamos os desenhos feitos por Boccioni. Procuramos extrair deles algumas pistas para que tais perguntas pudessem ser respondidas. Esta

tarefa, obviamente, não pode ser feita apressando as conclusões, resumindo-as abruptamente, forçando e forjando hipóteses que são extraídas como num interrogatório. Muitas vezes as obras recusam-se a falar. Muitas vezes sua beleza e grandiosidade residem exatamente nesta mudez, mudez que constrói a complexidade da arte.

Esta tese é um trabalho, portanto, de audição – a audição dos desenhos de Boccioni. Abaixamos o nosso tom de voz para poder escutar melhor cada um dos traços que elaboram cada uma de suas obras que compõem nosso *corpus* de estudo. Procuramos compreender como o desenho de Boccioni participa da elaboração de sua arte, principalmente a escultórica. Tal como refletiu Moore alguns anos depois, Boccioni também raciocinou a respeito das relações entre desenho e escultura, e de qual maneira um condicionava a criação do outro.

\* \* \*

Em geral, os desenhos de Boccioni podem ser distribuídos em grandes grupos temáticos: retratos (com predominância da figura feminina, geralmente a mãe ou a irmã do artista), o cavalo (junto, com frequência, de um cavaleiro), objetos (destacam-se as garrafas e as bicicletas), e a figura humana em movimento (aqui lembramos a série de “Dinamismos” realizada pelo artista em 1913). Estes são os temas mais presentes no conjunto de sua obra e que poderão ser verificados nos desenhos selecionados para este trabalho. É interessante verificar como Boccioni mantém-se fiel a este *corpus* temático, estando especialmente interessado no processo de transformação da percepção e representação de temas frequentes na arte do que na busca por temas inéditos.

Os desenhos do artista apresentados nesta tese são estudos preparatórios para suas obras, sejam elas pinturas ou esculturas (embora estejamos particularmente interessados na relação desenho-escultura), bem como desenhos que não possuem uma relação estreita com as mesmas.

Boccioni realizou muitos estudos livres, em sua maioria exercícios de desenho, estudos de pormenores da anatomia humana e animal, esboços de figuras, cópias de obras de outros artistas, desenhos de paisagem e de objetos, entre outros.

Este trabalho foi dividido em quatro capítulos. No Capítulo I percorremos os primeiros anos da atividade artística do jovem Boccioni. Trata-se de um capítulo fundamental: se existe o desejo de reconstruir o desenvolvimento da experiência artística de Boccioni, é preciso voltar-se para seus primeiros anos de atividade como artista, anos que abrigam o embrião de suas futuras idéias explícitas em seu momento futurista.

É justamente na fase futurista do artista que podemos perceber como Boccioni manteve-se fiel a uma temática que emerge na sua juventude em Roma como aluno de Balla, nas suas viagens a Pádua, Veneza, Rússia e seus primeiros anos em Milão. O leitor poderá compreender mais adiante, nos capítulos sobre as relações entre seus desenhos e as suas esculturas, a importância que o momento pré-futurista de Boccioni possui quando se raciocina a respeito de sua poética. Mesmo quando nos diários do artista nos deparamos com os seus diversos momentos de aflição, confusão e insegurança expressos a respeito de sua obra, também é possível perceber que Boccioni conduzirá sua carreira guiado por idéias que nutrirão suas esperanças de realizar a “Grande Arte”. A fidelidade a estas esperanças personifica-se na imensa devoção a sua mãe, mãe forte e terrível em sua grandiosidade e mistério.

É necessário destacar neste momento a importância vital dos diários escritos por Boccioni em sua juventude, uma fonte inigualável de informações e questões a respeito da arte do artista e de seus conflitos pessoais do período. O acesso a este material adquire um destaque especial, uma vez que este é inédito no Brasil, e cuja tradução nos empenhamos por realizar. O uso destes escritos concentra-se neste primeiro capítulo, que, graças a este fato, enriquece-se e apresenta, de um modo mais satisfatório, as informações sobre a vivência pré-futurista de Boccioni ao leitor.

No Capítulo II apresentamos algumas considerações relevantes para a compreensão da estética da linha na gráfica do artista. Trata-se de um texto voltado para questões fundamentalmente teóricas que nos estimulam a pensar sobre a gênese de determinadas características formais dos desenhos de Boccioni. Nessa parte do trabalho, destacamos certos aspectos constituintes da sua vivência artística que nos conduzem ao raciocínio da linha-força, essência da teoria futurista do artista. Iniciamos o texto com uma reflexão a respeito da presença do sobrenatural e das ciências ocultas na Itália do final do século XIX e início do século XX e qual a sua participação na construção de uma arte que se ocupa em revelar o invisível, o impalpável, o extra-sensorial. Estas investigações que rondam os artistas da época nos levam a estudar pintores como Gaetano Previati e Romolo Romani. Tanto Previati como Romani pensaram sua arte como uma atividade capaz de captar tanto os aspectos exteriores quanto aqueles interiores, voltados à consciência e à subjetividade. Na obra de Boccioni verificamos que tais idéias constroem, mais tarde, a pintura de estados d'alma, bem como determinam, ao nosso ver, a formação de uma teoria na qual a linha é impregnada de potencial empático, uma linha que se ocupa da construção das afinidades entre objeto e ambiente, entre obra e espectador – a linha-força futurista.

No desenho de Boccioni a formação de uma linha dotada de tais características também se relaciona com a experiência vivida pelo artista com a gráfica do *Art Nouveau* europeu, onde obras de Beardsley, Toorop, Klimt, entre outros, expandem a experiência de Boccioni em relação ao desenho. A presença do *Art Nouveau* o conduz a uma experimentação dos potenciais plásticos da linha, linha que Van de Velde, no campo da engenharia nos primeiros anos do século XX, já a definia como “força”.

Nosso percurso mais específico dentro da análise dos desenhos de Boccioni inicia-se no Capítulo III. Nele, concentramos nossa atenção nas obras formuladas no ano de 1912 e na relação dos mesmos com a estética e a temática de sua escultura produzida no mesmo ano. É aqui que

podemos verificar com maior clareza como os temas caros ao artista perduraram até seu momento futurista. O que de fato ocorreu é a transformação dos mesmos em vista dos novos raciocínios de Boccioni no que concerne a representação do sujeito e de suas relações com o espaço circundante. É especialmente interessante perceber como o artista não estava propriamente interessado em criar um novo tema condizente com a modernidade, mas sim em como representar de uma maneira “moderna” os grandes temas da arte. Logo, a temática da figura feminina próxima à janela, por exemplo, passou a ser vista pelos olhos futuristas do artista. Este tema, que se repetiu constantemente ao longo de sua obra, foi (re)visto, repensado a partir das relações entre figura e espaço, e principalmente, dentro da presença das áreas de luz e sombra, que aglutinam os elementos da cena, formando o que passa a ser chamado não mais de mulher e janela, mas sim mulher+janela, e em outros casos, até mulher-janela. Estamos no momento da carreira de Boccioni onde as idéias do desenho são pensadas em termos de adição, mais do que síntese, e transferidas, desta forma, para a escultura do período.

A questão adição/síntese de elementos no desenho e na escultura de Boccioni do ano de 1912 inverte-se no ano seguinte. No Capítulo IV concentramos nossa atenção nos desenhos feitos pelo artista em 1913 e podemos visualizar os esforços de Boccioni voltados para a criação de um desenho caracterizado não mais pela adição, e sim pela síntese, e como estes esforços foram transferidos para a sua escultura. Mais uma vez, o artista não se ocupa exclusivamente em criar um tema inédito, mas sim reorganizar a representação de um dos temas vitais para a arte – o corpo humano. Assim, Boccioni preocupou-se em analisar especificamente a dinâmica dos corpos em movimento, exercitando sua particular percepção deste fenômeno em seus desenhos, que, em sua maioria, receberam o título de *Dinamismo Humano*.

Além da presente Introdução, nosso trabalho conta com uma Conclusão, uma Bibliografia, a apresentação do *corpus* de imagens e a tradução revisada e inédita do texto crítico de Roberto Longhi (1890-1970) sobre a escultura de Umberto Boccioni, escrito em 1914.

\* \* \*

Este trabalho nos ofereceu a chance de refletir a respeito da questão da formulação de imagens na arte – como elas são concebidas, refeitas, apreendidas, revividas. Gostaríamos de dividir com o leitor algumas destas reflexões.

Muitos autores guiaram-nos em nossa trajetória de estudo; neles, encontramos opiniões e hipóteses pelas quais condicionamos nossas análises sobre o desenho de Boccioni. Assim, por exemplo, Panofsky nos lembrou de como, em uma obra, a forma não pode ser dissociada de seu conteúdo, e o significado de ambos deve ser entendido como algo que ultrapassa o valor visual<sup>2</sup>; Michel Foucault nos alerta a respeito de como o determinismo, em termos interpretativos, constitui um problema, sendo importante, portanto, elaborar uma re-apresentação e discussão da imagem<sup>3</sup>; contudo, são os trabalhos realizados por E. H. Gombrich que nos apresentaram as considerações mais essenciais a respeito da psicologia da representação pictórica, auxiliando-nos a refletir com maior profundidade sobre os motivos – muitas vezes, misteriosos – de uma imagem ser representada de uma determinada maneira.<sup>4</sup>

O trabalho realizado com as observações feitas pelo autor nos levaram a concluir que todo artista possui dentro de si – na cabeça e no coração – seu caderninho íntimo de anotações, a partir do

---

<sup>2</sup> PANOFSKY, in ARGAN, G. e FAGIOLO, M., Guia de História da Arte, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p.96.

<sup>3</sup> FOUCAULT, M., As Palavras e as Coisas – uma arqueologia das Ciências Humanas, SP, Martins Fontes, 1987.

<sup>4</sup> GOMBRICH, E. H., Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica, SP, Martins Fontes, 1.ed., 1986.

qual onde ele formula e torna visível seu estilo, suas idéias, suas cores e traços – o que sempre é algo complexo quando os historiadores propõem-se a estudar toda esta informação, como fizemos no caso de Boccioni. A obra de arte, portanto, projeta, de inúmeras formas, este caderninho onde a *schemata* própria de cada artista abarca a amálgama das suas vivências, suas teorias, seus segredos e convicções.

A invenção artística, como observa Gombrich, só pode avançar por etapas, construída pelo aperfeiçoamento de conquistas passadas<sup>5</sup>. No caso da arte do século XX, tais aperfeiçoamentos surgem, como vimos, devido à profunda revisão estética realizada pela maioria dos artistas do período. As realizações da arte deste século, em conseqüência, inauguram uma fase onde a produção artística torna-se independente de diversos modelos e regras. Um exemplo disto encontra-se na emancipação do estudo obrigatório da Natureza. A experiência da Arte Moderna pode ser muito bem resumida na idéia de Picasso, que afirmava: “eu não busco, encontro”. A criação é, portanto, exploração. É preciso rabiscar, para ver o que acontece em seguida.

Os desenhos de Boccioni manifestam tal exploração estética da forma e do movimento, a necessidade de criar uma arte liberta de alguns preceitos que já não lhe servem mais; a partir de uma complexa progressão inicial, suas obras exibem posteriormente as experiências sintéticas da solidificação do estado d’alma plástico. Percorrer esta vivência do artista é refletir a respeito da formulação das imagens na arte, processo que, para Gombrich, sempre necessita de um referencial:

*“Toda arte é ‘feitura de imagens’ e toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos. Mesmo o artista de tendência ‘ilusionista’ deve ter seu ponto de partida no feito-pelo-homem, na imagem ‘conceitual’ de convenção. Por estranho que possa parecer, ele não pode simplesmente ‘imitar a forma exterior de um objeto’ sem ter antes aprendido a construir essa forma. Se assim não*

---

<sup>5</sup> *Idem*, p.289.

*fosse, não haveria necessidade de tantos livros sobre ‘como desenhar a figura humana’ ou ‘como desenhar navios’. Wölfflin observou certa feita que todos os quadros devem mais aos outros quadros do que à natureza”<sup>6</sup>.*

Esta observação de Wölfflin que conclui o trecho selecionado acima reforça a hipótese sustentada por Gombrich, a de que o artista possui como ponto de partida para a sua criação, um vocabulário básico de formas dentro de si; este vocabulário é pessoal como cada indivíduo, complexo como cada experiência humana. Ele é uma espécie de bússola na organização das idéias e das imagens.

Logo, uma imagem não existe por si mesma; é preciso perceber e assimilar que as experiências novas são modificações de outras mais antigas, bem como é necessário ao historiador da arte a aptidão de descobrir equivalências nos fenômenos mais díspares.

De fato, na arte de Boccioni encontramos freqüentemente o diálogo entre inovação e tradição, como ocorreu com muitos artistas do século XX. A partir disto podemos refletir de que maneira o artista pensa os dados da experiência sensível em termos de transformação, combinação, reorganização. O objeto artístico é uma construção, um pensar constante a respeito de como as coisas – e nós mesmos – se apresentam e são entendidas em nosso mundo.

Esta construção da forma plástica é o ponto central e vital na obra de Boccioni. As modificações pelas quais sofrem os seus desenhos ao longo de sua vida nos apresentam inicialmente um tipo de criação que se fundamenta a partir da observação da natureza e do uso de um modelo, para mais tarde ser concebida a partir de uma percepção renovada do mundo visível. Assim, o desenho do homem que corre feito por Boccioni em 1913 é puramente formulação intuitiva, *cosa*

---

<sup>6</sup> GOMBRICH E. H., Meditações sobre um cavaleiro de pau, SP, Edusp, 1999, p.9.

*mentale*, que constitui uma linguagem pictórica independente de qualquer referência direta à natureza. É um desenho feito sem a necessidade de um modelo.

William Hogarth já afirmava, no século XVIII que “a única maneira de aprender a desenhar bem é não desenhar nunca”<sup>7</sup>. Hogarth queria dizer que passar horas copiando os modelos das academias nada acrescentaria ao artista, que, por sua vez, deveria voltar sua atenção e esforços na aprendizagem de uma linguagem – era desta forma que ele entendia a arte.

Hogarth está na verdade destacando a importância do artista em criar sem fazer de qualquer modelo uma condição obrigatória para a construção de sua arte. É preciso criar, no mais literal sentido da palavra. O que se produziu no século XX surpreenderia até mesmo o pintor inglês; não houve época em que houvesse mais transformações, revoluções, reconstruções, reavaliações estéticas: a arte deste período “busca abraçar os dois extremos: o máximo da verdade interior e o máximo de pesquisa formal. Talvez o seu valor mais alto seria o encontro da total subjetividade com a total objetividade”<sup>8</sup>. Para os historiadores da arte, ainda há muito para se estudar, pois tal século ainda não se esgotou.

A grande questão que emerge destas considerações e que nos atormenta e nos fascina, é: até onde chegam as técnicas aprendidas pelo artista e onde começa a sua técnica pessoal, a forma viva? Sabemos que a resposta não é fácil, e nem pode ser simplificada de qualquer forma; talvez seja uma resposta – e isto nos agrada de forma misteriosa – que não possa ser obtida por um método científico, nem por um padrão de análise, nem tampouco por um trabalho como este; a resposta repousa na silenciosa cumplicidade que temos quando estamos diante de uma obra de arte, e que se apresenta a nós de forma rápida e breve, no intervalo de um olhar.

Impossível aprisioná-la.

---

<sup>7</sup> GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão*, p. 305.

<sup>8</sup> BOSI, A, *Reflexões sobre a arte*, São Paulo, Ática, 5ª edição, 1995, p. 70.

\* \* \*

Boccioni ambicionava criar uma arte tão grandiosa quanto aquela feita no passado – e neste ponto reside a riqueza de sua arte: construir uma nova tradição em arte guiado pela admiração nutrida por artistas como Leonardo, Michelangelo, Rembrandt. Para ele, o mundo moderno não pode manter seus olhos voltados constantemente para a arte do passado; é preciso criar uma arte que esteja de acordo com os novos tempos, o que não significa que o artista não possa admirar a grandiosidade dos feitos artísticos desta arte antiga e procurar trazê-los para o presente, desde que estes colaborem na criação de uma percepção e criação visuais originais.

Estas idéias que guiavam o impulso criativo de Boccioni são visivelmente verificadas na trajetória construída pelos seus desenhos e apresentada nesta tese. O diálogo entre inovação *versus* tradição, antiguidade *versus* modernidade, passado *versus* futuro, está constantemente presente na sua arte. Um dos estudiosos que comentou de maneira esplêndida a obra de Boccioni e as suas relações com outros períodos da História da Arte, principalmente dentro da experiência italiana, foi Roberto Longhi. Esta tese norteou-se principalmente pelo o que este escreveu sobre a escultura do artista e a importância da mesma para a História da Arte. Os escritos de Longhi sobre o Futurismo são especiais por serem um dos primeiros textos críticos a manifestar uma análise positiva da produção artística deste grupo.

Acrescentamos a isto a razão que determinou o surgimento desta pesquisa: Longhi analisa a escultura de Boccioni ao mesmo tempo em que comenta alguns dos seus desenhos. Neste sentido, o trabalho do autor não teve precedente, e permanece até hoje como um dos poucos textos que reconheceram, ainda na primeira década do século XX, a genialidade da obra do artista.

Definido por Gustave Kahn como “*le jeune hypercritique italien*”, Longhi é um dos grandes críticos da arte figurativa, responsável também pela criação da Revista “*Paragone*”, fundada em

1950. Seus primeiros escritos surgem por volta de 1909, e, em sua maioria, foram sempre monográficos. Longhi começou com a aparente bigamia de militante e estudioso que é simbolizada pela colaboração paralela, em sua juventude, a ‘*La Voce*’ de Prezzolini e a ‘*Arte*’ de Adolfo Venturi. O escritor relembra estes anos, no prefácio que escreve para o livro *Scritti Giovanili*, que agrupou seus escritos:

*“Fora da Universidade, muitas vezes contra ela, havia a presença de ‘La Voce’ e da ‘Critica’. Em ‘La Voce’, e contra o decadentismo em sua essência dannunziano de Bistolfi e De Carolis, Soffici, em seus trinta anos, recuperava a batalha do esquecido Martelli nos generosos artigos sobre os impressionistas franceses, enquanto em Veneza, por mérito de Pica, a Bienal preparava em 1910 as mostras de Courbet e de Renoir que foram para mim uma revelação essencial (...). Quanto aos velhos pintores italianos, era recentes os quatro ensaios de Berenson (...).”*<sup>9</sup>

Roberto Longhi, vindo com uma bolsa de estudo a Roma na escola de Adolfo Venturi, escreve sobre as obras do Futurismo em fevereiro de 1913, vistas na primeira mostra romana em Costanzi; em 1914 dedica um longo ensaio a Boccioni, depois das suas duas mostras de escultura: a primeira realizada no verão de 1913 em Paris e a outra inaugurada em Roma, em dezembro do mesmo ano, na Galleria Sprovieri.

Antes, porém, de concentrarmos nossa atenção especificamente no texto escrito sobre a escultura de Boccioni, gostaríamos de apresentar alguns comentários a respeito da totalidade da obra de Longhi e a sua importância dentro da crítica de arte italiana.

Os textos escritos por Longhi transformaram-se em referência para muitos estudiosos e apreciadores de arte. Eles nos apresentam a descoberta e o conhecimento de algo novo; cada escrito

---

<sup>9</sup> CECCHI, E., “*Stile di Roberto Longhi*”, in LONGHI, R., *Da Cimabue a Morandi*, p. 20.

conclui-se a partir da formulação de uma realidade, seja esta uma essência de uma obra em particular, seja uma personalidade artística, “tão positiva e concreta que parece fixa em termos científicos”.<sup>10</sup>

Longhi acreditava que a arte figurativa possuía uma linguagem e uma área de atuação próprias, que só podem ser reveladas pelo estudo histórico da tradição técnica. As obras só se explicam na relação com outras obras, de formas com outras formas. O próprio autor lembra de que a sua perspectiva é a perspectiva do historiador, e que os instrumentos da história são os mesmos de sua crítica militante.

O processo criativo deste escritor tem sua gênese a partir de considerações que tratam da história das formas e das técnicas, permitindo ao autor realizar uma leitura penetrante dos textos figurativos e a individualização das complexas componentes culturais da obra, junto com a recriação do misterioso processo pelo qual o artista as combinou. A atribuição de uma obra assume, desta forma, caráter de juízo crítico e histórico. Argan e Fagiolo explicam:

*“(...) [Longhi] parte sempre do reconhecimento do autor de uma obra muitas vezes inédita (devemos a Longhi a atribuição de muitas obras-primas) e depois complica a operação por meio de uma linguagem que pretende mimar a obra em apreço. Uma ótica tão concentrada sobre a obra, muitas vezes vista na sua singularidade ‘poética’, leva Longhi a suspeitar de quantos se aproximam da arte partindo da cultura ou simplesmente da história, e forçam-no a defender categorias como a de ‘naturalismo’, que quase se torna um estado de alma recorrente (dos naturais de Brescia do século XVI, Caravaggio e Courbet). Tanto mais estranho num autor que consegue concentrar em cada página uma enorme colheita de referências, e indica, com alusões cultas e isoladas, como reconstruir perfis ambientais (Brescia no século XVI, a Ferrara dos Estensi, Roma entre os séculos*

---

<sup>10</sup> *Idem*, p.34.

XVI e XVII) segundo o princípio de que ‘A obra de arte é sempre uma obra-prima estranhamente ‘relativa’. A obra nunca está sozinha, é sempre uma relação.’ (...) Uma autêntica lição é o seu *Elogio dell’occhio*: ‘Não devemos esquecer que também o olho é um aparelho cuja precisão supera a de qualquer mecanismo; porque somente ele é provido de consciência crítica, e sabe e conhece verdadeiramente como se passam as coisas da história da arte’ ”.<sup>11</sup>

Cecchi observa como o raciocínio da escrita de Longhi renova seu objeto de estudo, lançando uma lufada de ar fresco às obras e o trabalho do artista que esteja em questão:

“A meu ver, a sua força mais crua e mais específica e reveladora, é onde ele se empenha junto ao leitor em um tipo de mimese interna da obra de arte; realizando a obra no organismo das sensações líricas e dos signos que a constituem; vivendo-a, por assim dizer, a partir de seu interior. A sua frase acompanha a linha de um contorno e responde às suas várias tensões, fermenta no granulado de um impasto colorido; não para um procedimento descritivo, mas como por uma imediata igualdade nas forças e nos valores expressivos. Tal igualdade produz-se através de um gosto saturado de experiências da arte moderna, que quando Longhi fala de uma obra-prima de seis ou sete séculos atrás, é como se esta estivesse pendurada luminosamente ao lado de uma obra-prima de hoje”.<sup>12</sup>

Isso dá a impressão, para os leitores, de que as obras que Longhi comentava soavam sempre absolutamente novas, e que eles as estavam vendo pela primeira vez. Exemplo é o texto que Longhi escreveu sobre o pintor Mattia Preti.

---

<sup>11</sup> ARGAN, G. C, e FAGIOLO, M., *Guia de História da Arte*, p.96-98.

<sup>12</sup> CECCHI, E., *Op. Cit.*, p.35.

Nos mesmos anos em que escrevia sobre os pintores futuristas e as esculturas de Boccioni, Longhi concluía os ensaios sobre Caravaggio e Mattia Preti, nos quais o naturalismo italiano do século XVII era, pela primeira vez, elevado a uma nova intuição da forma plástica. Este texto é um exemplo de como Longhi realiza a leitura das obras de artistas vividos nos séculos anteriores em uma chave moderna, futurista. Trata-se do primeiro ensaio importante de Longhi; escrito em outubro de 1913, possui o subtítulo de “crítica figurativa pura”.

O ensaio sobre Mattia Preti é veículo de uma interpretação rigorosamente anti-naturalista e formal que analisa as aparências realistas, decompostas e gestuais do artista *caravaggesco* calabrês ao desnudar a estilização simplificadora. As descrições feitas por Longhi neste texto se tornam inconcebíveis “fora de um olho recentemente exercitado sobre os novos fatos figurativos do futurismo e do cubismo”.<sup>13</sup>

Com relação ao estilo de escrita de Longhi, podemos destacar algumas características que constroem seus aspectos mais interessantes e originais: a redução ao mínimo indispensável de vocabulário técnico tradicional; parcimônia na criação de fórmulas técnicas pessoais; tendência ao tecnicismo momentâneo, aplicado caso a caso e continuamente diversificado<sup>14</sup>; pesquisa de variação e renovação contínua da terminologia mais específica. Tudo isto contribui para a riqueza das análises das obras estudadas.

Neste seu modo de escrita, Longhi valoriza a imagem, o falar metafórico, e o uso do adjetivo. Este último, “(...) mais do que qualquer coisa, joga luz sobre o juízo, vivifica-o, modula-o (...)”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> CECCHI, E., *Op. Cit.*, p. 78.

<sup>14</sup> “Longhi amará sempre, pelo seu potencial alusivo, metafórico, assumir e transferir tecnicismos de outras terminologias científicas, em particular da lingüística e da filologia”. MENGALDO, P., “*Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*”, in LONGHI, R., *Da Cimabue a Morandi*, p. 73. Mengaldo chega a compor um pequeno, porém cuidadoso, léxico destas terminologias encontradas nos textos de Longhi. – Cf. p. 73-74

<sup>15</sup> ROBERTIS, G., “*Longhi scrittore*”, in LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, p. 60.

\* \* \*

“Primeiro convém uma corrida através dos desenhos”, afirma Longhi, em seu texto “A escultura futurista de Umberto Boccioni”, escrito em 1914. O autor estava então com 24 anos de idade, e neste período de sua juventude voltou sua atenção para a novidade barulhenta do Futurismo, escrevendo, além do texto sobre a escultura de Boccioni, um outro texto, no ano anterior, sobre a arte futurista, desta vez comentando a pintura.<sup>16</sup> Nele, o autor já destacava a pintura de Boccioni como aquela que informa “uma outra solução, esta mais intelectual, e profunda, do movimento”<sup>17</sup>, bem como foi um dos primeiros críticos a enxergar a experiência futurista como diferente daquela feita pelos cubistas:

*“Eu que fui o único, fora do Futurismo, a afirmar sua profunda independência e superioridade em relação ao Cubismo [Longhi refere-se ao texto sobre os pintores futuristas], estou mais contente em poder demonstrar que no desenvolvimento escultórico de Boccioni os elementos de congelamento cubista ou do tipo genericamente estático ficam em segundo plano e rapidamente desaparecem totalmente”.*

E por qual razão escrever sobre o Futurismo? Longhi possuía a intenção de retomar, para o seu estudo, muitos temas pelos quais a cultura acadêmica já não mais dispensava atenção; os mesmos temas que, para ele, eram justamente aqueles que possibilitaram “o alvorecer da idade moderna, do realismo ao impressionismo”.<sup>18</sup> O escritor observa, a respeito dos futuristas:

---

<sup>16</sup> Originalmente publicado em “*La Voce*”, V, 1913, n.15. Neste trabalho, os textos de Longhi foram retirados de LONGHI, R., *Scritti Giovanili –1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1980.

<sup>17</sup> LONGHI, R., “*I pittori futuristi*”, in *Scritti Giovanili*, p.52.

<sup>18</sup> *idem*, p. 19.

“Como não compreender, igualmente, que também a minha participação temporária naqueles anos no Futurismo (1913: ‘Os pintores futuristas’; 1914: ‘A escultura de Boccioni’) era o resultado das mesmas intenções? Por que não favorecer um movimento italiano que após uma interrupção de mais de um século ligava-se ao resto da Europa? O único engano, e eu o reconheci rápido, foi de não perceber que antes mesmo do futurismo, europeu tinha sido também o ‘divisionismo’ italiano; recordo-me de ter redigido naqueles dias um ‘Adeus a Segantini’ que todavia tive o bom senso de não publicar”.<sup>19</sup>

Um outro aspecto reforça a importância do texto escrito por Longhi sobre a escultura de Boccioni: o de possuir um papel decisivo no resgate de duas das obras que integravam a exposição póstuma de Boccioni, no ano de 1917 e que atualmente integram o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, de 1912, e *Formas únicas da continuidade no espaço*, de 1913. Longhi destacou, em seu texto, a importância de tais obras, como representantes de uma nova tradição plástica, que traduz o corpo humano em força dinâmica e reinventa os objetos a partir de sua relação com o espaço.

É importante observar que outros autores do período também escreveram seus comentários a respeito do Futurismo; Emilio Cecchi já em 1912 havia falado de Boccioni e em 1913 havia comentado a respeito da mostra do artista em Roma, assim como possuímos considerações feitas por outros autores como Mastrigli, Pascazio, Di Cesarò, Prampolini; antes de 1911 Barbantini expressou grande consideração sobre Boccioni e Carrà, a ponto de convidar o primeiro para expor na Galeria de Ca’ Pesaro, da qual era diretor. Mas ninguém elogia e analisa o artista com tanta profundidade como Longhi, que admira profundamente o seu particular modo de reinventar a escultura.

---

<sup>19</sup> *Idem*, p 20.

Na época na qual Longhi trata da escultura do artista, “(...) o futurismo estava em seu momento mais profícuo. E ao invés da delgada nudez marmórea, Longhi encontrava-se diante nada menos do que *Expansão espirálica de músculos em movimento* e *Cabeça+Casa+luz* de Boccioni. (...) O empenho com o qual Longhi discute a escultura de Boccioni era muito vivaz, para pensar em um simples exercício retórico, em uma exibição de bravura. Acrescenta-se, pois, com cada descrição, uma atmosfera futurista; e será menos incompleto o quadro das disposições com as quais Longhi termina por tomar posse da própria escrita, com os seus movimentos suntuosos, os seus lampejos de fantasia, os seus caprichos; (...)”.<sup>20</sup>

A partir destas considerações, Cecchi procura compreender a lógica do texto de Longhi, destacando que o seu instrumento literário

*“(...) é dominado por dois propósitos principais, cuja realização resulta na novidade e na importância da [sua] crítica.*

*Tratava-se, em primeiro lugar, de re-evocar concretamente o ambiente histórico, ou melhor, o terroir cultural e o clima formal no qual acreditavam os artistas e foram produzidas as obras. E para isto pouco instruíam as abstrações e descrições sociais e literárias de Taine ou Burckhardt; ou morais, de De Sanctis; ou estetizantes, de Pater: todas demasiado distantes do fato da arte (...).*

*E tratava-se, sobretudo, de interpretar a obra de arte, fundamentando-se essencialmente sobre suas razões internas, sobre as leis da sua invenção e de seu estilo (...).”<sup>21</sup>*

Findas estas considerações, destacamos alguns aspectos da estrutura do texto escrito por Longhi que integra esta tese.

---

<sup>20</sup> CECCHI, E., *Op.Cit.*, p.27-28.

<sup>21</sup> *Idem*, p.27-28.

Logo no início do texto, o autor apresenta o mote de suas considerações: a escultura de Boccioni, que surge “em meio ao deserto da escultura moderna, de oásis breves e sedentos, e na sua região mais embrutecida, a Itália”. A partir desta proposição Longhi afirma que é possível ler toda a história da escultura a partir das intuições plásticas de Boccioni. Assim, passam diante dos nossos olhos nomes como Rosso, Rodin, Bernini, Della Quercia, Rizzo. Alguns ganham a apreciação de Longhi; outros, no entanto, recebem a crítica irônica, contundente, característica do escritor.

No seu texto, Longhi destaca a importância da obra de Boccioni, que possui os meios para proporcionar a escultura a recuperação de seu lugar próprio; é ele quem possui uma “(...) necessidade íntima de clarear a história para poder recuperar seu melhor filão”. Esta atitude revisionista na História da Arte, feita pelo artista em seu livro *Pittura Scultura Futuriste*, é realizada por Longhi no texto em questão. De fato, o autor historiciza o fenômeno em uma perspectiva histórica de um estudioso da arte antiga, e isto ele já havia feito em seu texto de 1913 sobre os pintores futuristas, quando, por exemplo, lemos: “(...) o problema do futurismo em respeito ao cubismo é aquele do Barroco frente ao Renascimento”. A escultura de Boccioni será pensada nestes termos, como observa Livia Velani:

*“(...) É certo que Longhi, nas suas vinte e nove páginas sobre a escultura de Boccioni, que analisa obra por obra, o põe em confronto não apenas com os gênios da escultura dos séculos precedentes, ‘...Giovanni Pisano – Giotto – Jacopo della Quercia – Antonio Rizzo – Michelangelo’, mas também com os ‘velhos mestres’ pela sua rica produção de ‘supremo desenhista’; os desenhos de Boccioni de fato [citando o texto da escultura escrito por Longhi] ‘representam uma das observações mais*

*enérgicas que o físico corpóreo obteve... Não muito diferente é o caráter de renovada energia vivendo os desenhos de Michelangelo’ ”.*<sup>22</sup>

Encontramos portanto neste texto de Longhi, um tipo de pensamento crítico – e de certa forma, ‘futurista’, se considerarmos que Boccioni partilha de muitas opiniões expressas pelo autor a respeito da arte italiana – que utiliza as questões da arte contemporânea para ler os problemas da forma no passado, numa espécie de presença simultânea de passado e presente numa história da representação da forma plástica. Longhi usa os modernos para ler os antigos, Boccioni usa os antigos para fundar o moderno. Sua recriação de um novo clássico inicia-se pela releitura dos grandes mestres, sem aboli-los completamente, mas resgatando neles a força plástica essencial que lhe permite criar as formas modernas e vinculá-las a grande história da arte européia. Longhi consegue, com êxito, recuperar a arte antiga graças às reflexões lançadas a respeito da obra de artistas modernos. Ele possui o *savoir faire* necessário para formular as perguntas e considerações cabíveis em um trabalho de crítica de arte. A força da obra de Boccioni, portanto, será defendida por Longhi após uma reflexão a respeito da cronologia da história da escultura.

Um outro aspecto importante da poética do artista que auxilia Longhi na construção de suas próprias idéias é o postulado defendido por Boccioni de que a pintura, a escultura e o desenho têm de ser entendidas através de um raciocínio arquitetônico. Esta relação entre pintura, escultura e arquitetura entendidas como uma só arte, tão presente na poética do artista, foi destacada por Longhi, e este não a perde de vista em um só momento do texto. O autor procurou, inclusive, pensar a arte moderna a partir de um raciocínio de arquitetura:

---

<sup>22</sup> VELANI, L., “La fortuna di Boccioni in Italia”, in *Su Dinamismo: Opere di Umberto Boccioni*, p.20.

“(...) a pintura moderna é por essência arquitetônica, e quando a arquitetura for compreendida por aquilo que ela é – uma composição harmônica de espaço dos interiores e externamente uma pura criação de planos e volumes, de linhas e de claro-escuro também, de peso gravitando e de suporte”.<sup>23</sup>

Há muito da obra de Boccioni no texto de Longhi que não está necessariamente impresso nas linhas do texto. A organização das idéias, a estilística, a escolha das palavras e as metáforas, tudo isso é criado pelo autor de modo a transmitir a essência da escultura e do desenho do artista. Assim, Longhi procura escrever seu texto como se estivesse traçando um paralelo estilístico da escultura; encontramos frases dotadas de um teor marinettiano: ausência da pontuação e sintaxe, como se o autor estivesse seguindo o exemplo das *Parole in Libertà* idealizada pelo líder do grupo futurista. As palavras de Longhi desenham a escultura de Boccioni.

Este trabalho tratará, nos capítulos seguintes, da análise acerca das considerações do texto de Longhi, pensadas em conjunto com as obras de Boccioni. Por hora, concluímos com as palavras de Emilio Cecchi: “O texto de Longhi (...) é um convite a enfrentar a nova aventura da forma inaugurada pela vanguarda. Mostra que, sendo eterno o valor da forma figurativa, a história pode virar a chave para saber entender o novo”<sup>24</sup>.

\* \* \*

Nesta série de desenhos que escolhemos para analisar a poética de Boccioni, realizamos um esforço para não realizar um trabalho de “busca” do Futurismo neles. Em um tipo de trabalho como

---

<sup>23</sup> LONGHI, “*I pittori futuristi*”, p. 48.

<sup>24</sup> CECCHI, E., *Op. Cit.*, p. 30.

este que propomos existe o perigo de aplicar a experiência futurista do artista diretamente nos seus trabalhos anteriores a ela, o que nos fez deitar nossos olhos com mais cuidado a cada desenho que decidimos estudar, evitando, a todo custo, julgá-los com o conhecimento de quem já sabe o que virá mais adiante. Portanto, procuramos fazer com que nossos argumentos estivessem coerentes com a nossa crença fundamental sobre Boccioni: a de um artista que não pode ser visto apenas como um futurista, e, desta forma, tampouco o conjunto de sua obra pode ser estudado neste condicionamento.

Neste trabalho, usamos a palavra “desenho” quando nos referimos às imagens realizadas por Boccioni em papel, com o uso de lápis, caneta tinteiro, carvão, bem como aquelas realizadas usando-se técnica mista, com aquarela ou têmpera, por exemplo. Também estudamos algumas gravuras, feitas em água-forte e ponta seca. A sua arte gráfica, portanto, refere-se neste trabalho tanto aos seus desenhos quanto suas gravuras<sup>25</sup>. A técnica utilizada pelo artista em uma determinada obra aparece no corpo do texto, quando necessário. No catálogo de imagens ao final deste trabalho, o leitor pode encontrar a descrição de cada uma das técnicas utilizadas em cada um dos desenhos.

Este catálogo de imagens relaciona os desenhos e gravuras utilizadas nesta tese. Tais fontes visuais estão apresentadas pela ordem em que aparecem no texto. Esta ordem escolhida dispõe os desenhos de forma cronológica, que acreditamos ser aquela que torna mais nítida a compreensão dos estudos para o leitor.

Algumas observações a respeito da disposição cronológica das fontes devem ser feitas. A cronologia por nós escolhida apresenta as fontes agrupadas pelo ano de sua execução; contudo, a ordem que estas aqui se organizam justifica-se também por uma afinidade estilística ou por algum conhecimento mais específico da data de sua realização, pois nem todos os desenhos de Boccioni são

---

<sup>25</sup> “Entende-se por artes gráficas a produção artística que abrange a xilogravura, as diferentes modalidades da gravura em metal, a litografia e o desenho. Algumas correntes teóricas assinalam o desenho como um campo independente, com autonomia e normas próprias. Contudo, a linha representa o instrumento comum entre esses campos, seja ela única, feita com lápis ou pena diretamente sobre a folha de papel, seja múltipla, feita com a goiva ou o buril sobre a matriz de madeira ou metal e reproduzida a seguir sobre o papel”. SIMONE, E., *Op. Cit.*, p. 53.

datados; quando o são, poucos possuem referência ao mês ou outro período do ano em que foram feitos. Portanto, uma ordenação aceitável dos desenhos de Boccioni só pode ser feita agrupando os mesmos por ano, e não pelos meses de um ano em particular. De fundamental importância para a organização das fontes foi o trabalho de Maurizio Calvesi e Ester Coen, que organizaram a obra do artista por etapas cronológicas<sup>26</sup>.

A legenda dos desenhos do Apêndice está apresentada da seguinte forma: o nome original da obra, em italiano; o nome da obra traduzido para o português, entre parênteses; o ano de sua execução; a técnica utilizada; e por fim, o local onde se encontra a obra em questão.

Todas as traduções das fontes e da bibliografia em língua estrangeira foram realizadas por nós; nos casos onde a tradução não é nossa, tais informações aparecem nas notas de rodapé de nosso texto, com os devidos créditos.

Na tradução de trechos dos diários do artista, decidimos fazer uso da pontuação e acentuação normativas sempre que necessário, para melhorar a compreensão do texto escrito, já que Boccioni muitas vezes escreve sem preocupações gramaticais.

A tradução do texto “A Escultura Futurista de Umberto Boccioni”, de Roberto Longhi, presente no Apêndice 1 desta tese, foi originalmente publicada na Revista de História da Arte e Arqueologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, no número 4, agosto de 2002. Realizada por Luciano Migliaccio e Vanessa Bortulucce, a presente tradução foi revisada para esta tese pelos autores.

---

<sup>26</sup> CALVESI, M., e COEN, E., *Umberto Boccioni – L'Opera Completa*, Milano, Electa Editrice, 1983.

# CAPÍTULO I

## INVESTIGANDO O DESENHO DO BOCCIONI PRÉ-FUTURISTA: ITINERÁRIO DE UMA POÉTICA

*“Do espírito untuoso dos dois últimos decênios do século XIX surgiu de repente uma febre que se expandiu rapidamente por toda a Europa. Ninguém sabia exatamente o que se passava, ninguém podia dizer se se tratava de uma arte nova, de um ser humano novo, de uma moral nova ou talvez de uma mudança na sociedade.”*

Robert Musil, O Homem sem Qualidades, 1930.

Estudar o período pré-futurista de Boccioni não é uma tarefa das mais fáceis para o historiador da arte. O número de dados, datas, artistas, teorias, é de tal tamanho que muitas vezes somos tomados por uma frustração por não saber exatamente por onde começar. Diríamos, entretanto, que esta é a fase mais complexa e rica da vida do artista – o que não depõe contra a fase propriamente futurista do artista, muito pelo contrário.

A experiência pré-futurista de Boccioni envolve milhares de situações que não podem ser analisadas totalmente em separado, tamanha a força de coesão e relação entre as mesmas. Tampouco seus desenhos podem ser estudados à parte destas situações.

Em geral, os estudos sobre Boccioni concentram-se nos períodos em que o artista viaja a Paris – sua primeira viagem a capital francesa ocorrerá em 1906 - ou já está estabelecido em Milão; os anos romanos de sua atividade artística possuem pouca documentação. Alguns episódios do período

pueram ser reconstruídos, contudo, graças à autobiografia de Gino Severini (1883-1966), *Tutta la vita di um pittore*, de 1946.<sup>27</sup> Severini sem dúvida é a testemunha mais importante deste período romano onde se desenvolvem os primeiros anos de atividade artística de Boccioni. No que concerne a pesquisa acadêmica sobre o tema, atualmente existem estudos sobre a experiência romana deste artista que obtiveram um bom desenvolvimento, graças a trabalhos como o feito por Ester Coen e Maurizio Calvesi<sup>28</sup>, e pela descoberta recente de desenhos inéditos do artista que pertencem aos primeiros anos do século XX. Estas obras lançam um pouco de luz a tal obscuridade, citada acima, sobre os primeiros anos de sua atividade.

Neste capítulo, estudaremos alguns desenhos específicos que traçam o itinerário da poética pré-futurista do artista. Neles, identificaremos alguns aspectos que serão fundamentais no desenvolvimento dos conceitos de sua obra futurista, que serão estudados a partir do próximo capítulo.

Em primeiro lugar, uma breve explicação sobre o cenário cultural italiano do final do século XIX se faz necessária. Após o *Risorgimento*, que ocorre na segunda metade do século XIX, a Itália convive com a justaposição de velhos símbolos e novas realidades. Os valores heróicos do *Risorgimento* caminham paralelamente com a nova realidade da era industrial emergente, muitas vezes conflituosamente.

No cenário artístico italiano, desde o final do século XIX algumas opções eram apresentadas aos pintores: realismo social, simbolismo, impressionismo e o neo-impressionismo, cada qual com seus valores e credo particulares. Havia um certo consenso na aceitação dos modelos culturais da Europa *fin de siècle*; a rejeição do realismo na arte e na literatura caminhava lado a lado com a

---

<sup>27</sup> SEVERINI, Gino, *Tutta la vita di um pittore*, Milão, 2ed, 1965.

<sup>28</sup> Destacamos aqui a obra de Calvesi, realizada conjuntamente com Ester Coen, *Boccioni-L'opera Completa*, Milano, Electa, 1983, onde Calvesi minuciosamente analisa os primeiros anos de formação de Boccioni, bem como estuda os desenhos deste período.

rejeição do Positivismo na Filosofia. De acordo com Calvesi, “melhor que se esforçar para reconstruir, momento por momento, nome por nome, cada um dos encontros [de Boccioni] com a obra deste ou daquele pintor, vale ter presente o quadro geral desta cultura”.<sup>29</sup> As observações de Piero Pacini especificam melhor o que ocorria, no âmbito artístico, na Itália do final do século XIX e no início do século XX:

“(…) O realismo não satisfaz mais as aspirações culturais do ambiente médio-burguês enquanto a interpretação da realidade contrasta sempre mais visivelmente com as instâncias da cultura oficial. Analogamente o *Liberty*<sup>30</sup> sente o efeito deste compromisso cultural e perde de vista alguma de sua genuína finalidade: entre a evasão lírica e imaginativa de Klimt e as pomposas caligrafias de Di Carolis está a sombra do mastodôntico Palácio da Justiça e a atração dos ‘heróis’ de Sartorio.<sup>31</sup> Acrescenta-se que as mais válidas tabuletas dos pintores *macchiaioli*<sup>32</sup> estão há

---

<sup>29</sup> CALVESI, Op. Cit., p.23.

<sup>30</sup> Como era conhecido o *Art Nouveau* na Itália. Em 1902 ocorre em Roma a exposição internacional “*Bianco e Nero*” onde participam obras de estética *Liberty*.

<sup>31</sup> Adolfo de Carolis (1874-1928): Pintor e ilustrador italiano que nasceu em Montefiore dell’Aso e morreu em Roma. Formou seu gosto artístico em Roma, no grupo de Nino Costa (1826-1903) chamado “*In Arte Libertas*”, extraindo-lhe a tendência ao decorativo que se difunde, em um linearismo de caráter *Art Nouveau*, nas ilustrações que fez para os livros de Pascoli e D’Annunzio. De Carolis também iniciou a renovação moderna da xilogravura na Itália, por incentivo de D’Annunzio.

Aristide Giulio Sartorio (1860-1932): Pintor italiano, nasceu e morreu em Roma. Sartorio é um personagem chave da cultura figurativa da última década do século XIX. Em sua arte, valorizava elementos como a proporção, a clareza da forma, tendo como inspiração Puvis de Chavannes, os Pré-Rafaelitas, os românticos alemães. Seus trabalhos possuíam elementos do simbolismo e do classicismo, transformando o gosto pré-rafaelita em direção a uma sensibilidade neo-michelangiotesca e neo-helenística. Seus temas envolviam, em geral, paisagens arcaicas, nus heróicos do Mediterrâneo (como as telas *Diana de Éfeso e os Escravos*, e *Górgona e os Heróis*, ambas de 1899, que aludem a alguns conceitos dannunzianos); o conjunto de sua obra é um ponto de referência fundamental para o Classicismo italiano. Sartorio também colaborou com D’Annunzio na revista “*O Banquete*” (1895-98) Realizou as decorações do Palazzo del Parlamento, sendo um dos representantes da cultura oficial dominante da época.

<sup>32</sup> *Macchiaioli*: Grupo de pintores toscanos do século XIX que reagiu contra as regras ditadas pelas academias artísticas e voltou-se à natureza como orientação. O termo *Macchiaioli* aparece pela primeira vez na *Gazetta Del Popolo* em 1862, embora o movimento tenha nascido em 1856. Como os pintores impressionistas franceses, os *Macchiaioli* utilizavam em suas obras pequenas áreas ou manchas (*macchie*) de cores, e consideravam este uso como o aspecto mais importante da pintura, colocando grande ênfase na estrutura da cor. O efeito da pintura no espectador derivava mais pela superfície pintada do que por qualquer mensagem ideológica; entretanto, apesar de serem pintores ativos durante o *Risorgimento*, os *Macchiaioli* não possuíam fortes sentimentos nacionalistas. Seus principais expoentes são Serafino De Tivoli, Vincenzo Cabianca, Cristiano Banti, Nino Costa, Vito d’Ancona, Odoardo Borrani, Giuseppe de Nittis, Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, entre outros.

tempos segregadas nas cuidadosas intimidades das sobrecarregadas salas de visitas burguesas; e que a novidade da luz impressionista foi recusada com firmeza tanto pelos adeptos do nu acadêmico quanto pelos pré-rafaelitas que misturam impunemente pintura e literatura em destilados de fria inteligência e em ambíguas excursões espiritualísticas”.<sup>33</sup> Será neste ambiente convencional e retórico que Boccioni conhecerá Severini e também aquele que viria a se tornar seu mestre, e mais tarde companheiro dentro do grupo futurista, Giacomo Balla.<sup>34</sup>

O movimento dos *macchiaioli* era uma das mais importantes manifestações artísticas do *Ottocento* italiano. Dentro deste cenário cultural, também participava uma outra corrente, a *Scapigliatura* lombarda, que tem como participantes os assim chamados artistas divisionistas (como Segantini, Pellizza da Volpedo e Previati) e simbolistas do *Art Nouveau* italiano, escritores e músicos. Todos estavam reunidos em um movimento antiburguês que buscava uma união de todas as artes, influenciados, em particular, pela música e pela estética de Richard Wagner. A busca de novidades, neste caso, não se associa com os motivos narrativos dos mitos do passado, mas incide sobre a representação da imagem em termos de cor-luz, que contribui para um caráter sentimental da expressão. Característica fortemente marcante nos *scapigliati* é o valor sugestivo da luz, espiritual, onde a forma inunda-se de efeitos emotivos de diferentes intensidades. Alguns artistas como Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Luigi Conconi e o escultor Giuseppe Grandi, assumem em suas obras este valor emotivo, psíquico, quase secreto. Boccioni desenvolverá sua linguagem a partir do conhecimento de todo este ambiente cultural italiano, junto com os estímulos

---

<sup>33</sup> PACINI, *Umberto Boccioni*, p. 10. A presença de sentimentos espiritualistas, especificamente no ambiente romano, é propagada por Ettore Ferrari (1845-1929) e por Giovanni Cena (1870-1917), este último poeta e escritor piemontês e amigo dos pintores Segantini e Pellizza da Volpedo. Cena exerceu grande influência ideológica nos artistas da ‘vanguarda’ romana.

<sup>34</sup> Giacomo Balla (1871-1958): Nascido em Turim, estudou música em sua infância e praticamente foi autodidata em pintura. Interessando-se pelo Divisionismo, transfere-se para Roma em 1895 e exibe suas obras na Exposição Universal de Paris em 1900. Após seu retorno a Itália, começa a ensinar as técnicas divisionistas a vários artistas jovens, como Severini, Boccioni e Sironi. As obras de Balla pré-futurista caracterizam-se, em sua maioria, por temas sociais e humanitários, refletindo suas convicções políticas. Adere ao grupo futurista em 1910, onde desenvolverá estudos analíticos do movimento.

do Romantismo europeu, que, apesar de não influir profundamente no ambiente cultural italiano, participa de uma forma mais viva no desenvolvimento das vanguardas internacionais, anos mais tarde.

Em Roma<sup>35</sup>, logo no início do século XX, uma minoria de artistas proclama a necessidade de uma arte mais relevante socialmente, rejeitando o prevalente *Neo-Renaissance* e os estilos Pré-Rafaelitas. Esta nova situação foi trazida pelo influxo de artistas e intelectuais de ideais socialistas e divisionistas que provêm de Turim e de outras cidades do norte. Balla chega a Roma, vindo de Turim, em 1895, e passa sua interpretação divisionista a Boccioni, Severini e Sironi;<sup>36</sup> Giovanni Cena chega a Roma em 1901, com idéias espiritualistas e de socialismo humanitário; Giuseppe Pellizza da Volpedo faz duas visitas a Roma, uma em 1896 e outra em 1906. Outras figuras de destaque que se encontravam em Roma eram o escultor genovês Giovanni Prini<sup>37</sup> e o ilustrador e *designer* Duilio Cambellotti.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Sobre os círculos artísticos do início do século XX em Roma, Cf. DAMIGELLA, A. M., “*Idealismo e Socialismo nella Cultura Figurativa Romana del Primo Novecento: Duilio Cambellotti*”, in “*Cronache di archeologia e storia dell’arte*”, n.8, 1969; *idem*, “*Modernismo, simbolismo, divisionismo, arte sociale a Roma dal 1900 al 1911*” in “*Aspetti dell’arte a Roma*”, pp.XLIII-LXIII.

<sup>36</sup> Mario Sironi (1885-1961) freqüentava o estúdio de Balla quando estudava em Roma, no início do século XX. Manteve amizade estreita com Boccioni, viajando juntos a Paris em 1906. Aderirá ao futurismo apenas em 1914, quando passará a viver em Milão.

<sup>37</sup> Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907): Pintor pouco conhecido fora da Itália, Pellizza estudou em Milão, Bergamo e Florença. Suas primeiras pinturas concentram-se em um realismo social, para mais tarde absorverem elementos do Romantismo, do Simbolismo e do Pontilhismo. Os temas de sua pintura giram em torno dos trabalhadores do campo, das paisagens rurais, dos camponeses, da natureza. Pellizza suicida-se aos trinta e nove anos de idade, deprimido em razão do falecimento de sua esposa.

Giovanni Prini (1877-1958): escultor genovês, é outro artista que se encontra a Roma no início do século XX. Suas esculturas seguem uma linha semelhante ao Simbolismo de Bistolfi. Realizou muitas obras importantes, como o friso da Galeria Nacional de Arte Moderna em Roma.

<sup>38</sup> Duilio Cambellotti (1876-1960): nasceu e morreu em Roma. Autodidata, foi xilógrafo, escultor, ilustrador, *designer* e cenógrafo. Desenhou inúmeros manifestos publicitários, após ter freqüentado o Museu Artístico Industrial de Roma, sob a direção de Alessandro Morani e Raffaello Ojetti. Tinha um profundo interesse pelos artistas de Munique e conhecia bem a arte gráfica da *Sezession* de Viena. Era um seguidor das idéias de William Morris e Henry Van de Velde, organizando a revista “La Casa”, onde apresentava propostas de melhoria habitacional para os trabalhadores. Em seus trabalhos, destaca-se, na escultura, a lápide feita para o poeta Giovanni Cena, personagem influente no ambiente romano do início do século. Cambellotti ilustrou muitos livros, revistas e periódicos como “*Avanti della Domenica*” (em 1904), “*Italia Ride*” (em 1900), e “*Fantasio*” (em 1902). A sogra de Cambellotti, Virginia, que foi retratada em um óleo por Boccioni em 1905, possuía uma grande amizade com a tia de Boccioni, com a qual ele morou, junto com o pai, durante sua estada em Roma. Anos mais tarde, Boccioni, em agradecimento à amizade de Cambellotti, entregaria seu

Neste período romano, a personalidade de Boccioni forma-se a partir de duas presenças determinantes e que se cruzam: o pintor Giacomo Balla (que transmite a Boccioni as lições do impressionismo francês e do divisionismo italiano)<sup>39</sup> e a estética da *Sezession* marcadamente presente no cenário romano, que carrega potencialidades simbolistas e expresssionistas,<sup>40</sup> atraindo o jovem artista.

Boccioni freqüentava o estúdio de Balla em Porta Pinciana com Severini nos fins de 1901 (“*circa*”, como recorda o próprio Severini). Nos seus primeiros anos de atividade, Boccioni segue à risca os ensinamentos de seu mestre. Neste período irá produzir, além de quadros a óleo, esboços, pastéis, estudos em têmpera e cartazes de propaganda.<sup>41</sup> Balla ensina a Boccioni os princípios

---

livro *Pittura Scultura Futuriste* ao amigo com a seguinte inscrição: “Ao querido e grande artista, ao amigo que apoiou meus primeiros passos com amizade constante.” In COEN, Op. Cit.,p. 12.

<sup>39</sup> O divisionismo é um termo alternativo para a técnica de pintura desenvolvida pelos neo-impressionistas franceses. Consiste em dar pequenos toques de cor com o pincel na tela, criando efeitos luminosos e contrastantes. Ele estabelece-se na Itália em 1890, rompendo com as várias manifestações da arte realista vigente. Dentro da sua técnica e da poética divisionista, destacam-se os nomes de Gaetano Previati, Giuseppe Pellizza da Volpedo e Giovanni Segantini, oriundos do norte da Itália, negligenciados pela cultura oficial e que pregavam a arte como uma experiência individual, congruente com a vida. Rebelaram-se contra as convenções acadêmicas e os limites pictóricos da realidade. A maioria de suas pinturas possui componentes alegóricos, simbólicos e psicológicos. O Divisionismo nunca chegou a adquirir uma posição proeminente no panorama artístico italiano do final do século XIX, e tampouco era um reflexo da cultura artística dominante.

<sup>40</sup> Os estilos artísticos e as estéticas do resto da Europa que circulavam no cenário italiano podem ser vistos nas revistas do período, na divulgação das exposições da *Sezession*, no relacionamento entre os artistas. Optamos por não delimitar este quadro cultural complexo dentro do texto; portanto, os artistas, as obras e os estilos que Boccioni conhece neste ambiente romano estão ao longo de todo este texto, e relacionam-se com os seus desenhos aqui analisados. Sobre as Secessões e o impacto das mesmas sobre o jovem Boccioni, vide nota n. 43.

<sup>41</sup> Em Roma, Boccioni irá expor, junto com Balla e Severini, algumas de suas obras na *Società degli Amatori e Cultori*. Os círculos artísticos da cidade estavam impregnados de fórmulas oriundas do século XIX, e a pintura era marcada pelo realismo. Nestes anos os artistas exibiam seus quadros na *Società degli Amatori e Cultori*, que eram exposições oficiais localizadas na Via Nazionale. Os trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros eram selecionados por uma comissão de juízes, dentre os quais integrava Balla. Boccioni exibiu obras entre 1903 e 1905, neste último ano também exibindo na *Mostra dei Rifiutati* (Mostra dos Recusados). De acordo com Severini, o *Amatori e Cultori* era “equivalente ao ‘*Artistes Français*’ em Paris, onde jovens artistas às vezes eram convocados a contribuir com pequenos trabalhos, e onde às vezes suas obras eram recusadas...Em 1904 Boccioni participou com uma bela paisagem. No ano seguinte (...) Boccioni apresentou cinco ou seis e eles escolheram apenas um, um auto-retrato, o menos interessante de todos. A visão e credo Impressionista (com seus meios passionais e violentos) estava amadurecendo em Boccioni e em mim. (...)

básicos da técnica divisionista e o encoraja a aplicar as cores em pequenas pinceladas. Inspirado pelos seus próprios experimentos pictóricos, Balla instiga Boccioni e Severini a desenvolver um método de composição usando ângulos e aproximações análogas às técnicas fotográficas; é ele quem apresenta a Boccioni o uso das cores complementares, expressas mais tarde por Boccioni de um modo dramático e violento.

No divisionismo de Boccioni existe um destaque para a estrutura do desenho sobre a cor e a luz, e este aspecto é um sintoma da influência do ambiente romano sobre o artista, principalmente através da figura de Cambellotti, artista fascinado pelo modelo secessionista e pela ilustração gráfica, principalmente aquela do alemão Otto Greiner.<sup>42</sup> Entusiasmado pelo desenho, a atitude de Cambellotti era a de variar constantemente o estilo em função do sujeito, passando do desenho estilizado e linear para desenhos de caráter mais pictórico, sugerindo as massas e os volumes com o uso de tinta e carvão.

Cambellotti reflete uma prática comum aos artistas daquele período: as técnicas gráficas, do pastel ao carvão eram um *medium* fundamental de pesquisa nas artes visuais. A Itália oferecia, de modo geral, um terreno propício ao uso destas técnicas, principalmente por meio da existência de inúmeras revistas e periódicos que acolhiam e divulgavam inúmeras ilustrações, como as feitas por Boccioni e pelo próprio Cambellotti.<sup>43</sup> Além destes dois últimos, outros artistas como Prini,

---

Então, junto com outros pintores que haviam sido excluídos, organizamos a primeira Mostra dos Recusados, no saguão do Teatro Nazionale. Boccioni e eu estávamos aptos a dominar a situação completamente...Boccioni, também, foi notadamente bem sucedido com a imprensa.” SEVERINI, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>42</sup> Otto Greiner (1869-1916): Pintor e litógrafo alemão, tem sua formação ligada ao artista Max Klinger, que conheceu pessoalmente durante sua estada em Roma (1891). Em 1898 retorna a Roma permanecendo até 1915, sem entretanto perder o contato com o ambiente artístico de Leipzig, onde nasceu, e Munique, onde falece em 1916. A fama de Greiner está ligada principalmente a sua obra gráfica, que consiste de 112 obras, em sua maioria litogravuras. Seu estilo, mesmo quando trabalha com a pedra litográfica, é marcadamente gráfico. Algumas de suas obras possuem um caráter notadamente simbolista.

<sup>43</sup> O papel das revistas e periódicos como divulgadores das tendências artísticas européias é fundamental no cenário cultural italiano dos fins do século XIX e início do XX. As revistas divulgavam as Secessões, que eram tidas como modelos cosmopolitas de ideais renovadores, caminhando em direção oposta àqueles defendidos pelos mais conservadores. As Secessões mais importantes eram realizadas em Viena, Munique e

Domenico Baccarini e Raoul Ferenzona “preferiam pastel, carvão e outros meios gráficos como uma maneira de libertarem-se da linguagem e dos costumes do Realismo e do Simbolismo tardio”.<sup>44</sup>

A adoção, portanto, de técnicas variadas possuía um sentido de liberação, um desejo pelo diferente, pelo novo.

Percorrendo o nosso olhar pelas pinturas e pelos desenhos feitos por Boccioni neste período romano, notamos uma “tensão” entre as forças características do desenho e aquelas da pintura. Esta dicotomia deve-se ao fato de existir um certo “bipolarismo” na formação de Boccioni: a formação do artista com Balla e o conhecimento da cultura secessionista. A pintura de Boccioni está impregnada de motivos impressionistas e pós-impressionistas ou divisionistas, como valores cromáticos e luminosos, enquanto o seu desenho assume motivos que tenderiam a valores anti-impressionistas, como a pesquisa de novas soluções plásticas e de espacialidade. Esta dicotomia dá-se, sobretudo, devido a uma condição cultural que é transmitida a Boccioni por meio das lições de Balla, por um lado, e por meio de todo o ambiente cultural romano, de outro. A pintura de Boccioni

---

Berlim. Nesta última, em 1892, a obra de Munch causa escândalo diante do público; também estão presentes os trabalhos de Van Gogh, Liebermann, Corinth e Slevogt. (Estes dois últimos serão pontos de referência na pesquisa de Boccioni nos seus primeiros anos em Milão.) Algumas revistas desta época eram notáveis pela sua inovação editorial e *layout* moderno: “*Novíssima*”, “*Fantasio*”, “*Avanti della Domenica*”, “*La Casa*”, “*Emporium*” (que publicou importantes artigos de Vittorio Pica sobre os estilos internacionais). É por meio das revistas que Prini, Cambellotti, Boccioni, entre outros, voltam-se às artes gráficas, ao pastel e ao desenho como um modo de libertarem-se da linguagem e dos costumes do Realismo e do Simbolismo tardio. O *Art Nouveau* e o *design* gráfico desempenharam um papel importante nesta renovação visual, permitindo aos italianos conhecer nomes como os de Auguste Rodin, Costantin Meunier, e os simbolistas escandinavos e belgas.

Das revistas que interpretavam os ideais da *Sezession* destacam-se “*Jugend*” e “*Simplicissimus*”. Em um escrito de Boccioni de abril, de 1916, ele recorda: “Vinte ou quinze anos atrás [ou seja, o período romano do artista] os jovens olhavam Munique e Viena como os centros do pensamento artístico europeu (...). A *Jugend* amarga e o indigesto *Simplicissimus* eram procurados, estudados... e copiados (...). Por último, o austríaco Klimt (...) era por nós considerado um aristocrático inovador do estilo”. (in CALVESI, p.23.) Nos desenhos de Boccioni do período romano, a presença destes elementos das Secessões aparece de várias maneiras: ele certamente conhece esta cultura por meio de artistas como Cambellotti, e por intermédio de reproduções de ilustrações publicadas nas revistas italianas e estrangeiras. Embora nem sempre seja possível identificar a clara influência deste ou daquele artista específico nos desenhos de Boccioni, uma prova essencial da presença desta cultura no seu desenho mostra-se por meio do uso de diversos tipos de traçado e estilos em seus desenhos, demonstrando a pesquisa estilística feita por ele. Isto se acentua nos desenhos do seu período inicial em Milão (1907).

<sup>44</sup> DAMIGELLA, in BRAUN, *Italian Art in The 20th Century*, p. 40.

está mais atrelada aos ensinamentos de seu mestre Balla (mesmo que, em alguns casos, exista o desejo do aluno em transformar e adaptar o que aprendeu), enquanto que suas experiências no campo do desenho não derivam, propriamente, das lições do mesmo mestre.<sup>45</sup>

Logo, os desenhos de Boccioni, desde este período romano até seus primeiros anos em Milão, são um termômetro das tendências estéticas européias, e estas se manifestam com muito mais força no branco do papel e preto do lápis do que nas tintas a óleo. Talvez isto explique o fato de que, neste período da sua vida artística são poucos os desenhos que possuem relação direta com as pinturas e pastéis executados no mesmo período. Alguns destes relacionam-se à sua atividade de ilustrador de cartazes e de capas de periódicos; neste sentido, tais desenhos obtêm uma certa “independência” em relação ao conjunto geral dos mesmos, pois possuem propósitos bastante definidos e estão veiculados a uma atividade comercial. Mas os desenhos que não possuem quaisquer relações com as atividades comerciais de Boccioni nos levaram a concluir que existe uma diferença perceptível entre aquilo que é desenhado e aquilo que é pintado. Enquanto a estrutura da pintura em maior ou menor grau é julgada com base no modelo da natureza (ou seja, “em termos de aderência e de conformidade com o local que se quer evocar”<sup>46</sup>), o desenho, com sua estrutura de perspectiva, de disposição dos planos e com suas relações internas de precisão, possui uma autonomia e é julgável por si mesmo, sem a necessidade estrita de um dado externo a ele.

---

<sup>45</sup> Em 1916, Boccioni escreve para “*Gli Avvenimenti*”, onde recorda seus primeiros anos de atividade artística, recorda o ambiente cultural italiano e escreve, sobretudo, sobre a figura de Balla. Apesar das diferenças estéticas entre aluno e mestre que permeiam a formação do jovem Boccioni, anos mais tarde, neste texto, o ex-aluno cita o mestre como uma das figuras mais importantes do cenário artístico daquele período:

“A náusea pelos opressores e onipotentes valores plásticos tradicionais. A fúria revolucionária contra o arbítrio estético criado pela decadência de velhas leis estéticas, a intuição de uma nova sensibilidade que se vinha amadurecendo através dos novos aspectos da vida moderna.

Balla via o sujeito onde os outros não viam nada. (...) O valor de Balla não estava no significado, diremos assim, ético que ele dava aos seus quadros, mas na obstinada pesquisa de sujeitos que combatessem o aspecto comum dos quadros. Ele fazia uma luta contra o sublime com um trabalho inumano solitário de uma severidade quase mística.

Nós jovens éramos atraídos por ele Sironi Boccioni Severini Costantini.(...)

Sozinho, em Roma, diferente e feroz estava Giacomo Balla (...).” BOCCIONI, in “*Gli Avvenimenti*”, 1916, in BIROLI, *Altri inediti e apparati critici*, p.46.

<sup>46</sup> CALVESI, *Op. Cit.*, p. 24.

Nos anos seguintes da vida do artista, o desenho terá uma relação mais direta com a pintura; o número destes realizados como estudos para obras aumentará, apresentando com mais frequência os mesmos temas da tela. Estas diferenças entre o desenho e a pintura de Boccioni refletem as suas próprias lutas internas: por um lado, a idéia; por outro, a expressão; de um lado, a presença do símbolo, tão em voga na arte do período; de outro, a urgência do real que lateja no artista.

Neste período, se poucas pinturas feitas pelo artista são conhecidas<sup>47</sup>, existem muitos desenhos, estudos de figuras e cartazes publicitários, sendo de grande importância para compreendermos os primeiros anos da formação do artista, obscurecidos pela ausência de documentação.

Calvesi distribui os desenhos deste período romano em dois grupos. O primeiro abrange os desenhos realizados entre 1901 e 1903; nestes desenhos encontramos esboços acadêmicos, estudos do natural, cópias de obras dos grandes mestres. Tais obras revelam uma mão ainda muito rígida e insegura, o que talvez seja o efeito do período em que Boccioni estudou na *Scuola Libera del Nudo*. A sua rebelião contra o passado e o presente, que se desenvolve mais adiante em sua arte, possui um fundamento, que nasce deste conhecimento da arte antiga e um metódico estudo sobre as formas passadas. É um período no qual o artista ainda não havia adquirido uma linguagem autônoma.

Um segundo grupo de desenhos do período romano compreende aqueles feitos entre 1904 e início de 1906. São desenhos mais complexos: rascunhos de figuras, estudos de animais, esboços

---

<sup>47</sup> Já em 1903, Boccioni possuía uma consciência efetiva do uso da cor, advindo com certeza dos ensinamentos de Balla. Exemplo é o quadro *Retrato feminino (Ritratto femminile)*, de 1903, em pastel. Também é deste ano o quadro *Campo Romano (Campagna Romana)*, que é a primeira obra feita com tinta a óleo que possui a influência de Balla. *Campo Romano*, segundo Calvesi, estava entre as obras expostas pelo artista na *Società degli Amatori e Cultori* em Roma.

de paisagens e cidades. A constituição da imagem torna-se mais complexa, não sendo mais uma “impressão do detalhe”.<sup>48</sup>

Na apresentação e na análise dos desenhos realizados por Boccioni no período romano, optou-se por seguir a divisão feita por Calvesi demonstrada acima. Os desenhos apresentam-se, portanto, em ordem cronológica, a partir de 1901; entretanto, a ordenação dos desenhos realizados em cada ano não segue uma sucessão cronológica.

\* \* \*

É impressionante a variedade de temas, estilos e técnicas nos desenhos deste período. Eles atestam as pesquisas de traçado, de perspectiva, de *chiaroscuro*, realizadas por Boccioni. Estas pesquisas caminham, de uma certa forma, paralelas e distintas àquelas propriamente pictóricas; nesta última, a preocupação maior concentra-se nos efeitos de luminosidade e de atmosfera, e de suas relações com a cor. Isto se deve às particularidades entre o desenho e a pintura do artista neste período, comentadas anteriormente. Aqui, trata-se da “dicotomia, desta vez formal, entre o desenho e a ‘pintura’ ”:<sup>49</sup> mentalmente, existe para Boccioni a ossatura do desenho, que, na pintura posterior do artista “tenderá a preceder os efeitos de continuidade e de fusão atmosférica, inclusive modificando-os”.<sup>50</sup> Trata-se de um dado essencial, que condiciona toda a sua poética.

Antes de apresentar os desenhos propriamente, destacamos vários aspectos que consideramos relevantes na descrição geral deste *corpus*: a presença de inúmeros esboços livres de silhuetas de homens e mulheres, homens caminhando, mulheres costurando e mulheres diante da janela. O tema de figuras humanas diante de janelas, principalmente mulheres, é constante em toda

---

<sup>48</sup> CALVESI, *Op. Cit.*, p. 133.

<sup>49</sup> *Idem*, p.22.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p.24.

a poética de Boccioni e mostra-se pela primeira vez em seus desenhos. Este tema também estará presente em algumas de suas pinturas. O desenho *Jovem que costura (Giovane che cuce)*, de 1902, por exemplo, mostra uma jovem absorta em suas atividades de costura diante de uma janela. O estudo das relações claro/escuro e a composição complexa, embora com uma rigidez do traço ainda perceptível, atestam que o conhecimento compositivo em Boccioni já está presente desde esta época.

Neste conjunto de desenhos ainda encontramos esboços de árvores, estudos de perspectiva, de casas, desenhos de arquitetura, monumentos e diversos logradouros da cidade de Roma, como por exemplo, as esculturas de leões da Piazza Del Popolo, o monumento aos irmãos Cairoli feito por Ercole Rosa, a Villa Borghese, Trinità de Monti, a rampa de acesso da igreja de S. Caterina da Siena em Magnanapoli, nos fornecendo os possíveis itinerários do artista na cidade. Também verificamos a presença de estudos de obras de pintores e escultores, bem como estudos para pinturas realizadas neste período, como *Campo Romano (Campagna Romana)*, de 1903 e *Claustro (Chiostro)*, de 1904; ainda a isto acrescentamos a produção de cartazes e ilustrações para revistas. Os inúmeros temas passeiam desde estátuas e arquiteturas da Antigüidade (como o metópio do Partenon), até automóveis em alta velocidade: uma diversidade de criação que se reflete até nos diferentes estilos de assinatura que Boccioni imprime nestes desenhos.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> A questão das diferentes assinaturas de Boccioni é um ponto que, a princípio, passou despercebido, mas que, por fim, acabou chamando nossa atenção. Principalmente nos desenhos, as assinaturas de Boccioni variam constantemente, assumindo diversos estilos, desde seu nome escrito por extenso, em letra cursiva ou de forma, passando por abreviações - em geral, ou seu primeiro nome está abreviado, ou encontra-se a abreviação completa do nome e sobrenome do artista. (UB). Estas abreviações podem ser encontradas em letra cursiva, em letras de forma ou, ainda, abreviadas em um estilo mais gráfico, com uma pequena letra “u” dentro de uma letra “b” maior, à maneira do artista alemão Albrecht Dürer. Acreditamos que esta variedade de assinaturas pode estar relacionada ao destino dos desenhos (as assinaturas de aspecto mais gráfico, por exemplo, podem ser encontradas nos cartazes de publicidade e capas de revista, ou seja, nos desenhos comerciais), mas, principalmente, revelam um dado psicológico fundamental na poética de Boccioni: as diversas assinaturas assinalam, conscientemente ou não, as oscilações e dúvidas surgidas devido às inúmeras experiências estéticas que Boccioni está conhecendo no período, e sua ânsia de representá-las de um modo satisfatório.

Um dos primeiros desenhos conhecidos de Boccioni é o *Cartão de felicitações a Amelia* (*Cartoncino di auguri per Amelia* –fig. 1), de 1901<sup>52</sup>, uma têmpera sobre papel onde Boccioni desenhou flores, animais, e uma pequenina figura, um gnomo de óculos, que lê um livrinho. Estas figuras emolduram a inscrição “30 maggio 1901-Auguri Amelia” (“30 de maio de 1901- felicidades Amelia”). Estamos diante de um desenho de principiante, mesmo se Boccioni já exercitasse sua mão ocasionalmente.

Neste primeiro grupo de desenhos encontramos desenhos de esculturas, como as estátuas de Prato della Valle, copiadas por Boccioni. Os desenhos são de 1902, provavelmente realizados durante uma visita de Boccioni a Pádua, onde moravam a mãe e a irmã. Encontramos uma preocupação com os mínimos detalhes das figuras; o rigor acadêmico justifica todo o cuidado ao copiar a imagem, aproximando-se o mais perfeitamente possível da figura vista. Notamos nestes desenhos um extremo cuidado de Boccioni em realizar os sombreados das duas figuras. São desenhos de observação, constantes neste período romano.

Existem outros desenhos feitos a partir da observação de esculturas, como um atleta e um Discóbolo, e uma cópia feita por Boccioni do *Apoxyomenos* de Lisippo, obra pertencente ao Museu do Vaticano. Em se tratando de desenhar a figura humana, o artista estuda a figura viva e a estátua, a carne e o mármore, a pele e o bronze. Existe, porém, um interesse especial em se desenhar esculturas, e Boccioni concentra-se, nesta questão, em desenhar as estátuas de temas pertencentes à

---

<sup>52</sup> Existe outra obra de Boccioni chamada *Jovem à beira de um rio* (*Giovane sulla Riva di un fiume* –fig 2), de 1902, feito em guache e carvão colorido em papel, considerada a primeira obra de Boccioni, feita na época em que este e Severini pintavam na ponte Nomentano, em Roma. Sobre esta ponte, Severini recorda que foi um dos primeiros temas que Boccioni desenhou “do natural”, já que Boccioni limitava-se a copiar os cartazes de seu mestre que, na época, ensinava-lhe desenho. As pontes de Roma, entretanto, atraíam-no como tema; Boccioni também desenhou a Ponte dei Quattro Capi e a Ponte Regina Margherita. A técnica e a composição desta obra revelam uma mão ainda insegura, embora já encontramos um ponto de vista não usual e uma ênfase no contraste entre a figura do primeiro plano e a paisagem ao fundo. O rio retratado é provavelmente o Aniene ou o Tibre, como observa Coen. No verso deste desenho encontra-se um estudo de uma cena que alguns estudiosos dizem ser “wagneriana”, executada de maneira rápida a lápis. Trata-se de um estudo de composição, “baseado em uma pintura ou gravura de um episódio de guerra”. COEN, *Umberto Boccioni*, p. 5.

Antigüidade Clássica; o que o atrai nestas obras é o seu aspecto monumental, a força expressiva e energética destas figuras que resistem ao tempo, imponentes, eretas, guardiãs de um passado glorioso que Boccioni adorava e desejava participar.

Também encontramos desenhos que são cópias de desenhos e obras de célebres artistas, italianos e estrangeiros. Existe um *Estudo de Pontormo (Studio da Pontormo* –fig. 3), que não possui data, mas onde podemos ler, na folha de papel, a anotação de Boccioni “*Galleria degli Uffizi – Firenze*”, o que atesta uma visita sua até Florença, provavelmente na época em que ele estava em Roma. Este desenho mostra-nos uma cabeça de um jovem, com um tratamento do *chiaroscuro* da figura. Outros desenhos feitos a partir de obras são um estudo de Tintoretto (uma cabeça masculina), Andréa del Sarto (estudo de mãos, em diversas posições)<sup>53</sup>, Leonardo e Segantini<sup>54</sup> (um cavalo em galope).<sup>55</sup>

Acreditamos que Boccioni visitou vários museus para realizar estes estudos, embora não estejamos certos qual teria sido o critério de escolha dos temas desenhados por ele. É provável que alguns destes estudos – como o desenho do Partenon, por exemplo – tenham sido feitos por meio de reproduções vistas pelo artista. Boccioni poderia ter escolhido as obras – ou os aspectos mais interessantes, os detalhes destas - para exercitar sua mão e tentar reproduzir a particularidade que achou relevante. Observando estes estudos – principalmente os feitos a partir de obras de Andrea del Sarto e Segantini – percebemos que ele está interessado na captação do gesto, na torsão das mãos, no giro dos pulsos das mãos de Sarto, na tensão muscular do cavalo de Segantini, captado no

---

<sup>53</sup> Um destes estudos de mãos reproduz um detalhe do S. Giovanni Gualberto de Andrea del Sarto, do painel com os quatro santos que esteve na Academia de Florença, e, posteriormente, na Galleria Degli Uffizi.

<sup>54</sup> Giovanni Segantini (Trento 1858 - Engadina 1899): junto com Giuseppe Pellizza da Volpedo e Gaetano Previati, destacou-se como um representante da pintura divisionista italiana. Sua pintura, inicialmente influenciada pelos quadros de camponeses de Millet, adentra ao simbolismo, com obras carregadas de caráter alegórico. Teve contatos com a *Sezession* de Viena e no fim de sua vida isola-se nas montanhas, onde se volta para a pintura como uma experiência religiosa da natureza.

<sup>55</sup> Este desenho de cavalo foi retirado por Boccioni de uma pintura de Segantini que se situa hoje na Galeria de Arte Moderna de Milão e que pertencia à galeria de A. Grubicy na mesma cidade.

clímax da concentração de energia ao saltar por um obstáculo. Boccioni quer avaliar a si mesmo, treinar sua habilidade em reproduzir, no traço do lápis, os gestos complexos dos humanos e dos animais. Estamos diante do desejo de representar o gesto em seu aspecto o mais real possível. No caso dos desenhos feitos a partir de detalhes de obras de Andrea del Sarto, a escolha de Boccioni por este artista é particularmente significativa: “Em Andrea del Sarto, a forma é ampla e sintetiza a massa, individualizando-a com uma coloração esfumada. Os arejados e largos, sintéticos esboços de Balla parecem encontrar, neste interesse por Andrea del Sarto, um tipo de verificação acadêmica”.<sup>56</sup>

A presença de Segantini no desenho de Boccioni também atesta a difusão, no ambiente cultural romano da época, de inúmeras reproduções de obras do artista que foi um dos mais importantes representantes da pintura divisionista. Estas reproduções apareciam em revistas, catálogos, artigos, e até em monografias.<sup>57</sup> A poética segantiniana teve uma participação na cultura da *Sezession*, com seu conteúdo simbolista e alegórico, e seu plasticismo luminoso sem dúvida condicionou o gosto de Boccioni. Particularmente dois aspectos da poética de Segantini tornam-se centrais para a sua poética: o sentimento religioso e solene em relação à natureza – o que pode ser percebido em alguns trechos do diário de Boccioni – e o interesse pela temática da vida animal, que será presença constante em toda sua obra, inclusive na sua experiência futurista. Basta pensar na presença emblemática e constante do cavalo, porta-voz de um dinamismo natural, não mecânico, eterno e mais ligado a uma filosofia romântica e idealizada do que uma celebração da modernidade.

Os estudos de figuras humanas e de animais, principalmente o cavalo, nem sempre são realizados em separado: muitas vezes Boccioni desenha o tema do cavaleiro montado em seu animal, tema este que o acompanhou durante toda sua vida artística – e também pessoal: é sabido que Boccioni freqüentava o Hipódromo. Aqui não podemos deixar de citar dois momentos

---

<sup>56</sup> CALVESI, *Op. Cit.*, p.24.

<sup>57</sup> Um exemplo é o trabalho de Franz Servaes, *Giovanni Segantini: sein leben und sein werk*, Viena, publicado em 1902.

posteriores importantes que confirmariam a presença constante da convivência homem-cavalo: a fenomenal pintura *A Cidade que Sobe (La Città Sale)* de 1910, e a escultura polimatérica *Cavalo+cavaleiro+casas (Cavallo+Cavaliere+caseggiato)*, de 1914.

Encontramos outros desenhos que são estudos de obras de artistas, como um nu de costas, feminino, onde se lê “Rubens”; uma figura masculina, vestida e com chapéu, que alguns estudiosos acreditam ser um estudo a partir de Hals.<sup>58</sup> Boccioni também desenha um *putto* de Donatello, bem como faz um desenho da escultura do mesmo artista, *Gattamelata*.<sup>59</sup>

Como vimos, em 1904 Boccioni está trabalhando como ilustrador de cartazes de propaganda (sua única fonte de renda na época). Severini recorda que, quando conhece Boccioni, ele já tomava aulas de desenho com um ilustrador de cartazes:<sup>60</sup> “Boccioni (...) me disse que seu pai o mandou tomar aulas com um destes pintores de *posters* que desfiguravam as paredes da cidade por volta de 1900. Este pseudo-pintor fê-lo copiar seus horríveis cartazes, e eram estes desenhos, um mais feio do que o outro, que ele me mostrava...”<sup>61</sup>

Um destes trabalhos foi o de produzir uma série de têmperas que retratavam personagens do folclore regional italiano (figs. 4, 5, 6, 7, 8).<sup>62</sup> Esta série mostra figuras que, em sua maioria, estão em movimento, dançando e tocando instrumentos típicos.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> COEN, *Op. Cit.*, p. xiv.

<sup>59</sup> Segundo Calvesi, o desenho que Boccioni fez de *Gattamelata* de Donatello é de difícil precisão temporal; entretanto, provavelmente ele não foi feito posteriormente ao período romano.

<sup>60</sup> Calvesi observa que Sprovieri, amigo e galerista de Boccioni, afirmava que seu mestre era Mataloni. Segundo Damigella (*Aspetti dell'arte a Roma*, 1972), que estudou o ambiente cultural romano do início do século, “os desenhos afastam-se do gosto comum realista do manifesto publicitário difundido naqueles anos em Roma e são reconduzidos a tendência mais avançada da gráfica humorista localizada na revista bolonhesa ‘*Italia ride*’ (1900) e na sua imitação romana ‘*Fantasio*’ (1902). As analogias entre os cartazes de Boccioni e os desenhos de Nasica, Bompard, etc., são bastante estreitas (...) em linha com as mais avançadas tendências do desenho inglês e franco-belga”. in CALVESI, *Op. Cit.*, p. 169.

<sup>61</sup> Severini, in COEN, *Op. Cit.*, p.xvi.

<sup>62</sup> Em uma carta à sua mãe e à irmã, escrita em Paris em 17 de abril de 1906, portanto posterior a este período, Boccioni fala de sua atividade de ilustrador de cartazes, e lamenta-se a respeito da mesma tarefa, que, segundo ele, o impede de estudar mais a fundo a pintura, bem como se dedicar seriamente a pesquisas de novas formas de expressão artística: “Não estudo mais de dois anos por causa daqueles malditos painéis. Me

Nestas obras observamos o domínio dos fundamentos do desenho, da linha e do contorno de uma maneira ainda bastante formal, entretanto com um resultado admirável. A presença da linha é forte, poderosa; nenhum elemento do desenho escapa do contorno que lhe é imposto. Encontramos uma minúcia descritiva das roupas, dos rostos, dos instrumentos musicais, das poses de dança que conseguem nos fazer imaginar a música. As figuras são carregadas de expressividade e leveza. Debaixo do volume das roupas adivinham-se as poses do corpo. O tratamento do tecido das vestes das figuras, elaborado com grande preciosismo e minúcia, demonstra a preocupação do artista em representar a forma que surge em consequência dos mais diversos tipos de movimento.

Apesar de serem desenhos publicitários (ou seja, não são exclusivamente estudos de movimento ou de pesquisa plástica), sem dúvida percebemos aqui uma representação do movimento bastante preocupada em seus aspectos realistas, retirada apenas dos dados da realidade; é interessante perceber como esta concepção do “movimento real” será entendida por Boccioni, mais tardiamente, como algo mental e metafísico, desvinculado daquilo que é tido como “real”, pelo menos o “real” que se conhece e se define apenas no e pelo processo de observação visual. Porém frisamos que o estudo e preocupação pelo movimento humano nascem destas experiências ainda ligadas à rigidez formal e ao academicismo. Boccioni nunca irá abandonar este interesse pela figura que se movimenta no espaço.

Paralelamente a estas figuras do folclore regional italiano, o artista assimila em Roma a temática modernista, expressa principalmente através do tema do automóvel. Ao contrário da maioria dos produtos industriais da época, o automóvel desenvolveu glamorosas associações com a

---

destruíram os nervos, (...) não amo mais nada, me vejo destruído. (...) Estou contaminado por aquele comércio infame (...). Eu perdi dois anos sem perceber isso”. In CALVESI, Op. Cit., p. 169.

<sup>63</sup> Nestes desenhos, as figuras são chamadas de *ciociara* ou *ciociaro* cujo nome provém de *cioccie*, um calçado próprio dos camponeses da região do Lazio meridional, da Campania e de Molise. Estas pessoas vinham até Roma, e segundo um testemunho, Boccioni as retratava na Piazza di Spagna, revendendo estas imagens em uma loja do centro da cidade.

aventura e o esporte<sup>64</sup>. Corridas de carros e de bicicletas eram promovidas e divulgadas pelos jornais, como o “*Corriere della Sera*”. O automóvel “evocava a potente imagem dos mitos pré-industriais de coragem, ousadia, e do gênio individual, junto com os mitos modernos da triunfante força mecânica e da energia”.<sup>65</sup> Esta temática já estava certamente muito difundida, existindo desenhos e cartazes sobre o automóvel feitos por outros ilustradores para O Automobile Club d’Italia.<sup>66</sup> No ano de 1904<sup>67</sup> é a vez de Boccioni realizar uma série de ilustrações para o A.C.I.: *Carro em Corrida* (*Auto in corsa* –fig. 12), *Automobilistas e crianças* (*Automobilisti e bambini*), *Automóvel e caça à raposa* (*Automobile e caccia alla Volpe* – fig. 14), *Automóveis em corrida e pequenas camponesas* (*Automobili in corsa e contadinelli* –fig.15), *Automobilistas e pequenos camponeses* (*Automobilisti e contadinelli*), *Automóvel em subida* (*Auto in salita* -fig.13), e *Automóvel em descida* (*Auto in discesa* – fig.13). São sete desenhos em cores, feitos em têmpera, em uma técnica cuidadosa e refinada, cujo sujeito predominante é o automóvel em movimento. O tema destas ilustrações o faz entrar em contato com um tema que se tornaria importante em sua poética futura: a velocidade. Coen observa que “estas têmperas podem ser consideradas como um dos pontos de partida do desenvolvimento da poética do artista sobre as linhas-força, a

---

<sup>64</sup> O processo de desenvolvimento industrial na Itália do início do século tem no automóvel um de seus protagonistas. Duas das famílias industriais italianas têm seus nomes relacionados aos veículos de quatro rodas: o milanês Giambattista Pirelli com sua fábrica de produtos derivados da borracha e o turinês Giovanni Agnelli, com a criação da FIAT. O sucesso de Agnelli com a FIAT foi extraordinário. Carros ainda eram um item de luxo na época; entretanto Agnelli copiou o modelo da indústria norte americana FORD de produção em massa de automóveis. Os jornais promoviam corridas de carros e de bicicletas, e todo destaque era dado a elas.

<sup>65</sup> Lyttelton, in BRAUN, *Op. Cit.*, p.24.

<sup>66</sup> Em torno dos anos de 1903 e 1904, encontramos uma vinheta feita por E. Montant, que representa o corredor Gabriel na taça Vandechie, enquanto arrisca ser atropelado por um trem em uma passagem de nível, entre nuvens e planos que sugerem a velocidade; e os desenhos de René Lalique para as Placas Florio de 1906 e 1907 da A .C.I de Palermo. (Cf. Calvesi, *Op. Cit.*, p.25.) Ver também nota n. 71.

<sup>67</sup> BALLO, em sua monografia, afirmou que tais desenhos poderiam ser de 1901, mas, como bem observou Calvesi, os desenhos podem ser datados como de 1904, época que Boccioni desenhou *Danza Ciociara*, cujo traçado é semelhante aos das figuras feitas para o A.C. I. de Roma.

compenetração dos planos e o potencial dinâmico de um objeto”.<sup>68</sup> O automóvel, neste caso particular, é o sinônimo da velocidade e do “objeto dinâmico” do qual refere-se a autora. Algumas cenas possuem um teor cômico, como em *Carro em Corrida*, onde uma raposa, para fugir dos cães que a perseguem, agarra-se à parte traseira do veículo. Em outros desenhos, a passagem dos automóveis pela estrada invade a caçada à raposa, misturando-se aos cães que correm.

Sabemos que Boccioni realizou à parte estudos de cachorros correndo, que provavelmente são esboços para estas ilustrações para o A.C.I., devido às semelhanças das poses dos animais. Todos os elementos compositivos do desenho servem de coadjuvantes, em torno da grande novidade anunciada do automóvel, coadjuvantes estes que são contrastantes à própria força desta máquina. Estes desenhos anunciam o grande acontecimento na Itália daquele período: as primeiras corridas de automóveis, onde as pessoas se agrupavam à margem da estrada à espera dos carros em alta velocidade, um esporte na verdade de elite, no qual participavam os nomes da aristocracia com vestimentas apropriadas ao evento<sup>69</sup>.

Os automóveis em corrida destes desenhos realizados por Boccioni não participam de um cenário urbano: atravessam estradas cercadas de campos onde, curiosos, os camponeses observam os veículos (é evidente a presença dos elementos agrários e urbanos nestes desenhos, criando um enorme contraste entre a Itália agrária e os automóveis, que atuam como invasores num cenário campestre). Os carros são representados de um modo oblíquo, recurso presente para causar a

---

<sup>68</sup> COEN, E., “*Le opere di Umberto Boccioni di proprietà dell’Automobile Club d’Italia*”, Catálogo da exposição, Roma, Automobile Club d’Italia, sd.

<sup>69</sup> COEN nos fornece alguns dados sobre o impacto destas corridas de automóveis na época: “Já no ano de 1895 disputava-se a primeira corrida, a Torino-Asti-Torino, a qual seria seguida, em 1898 a Torino-Alexandria-Torino, depois a corrida no circuito de Brescia, e em 1906 a primeira Targa Florio com a corrida da Madonie, precedida em 1905 da Coppa Florio no circuito de Montichiari. A Itália entrava no mundo das competições internacionais, terreno de disputa na Europa entre Grã Bretanha, França e Alemanha. E já em 1904, para expandir o nascente mercado do automobilismo e incrementar as exportações, na Itália desenvolveu-se fábricas e oficinas de montagem para os veículos.” COEN, “*Le Opere di Umberto Boccioni di proprietà dell’Automobile Club d’Italia*”, p. 14.

impressão de velocidade. O contorno, escuro e definido, delimita as cores. Os animais estão presentes na maioria dos desenhos, correndo ao lado dos carros, como os cães e cavalos.

Nestes desenhos já é possível perceber a tensão existente no artista em representar o sentido da vida moderna e sua atmosfera, através da interpretação da aceleração do automóvel. A velocidade, aqui, para o artista, é sinônimo de progresso e como idéia nova de expressão; uma possibilidade de modificação da linguagem artística; ele segue o exemplo da gráfica européia, especialmente a nórdica, e o linearismo caricatural que caracterizava desenhos de publicações como *Simplicissimus* ou da satírica *Punch*. Cada personagem é realçado devido à escolha de perspectiva, que deforma e adapta a cena em formatos horizontais e verticais do papel. Boccioni constrói, deste modo, cenas de gênero em seus detalhes essenciais, onde elementos como os ângulos exagerados e as interrupções das cenas criam a sensação de uma duração prolongada no tempo. Toda esta construção revela uma reflexão acerca da maneira de figurar o movimento e um conhecimento aprofundado da dinâmica da máquina.

Embora Ballo destaque e atribua importância a aspectos centrais desta série de desenhos, como a representação do movimento dos automóveis, ele também enxerga estas obras como uma espécie de “*fumetti*” (histórias em quadrinhos), realizadas de um modo convencional, “sem nenhum conhecimento dos primeiros elementos do desenho e da forma: são vinhetas ilustrativas, que representam cenas automobilísticas (...)”.<sup>70</sup> Devido a estas características, tais desenhos teriam sido realizados, de acordo com Ballo, no ano de 1901. Para ele, apesar de Boccioni realizar um desenho ingênuo, sem ritmo, com pouca perícia na ilustração, é possível encontrar uma certa animação dentro da cena, através da sensação de movimento e velocidade dada pelos automóveis.

Esta “ingenuidade” da qual Ballo se refere não pode, de modo algum, ser tomada como um julgamento negativo destes desenhos feitos por Boccioni; em primeiro lugar, sabemos que não

---

<sup>70</sup> BALLO, *Umberto Boccioni*, p. 61.

podemos afirmar que no período em que estas ilustrações foram realizadas, ou seja, no ano de 1904<sup>71</sup> – e não em 1901, como Ballo e outros críticos informavam -, Boccioni não possuía qualquer conhecimento dos fundamentos do desenho: ele os conhece desde seus estudos em Catania. Como também observou Coen, Boccioni já conhecia um pouco da experiência gráfica existente em outros países da Europa, o que lhe auxilia a conceber recortes diferentes para as diversas cenas das ilustrações, bem como exercitar seu conhecimento, ainda que não totalmente maduro, da estrutura das formas. Tais obras, portanto, nos informam um artista ainda em seus primeiros passos, mas de forma alguma “ingênuo”.

O tema do automóvel também está presente em outros três desenhos não vinculados ao Automobile Club d'Italia: *Automóvel (Automobile)*, *Automóvel negro (Automobile nera -fig.10)*, e *Automóvel vermelho (Automobile rossa -fig.11)*. Encontramos neles a maneira característica de representação oblíqua do veículo, percorrendo a estrada velozmente. Em duas destas ilustrações, Boccioni coloca a presença das bicicletas; em um deles, os homens na bicicleta admiram a passagem do automóvel; no outro desenho, os ciclistas parecem esforçar-se, em vão, para alcançar o carro que está à frente. Boccioni usou linhas fugazes, que partem das rodas dos carros e das bicicletas, para dar a impressão de movimento e velocidade. Calvesi observa que estes desenhos “já declaram uma destreza da mão, capacidade de síntese, grande perícia desenhativa e uma cultura complexa”.<sup>72</sup> As linhas que “saem” das rodas de uma das bicicletas nos remetem imediatamente à série de desenhos feitos em 1914 como o tema do dinamismo de ciclistas. Nestes desenhos de 1914,

---

<sup>71</sup> Torna-se oportuno, aqui, realizar algumas considerações acerca da datação desta série de ilustrações feitas por Boccioni e o ambiente artístico do período. É mais coerente datar estas obras como realizadas em 1904, ano em que vários desenhos semelhantes foram feitos; alguns dos efeitos utilizados por Boccioni em tais ilustrações podem ser encontrados em outras vinhetas do período, como, por exemplo, numa ilustração de E. Montant. Também é em 1904 que Pellizza da Volpedo pinta seu *Automobile al Passo Del Penice*, sugerindo a passagem do automóvel com o mesmo traçado que assinala a estrada.

<sup>72</sup> CALVESI, *Op. Cit.*, p. 175.

tais linhas estarão lá, encaradas como parte integrante de uma teoria futurista do dinamismo – as “linhas-força”.

Prosseguindo com os desenhos sobre o tema do automóvel, Boccioni realiza a capa para a revista “*Avanti della Domenica*”<sup>73</sup> (fig. 9), número 44, de 12 de novembro de 1905. O recorte visual da ilustração acentua o caráter de velocidade, de corrida. O homem debruçado ao volante e as roupas esvoaçantes causam-nos a sensação de que este automóvel está prestes a “sair” da moldura da capa da revista. O desenho, realizado graças à técnica da xilogravura, é de traço mais estilizado, diferente daquele presente nas ilustrações para o A. C. I. Esta técnica permite o surgimento de contrastes fortes entre as zonas escuras e as zonas claras; a percepção das figuras e dos volumes se forma graças às relações de áreas negras e brancas.

É inegável que os elementos de velocidade e movimento começam a ser estudados neste momento, onde se desenvolverão e adquirirão novos modos de representação no seu período futurista. Boccioni, aprendendo a complicada técnica de realização de cartazes, procurou aprofundar a síntese formal na construção da imagem, desenvolvendo sua habilidade no traço das figuras e na composição das cenas, privilegiando o recorte oblíquo das paisagens.

De um certo modo, a temática dos cartazes produzidos por Boccioni é caracterizada pela presença da representação do movimento, não apenas o do automóvel, mas da dança, do cavalo, dos cães. Em Roma, como vimos, ele freqüenta o Hipódromo e assiste às competições; em Brescia, assiste às corridas de automóveis e assim registra em seu diário do dia 2 de setembro de 1907: “(...) é certo que naquelas corridas maravilhosamente fantásticas existia o idealismo eterno da conquista. É necessário transformar em matéria de arte o todo. Como?”<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Revista que apresentava premissas de renovação social, junto com “*Nuova Antologia*”. Boccioni colabora em “*Avanti della Domenica*” junto com Balla, Severini, Cambellotti e outros artistas.

<sup>74</sup> In CALVESI, *Op. Cit.*, p.33.

Conhecer todos os tipos de traçado e de estilos é algo que indubitavelmente caracteriza o desenho de Boccioni neste período. São desenhos que refletem o ambiente cultural romano – e, portanto espelham, por conseguinte, um certo cenário cultural internacional – mas exibem ainda a curiosidade do artista, as novidades que se apresentavam a ele uma após a outra; apresentam as pessoas que conhece neste período e todas as suas tentativas de familiarizar-se com os mais variados estilos. Isto será ainda mais perceptível nos desenhos de seus primeiros anos em Milão, a partir de 1907. Não há como afirmar que já exista, neste momento romano, um traço característico de Boccioni; são muito nítidas todas as influências estilísticas recebidas pelo artista, seus exercícios visuais; entretanto, se não existe efetivamente uma uniformidade de estilo, existe, em parte, uma presença de temas nestes desenhos e estudos que são recorrentes. Boccioni pode desenhar de várias maneiras, mas os temas destes desenhos possuem uma variedade limitada, e são bastante freqüentes. Existe uma predileção temática nestes trabalhos, cujo principal destaque é o tema da figura humana.

É portanto neste período romano vivido por Boccioni que surgem os aspectos culturais que determinarão vários desdobramentos estilísticos futuros de sua poética. Ballo observa, entretanto, que “a cultura e o ambiente artístico aos quais [Boccioni] se aproximará não condicionam mecanicamente a sua inventiva, a sua fantasia: agem como estímulos necessários, mas indiretos, tornando-a mais livre (...). Na origem da sua arte está o homem, com seus contrastes psíquicos, os seus humores, as suas lutas, as inquietudes: é ele que se orienta em direção a uma certa cultura e não em direção a outra, que sabe escolher, que sabe criticar. Os esquemas das tendências vêm depois”.<sup>75</sup>

É nesta experiência romana, que reflete a situação italiana como um todo, onde coexistem os velhos símbolos com as novas realidades, onde ainda respiram os valores heróicos do

---

<sup>75</sup> BALLO, *Op. Cit.*, p. 48.

*Risorgimento* junto com um nascente cenário da era industrial, que encontramos dados fundamentais que permeiam a poética do artista: o interesse pelas mais variadas técnicas e estilos, a paixão pela vida animal (principalmente na figura constante do cavalo), pelo movimento e pelas formas dinâmicas (aqui, representadas pelo automóvel), a obsessão pela anatomia humana e pela representação de suas mais diversas poses e a marcante presença feminina. Nestes anos tudo isto está presente em seus desenhos.

\* \* \*

Na primavera de 1906 Boccioni cansa-se da vida provinciana e viaja até Paris, que o encanta pela sua modernidade. Na capital francesa ele provavelmente viu as obras impressionistas das quais já havia lhe falado Balla, obras de Van Gogh e de Toulouse-Lautrec. Em Veneza, aproxima-se do clima das primeiras Bienais.

Nesta época, a linguagem visual de Boccioni ainda está fortemente condicionada à de Balla, não existindo a presença da cultura francesa e de seus personagens do final do século XIX e início do XX: Van Gogh, Toulouse-Lautrec, os *nabis*, Cézanne. Em Paris, provavelmente Boccioni tomará conhecimento das obras realizadas por estes artistas, mas o suposto entusiasmo em conhecer pinturas e artistas não é verificado na produção de obras do momento, bastante heterogêneas.<sup>76</sup> Além dos impressionistas, conhece também as obras dos neo-impressionistas franceses: Seurat, Signac, Cross, nomes que já ouvira falar graças a Balla. Boccioni certamente estudou alguns destes artistas, embora não mencione, na carta escrita a família, nenhuma obra vista. Ter a oportunidade de conhecer diversas obras de artistas tão diferentes auxiliou-o a realizar uma reflexão crítica mais profunda da importância dos ensinamentos de Balla, tanto dentro do ambiente artístico europeu como dentro de sua própria formação.

---

<sup>76</sup> PACINI, *Op. Cit.*, p. 13.

Não podemos nos esquecer também que o próprio Balla viajou a Paris e tomou contato com as mesmas obras vistas pelo jovem aluno.

Em 27 de agosto de 1906 Boccioni parte para Rússia, a convite de amigos que ele conheceu em Paris.<sup>77</sup> Desta viagem, sabe-se muito pouco, não existindo documentos precisos.<sup>78</sup> Será

---

<sup>77</sup> Os amigos que convidam Boccioni a visitar a Rússia eram Augusta Petrovna Berdnicoff e seu marido, que por sua vez conheciam o Conde Popoff e sua família. In COEN, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>78</sup> A ausência de documentação deste período da vida do artista possui ligação com um episódio da sua vida pessoal que é desconhecido por muitos. Através da leitura de um artigo de Gino Agnese, que também escreveu uma biografia do artista (*Vita di Boccioni*, Camunia, Milano, 1996), encontramos notícias até então inéditas, relacionadas à figura de Augusta Petrovna Popoff e à sua família, bem como sobre a viagem de Boccioni à Rússia.

Enquanto ainda estava em Paris, Boccioni enviou uma carta à mãe e à irmã, datada de 24 de junho de 1906, onde lemos: “Caríssimas (...): lhes havia dito que uma bela e jovem senhora russa tinha muita simpatia por mim. O relacionamento amigável estreitou-se e a senhora quer de mim lições de desenho pagando-me 50 francos por mês”. Nesta época, Augusta Petrovna Popoff tinha vinte e cinco anos, um ano a mais que Boccioni, e marido, Sergej Berdnicoff, encontrava-se em uma missão diplomática que o leva a Paris e a Londres. Augusta ainda não tinha filhos com o marido, e o seu casamento ainda era recente neste período. Desta forma, Augusta dirigiu-se ao local onde Boccioni morava – alugado de um polonês – para ter aulas de desenho. A partir deste encontro ela torna-se amante de seu professor. Deste relacionamento nasceria no dia 26 de janeiro um menino, chamado Pietro, que usará o sobrenome Berdnicoff, mas que de acordo com cartas escritas pela filha da irmã de Augusta décadas mais tarde e endereçadas a Agnese, o menino “era o retrato de Boccioni”.

A irmã de Boccioni, junto a seu marido, Guido Callegari, tentou adotar a criança após a Primeira Guerra Mundial, mas não obteve êxito. Pietro, tornando-se jovem, procurou Severini, manifestando o desejo de tornar-se pintor e escultor, mas “ele de Boccioni possuía a aparência mas não o talento”, e suas tentativas naufragaram em meio aos fatos que eram mais penosos. Nas cartas escritas a Severini por volta de 1933, Pietro escreve “meu pai” e “minha tia”, referindo-se a Boccioni e Amelia. Quando o menino tinha cinco anos, Augusta separa-se do marido, e junto com sua mãe emigra para a Suíça, e mais tarde, desta vez sozinha, retorna a Rússia, onde morre antes de completar quarenta anos.

Boccioni manteve-se distante do filho e de Augusta, escondendo seus próprios sentimentos, como se quisesse negar a si mesmo os fatos, em seu diário: “A minha amiga Augusta Petrovna deu a luz a um menino. Felicidades aos dois”. (5 de abril de 1907). O artista nunca acabou participando da vida de sua ex-amante. Temia que este fato o afastasse do seu desejo em dedicar-se unicamente à arte? A resposta de Agnese, nesta questão, é positiva.

Este encontro dos dois mudou a vida de Augusta, que foi uma mulher culta e uma artista. A família Popoff, de fato, era ligada aos ambientes artísticos e literários de São Petersburgo, suspeita inclusive de possuir simpatias pelos revolucionários; mas é sobretudo sua ligação com as artes que traz Boccioni até a Rússia, em troca de retratos realizados por ele, como podemos observar em uma de suas cartas. (ver nota seguinte).

Esta viagem à Rússia, portanto, foi um evento crucial na vida pessoal do artista, e alguns indícios levantados por outros autores observam que Amelia, a irmã adorada por Boccioni, tenha destruído todo traço de documentação que pudesse revelar esta paternidade escondida. Agnese recapitula os fatos: “Desenvolvendo pesquisas para o seu *Boccioni* (...), Guido Ballo no final dos anos cinquenta foi até Pádua na residência de Amelia Callegari para poder ver as cartas deixadas pelo artista. E depois escreve (BALLO, *Op. Cit.*, p.10) que sentiu ‘(...) uma certa reticência na irmã, já muito anciã. Em sua natural cortesia, não me dizia tudo, me contava que muitas cartas, também aquelas enviadas da Rússia, foram destruídas (...)’. Amelia, temendo que um escândalo sobre o filho ilegítimo prejudicasse a imagem do seu irmão, “operou uma espécie de *damnatio memoriae*”. (Agnese, p. 52) Também quando Carrieri, outro estudioso do artista, a procurou, Amelia apenas mostrou o passaporte de Boccioni, com o timbre de viagem para a Rússia. Mas confessou todo o evento aos seus herdeiros, Giuseppe Dal Pian e Licia Boccioni, pedindo que mantivessem reservas quanto ao assunto.

uma viagem breve, realizada em poucos meses, entre julho e novembro de 1906. O artista torna-se hóspede da família Popoff, da aristocracia russa, que vivia na cidade de Tsaritsyn (que mais tarde mudaria de nome para Stalingrado) e permanece por lá por volta de um mês.<sup>79</sup> O período na Rússia é o mais vago em termos de registros e atividade pictórica; pouco se sabe a respeito desta viagem que Boccioni realiza no ano de 1906, existindo escassos documentos para que se possa reconstruir com maiores detalhes este período de seu desenvolvimento artístico.

Boccioni retorna a Itália em dezembro, permanecendo então em Pádua, onde moravam sua mãe e irmã. Mas Pádua, cidade pequena e provinciana, entedia-o. *A Mãe (La madre)*, de 1906, é um pastel realizado logo após o retorno do artista à cidade. A técnica do pastel é utilizada por Boccioni de um modo mais confiante e preciso, a composição espacial é mais apurada, e a influência da arte de Balla, ainda perceptível. Em Pádua, desenvolve a primeira série de gravuras, “mas entra sempre em crise, tanto que Balla lhe parece fechado e distante em uma ‘pintura de gênero’. Depois modificará este seu juízo em um sentido mais positivo, afirmando: ‘Sozinho, em Roma, estava, diferente e feroz, Giacomo Balla’ ”.<sup>80</sup>

No início do ano seguinte o artista iniciou o hábito de escrever seus pensamentos em um diário, e nos seus escritos deste período de início de 1907, é constante encontrarmos reflexões a respeito da busca pelo artista por novos meios de expressão visual, e a sua angústia devido a dificuldade de

---

Para mais informações, cf. Agnese, “*Novità biografiche – La figura di Augusta e le lettere a Busoni*”, in “*Sul Dinamismo – Opere di Umberto Boccioni dal The Metropolitan Museum of Art di New York e dalle Civiche Raccolte d’Arte Del Castello Sforzesco di Milano*”, Roma, Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea, 14 de dezembro de 1999 a 20 de março de 2000.

<sup>79</sup> Em uma carta escrita a sua mãe e irmã no dia 25 de Agosto de 1906, Boccioni mostra-se entusiasmado em relação à viagem, bem como satisfeito em obter a quantia de dinheiro para concretizar a mesma: “Estarei preparado para dispensar as noventas liras necessárias para a viagem (...) sem dificuldade e chegarei decentemente equipado!!!! Você me pergunta se estas pessoas pensam bem de mim? Você acredita que elas me receberiam lá se não fosse o caso? Naturalmente eu serei um hóspede na sua casa, ou então como eu conseguiria? Contudo os retratos serão feitos, mas eu não tenho preocupações quanto a isso. Isto não soa a você como um golpe de sorte?” BOCCIONI, In COEN, *Op. Cit.*, p. 19. Como observa Coen a partir deste trecho da carta de Boccioni, o artista tinha a intenção de pagar suas despesas com suas pinturas. Esta maneira de conseguir dinheiro foi uma saída muitas vezes utilizada por Boccioni em vários momentos de sua vida.

<sup>80</sup> In BALLO, *Op. Cit.*, p. 15.

encontrar novos meios de expressão artística.<sup>81</sup> Constantemente Boccioni está questionando sua pintura, ansiando por novos meios de expressão artística que estejam desvinculados dos moldes e dos temas do passado. Assim ele escreve, em Pádua, em 1907, em seu diário:

*“Todo o passado – maravilhosamente grande – me oprime, eu quero o novo. E me faltam os elementos para conceber a que ponto se está, e de que coisa se tem necessidade. Com que coisa se faz isto? Com a cor? Ou com o desenho? Com a pintura?... Com tendências veristas que não satisfazem mais; com tendências simbolistas que me agradam um pouco e que nunca tentei? Com um idealismo que me atrai e que não sei concretizar? Me parece que hoje, enquanto a análise científica nos faz ver maravilhosamente o universo, a arte deveria fazer-se intérprete do ressurgir poderoso, fatal, de um novo idealismo positivo. Me parece que a arte e os artistas estão hoje em conflito com a ciência (...). A nossa época febril torna velho e em desuso aquilo que foi feito ontem. Na Itália me parece tudo em desuso(...). As ruas, as linhas, as pessoas, os sentimentos acreditam no ontem com o agravante do odor indefinível do hoje. Nós vivemos em um sonho histórico.”*<sup>82</sup>

Este trecho já antevê alguns pressupostos do Futurismo. Boccioni começa a se cansar dos estudos da natureza, declarando estar farto “dos campos e das pequenas casas”. A influência de Balla ainda é evidente apesar do desejo do artista em libertar-se dela. Esta ansiedade em encontrar o novo é acompanhada pela ânsia de afastar-se dos ensinamentos e dos métodos de seu mestre.

Esta necessidade de afastar-se de Balla e da sua técnica divisionista, que, de acordo com Boccioni, não poderia acrescentar nada de novo a ele, é um dos pontos principais dentro desta fase

---

<sup>81</sup> Lemos no diário do artista do dia 18 de Março de 1907: “Tenho feito trabalho suficiente nestes dias mas ainda estou procurando por uma técnica expressiva consciente, e nada mais do que técnica. Também estou muito fraco.” In BIROLI, *Op. Cit.*, p. 237.

<sup>82</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 236.

importante de transição artística que atravessa. Balla possui um temperamento meditativo; Boccioni, ao invés, é impetuoso tende a participar afetivamente da expressão estética, interessando-se pelos contrastes luminosos.

Por volta de abril de 1907 Boccioni viaja até Veneza, permanecendo lá até agosto.<sup>83</sup> No outono de 1907 o artista irá para Milão junto com a mãe e a irmã, que permaneceram sempre em Pádua naqueles anos. A experiência vivida por ele em Veneza fará emergir novas crises e inseguranças, que poderão ser sentidas com mais força após seu estabelecimento em Milão.

O ambiente veneziano influenciou Boccioni na escolha de temas. O pintor realizou telas com paisagens típicas da cidade, com barcos e vistas dos canais, como *Barcos ao Sol (Barche al Sole)*, e *O Grande Canal em Veneza (O Grande Canal a Veneza)*, de 1907. Nestas obras notamos a vontade do artista de capturar a impressão subjetiva estimulada pela paisagem local; a paleta é mais fria, e a presença da luz inunda a atmosfera e cintila nas águas dos canais. A constante presença da água, aliás, com sua superfície mutável, permite ao artista experimentar variações cromáticas e luminosas em suas telas. Aqui, Boccioni está preocupado principalmente com o uso da cor. Em *O Grande Canal em Veneza*, por exemplo, podemos observar aspectos da composição que irão se repetir em obras futuras do artista: perspectiva em diagonal, e o uso de um parapeito de sacada, ou balcão, sugerindo um sentido de direção. A presença da janela será um dos temas que mais se repetirão nas suas obras, seja em pintura, escultura ou desenho, como veremos no Capítulo III deste trabalho.

Também em Veneza Boccioni realizará suas primeiras tentativas em gravação de água-forte. Em seu diário, no mês de abril, ele havia anotado a descrição de um método para a realização de gravuras em ponta-seca. Algumas águas-forte executadas nesta cidade são *Giudecca* (fig.16), onde

---

<sup>83</sup> Em Veneza Boccioni estudará no Istituto di Belle Arti, ingressando no dia 21 de maio. No seu certificado de admissão nota-se que o artista estudou na Scuola del Nudo em Roma, bem como nos informa seu endereço em Veneza: Calle della Fava, 5601. Algumas pinturas realizadas nesta cidade mostram vistas de locais próximos ao endereço de Boccioni. - Informações retiradas de COEN, *Op. Cit.*, p. 28.

notamos um estudo de sombras numa região veneziana que leva o nome da ilustração, e *A ponte (Il ponte)*, uma paisagem veneziana, com a ponte, as águas e alguns edifícios à esquerda da cena. Uma outra paisagem típica da cidade está em *Porto (Porto)*, na qual vemos uma figura em primeiro plano, com o mar e os navios ao fundo. A influência do neo-expressionismo nórdico junta-se com uma pesquisa sobre a técnica, onde Boccioni procura alternar zonas claras e escuras: a zona clara do primeiro plano, onde a figura está sentada; em seguida uma grande área escura contrasta fortemente com esta zona clara. Segue-se outra zona clara, que desta vez contrasta com a massa escura do casco do navio.

*Homem deitado sobre um prado (Uomo sdraiato su un prato –fig.20)* é uma outra obra da qual existem vários exemplares: um na coleção Ruberl com a assinatura e data – “Umberto Boccioni 1907” - e um outro que teria sido doado a Witt pela irmã do artista, que disse ser este um retrato de Ferruccio Busoni. Calvesi observa, entretanto, que em 1907 Boccioni ainda não havia conhecido Busoni, e nem mesmo tal gravura poderia ser atribuída a 1916, “apesar de que seria bom deixar a questão em aberto”.<sup>84</sup>

*O Atleta (L'atleta)*, de 1907<sup>85</sup> (fig 17) é uma gravura feita em uma ponta seca onde o artista desenha uma figura masculina em posição de espera, preparando-se para correr. À esquerda da folha encontramos três figuras menores esboçadas, em poses que sugerem um caráter contemplativo e de reflexão. Elas contrastam, contudo, com a figura que domina o desenho: nesta, a tensão energética do corpo alia-se à concentração e expectativa do corredor; um instante incômodo de silêncio, que precede o repentino barulho do sinal de largada. O caráter de energia da figura exprime-se fundamentalmente pela pose do corpo, vigorosa e atenta, indiferente ao espectador. A figura que prepara-se para correr poderia ser a mesma que encontramos já em movimento nos outros desenhos e esculturas do artista realizadas em principalmente em 1913, em sua série de “Dinamismos”.

---

<sup>84</sup> CALVESI, *Op. Cit.*, p. 220.

<sup>85</sup> De acordo com Calvesi, a data deste desenho pode ser atribuída ao verão de 1907 com segurança, graças às anotações feitas por Boccioni a respeito desta obra em seu caderno: “26 de julho- comecei uma outra ponta-seca, um jovem nu pronto para a corrida. É bastante boa mas fraca, fraca” in CALVESI, *Op. Cit.*, p. 216.

Torna-se necessário para Boccioni experimentar a técnica e o suporte que melhor permitem a transmissão de um gesto energético, principalmente o da figura humana. Estamos aqui no início da experimentação das potencialidades da linha, envoltos no naturalismo da figura. A pose lateral permite ver o posicionamento de todos os membros do corpo, pose que será mantida nos desenhos feitos em 1913 de tema semelhante.

*A mãe com agulha de crochê (La madre com l'uncinetto, fig. 22)* é um desenho que conjuga as técnicas da água-forte com ponta-seca. A respeito deste desenho, Calvesi destaca as observações de Bellini: “esta gravura, uma das mais célebres de Boccioni, se apresenta como a síntese melhor obtida de uma pesquisa entendida em linhas puras, sem nenhum recurso ao *chiaroscuro*. Notável a profundidade de perspectiva que, do pequeno balcão em primeiro plano, culmina na visão de casas para além dos vidros da janela”.<sup>86</sup> De fato, nesta obra a perspectiva e o uso das linhas são os aspectos mais impressionantes; toda a cena parece ser constituída pela linha que a própria mãe usa para seu crochê, numa cena de interior acolhedora, graças à atenção dedicada pelo artista com os detalhes: a decoração das portas, os veios da madeira, o tapete, o quadro na parede, o material de crochê da mãe.

*Gisella (Gisella –fig.18)*, por exemplo, é uma outra obra que existe em três versões: um óleo, um pastel e uma ponta-seca. Todas nos mostram uma mulher sentada em uma espécie de divã, com um dos braços apoiados no móvel, de olhar atento e de sorriso sutil. Na versão em óleo, pertencente a uma coleção particular, a figura da mulher ocupa quase toda a tela, onde o recorte fotográfico, mais uma vez, é herança da composição de Balla, bem como o uso da luz. A rapidez das pinceladas, de acordo com Coen, remete-nos as obras de Toulouse-Lautrec.<sup>87</sup>

A versão em pastel foi exibida no Palazzo Pesaro em Veneza, em ocasião da *Mostra d'Estete*, em 1910, quando Boccioni havia sido convidado para apresentar uma mostra individual. A partir desta

---

<sup>86</sup> Bellini, in CALVESI, *Op. Cit.*, p. 222.

<sup>87</sup> COEN, *Op. Cit.*, p. 30.

obra foi realizada a gravura em ponta-seca, onde podemos ver a figura de corpo inteiro. Ballo identifica uma analogia desta com *A Bela Rita (La Bella Rita)*, de Chahine, devido à pose das figuras e na qualidade da linha; já Calvesi identifica um confronto com a gráfica de Toulouse-Lautrec.<sup>88</sup>

A mãe e a irmã de Boccioni serviram de modelos para várias pinturas e desenhos do período. No pastel *A irmã que trabalha (La sorella che lavora)*, a irmã do artista está envolvida em sua atividade de costura, banhada pela luz da janela. É uma obra carregada de expressão, como ele mesmo escreve em seu diário:

*“(...) Estou fazendo três desenhos com Mamãe, Amelia e uma paisagem. Os faço a lápis, chegando até a execução da mais pequena particularidade. O máximo daquilo que eu seja capaz, não daquilo que vejo. Há muito tempo não trabalhava com tanto amor e constância. A minha necessidade de acariciar o trabalho até conduzi-lo à máxima pesquisa desafoga-se nestes desenhos. (...) Me sinto distanciar cada vez mais do Impressionismo*

*Por ora penso e não concludo. Esperemos”*.<sup>89</sup>

Este trecho é fundamental para entendermos as motivações do desenho de Boccioni. É ainda no seu diário que encontramos a descrição do desenho feito a lápis e caneta chamado *Minha mãe (Mia madre)*, citado pelo artista no trecho acima:

*“Terminei o desenho de mamãe e não estou completamente contente como gostaria. Não estou escrupuloso como eu desejo. (...) É um desenho feito de um modo que nunca havia feito antes e não sei porque me contenta mais do que tantos outros. Me parece pouco original porque se vê a inspiração*

---

<sup>88</sup> CALVESI, *Op. Cit.*, p. 218.

<sup>89</sup> Diário de Boccioni, 25 de setembro de 1907, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 262.

*quatrocentista e eu não pude resistir de colocar ao lado da cabeça o escrito: 'Minha Mãe' 'Sua idade 54'! Existe no retrato um retorno furioso aos primitivos e assinala uma influência do Bellini de Brera (La Pietà), das estampas di Dürer da Ambrosiana, muitíssimo de Leonardo e do passeio a Munique. Me entusiasma todos os artistas até Rafael. Oh! Me inebriam, me transportam, sou um escravo deles. Mas eu me libertarei. Deles me restará a religião maravilhosa do átomo ao universo.*

*Nestes dias Leonardo me vem à mente como nunca! Que intelecto divino! E tem quem diga que a Ciência matou a Arte. Mas pode ser?"*<sup>90</sup>

Neste desenho citado acima, observamos a mãe do artista, sentada, observando a paisagem através da janela. O artista esmiúça as próprias influências que o levaram a tal resultado.

Um outro estudo relaciona-se com a forte presença da mãe na sua arte. Foi realizado para um tríptico que atualmente pertence a uma coleção particular, chamado de *Veneremos a Mãe (Veneriamo la Madre* – fig.23), de 1907-1908. Esta composição se repetiu em uma tela, de pequenas dimensões; entretanto existem indícios de que, anteriormente, a obra havia sido pensada pelo artista para possuir uma dimensão maior.<sup>91</sup>

Neste estudo, observamos no painel da esquerda uma figura absorta em sua leitura, onde podemos ver uma paisagem industrial ao fundo: chaminés fumegantes, e um trem atravessando uma ponte – elementos que podem ser encontrados no desenho feito um ano mais tarde, em *Beata Solitudo* (figs. 24-25). No painel à direita, uma outra figura também lê, mas a paisagem que se mostra ao fundo é nebulosa, e não podemos identificar os elementos que compõem a cena. Muito provavelmente esta paisagem estaria em contraste com a paisagem do painel à esquerda. Boccioni trabalhou esta oposição de

---

<sup>90</sup> Diário de Boccioni, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 264

<sup>91</sup> Coen explica que no catálogo para a exposição póstuma do artista realizada em 1916-17, verifica-se a presença deste estudo preparatório, descrito como “esboço para o tríptico não executado ‘Homenagem a Mãe’. Coen observa que “a julgar pelas dimensões escritas abaixo do desenho (85 centímetros para os painéis laterais e 135 para o painel central), o artista planejava um grande e ambicioso trabalho”. COEN, *Op. Cit.*, p. 36.

cenários – rural e urbano - no estudo para o então tríptico *A Cidade que Sobe (La città sale)*; esta oposição de paisagens também é encontrada em *Beata Solitudo*.

No painel central, duas figuras, que provavelmente são as mesmas que ilustram os painéis laterais, estão perto da figura da mãe, manifestando uma adoração, uma veneração: a figura da direita beija a mão da mãe, em atitude de respeito e obediência, enquanto que a figura da esquerda segura firmemente o braço da mulher ao centro; esta figura está de pé, e volta seu rosto para fora da cena, numa pose contida, segura, santificada. Toda a cena, aliás, possui uma aura religiosa, demonstrada até mesmo pela pequena torre de igreja que se eleva ao fundo da paisagem – emoldurada, diga-se de passagem, por uma janela. As figuras possuem poses que poderiam participar de qualquer escultura ou pintura clássicas. A presença da máquina de costura em primeiro plano reforça o caráter familiar da cena, trazendo as figuras, imersas numa atmosfera quase atemporal, para o ambiente doméstico. O místico e a experiência cotidiana, juntos, comunicantes.

Pinturas concebidas em tríptico são uma constante na obra de Boccioni, e isso pode ser comprovado mais no desenho do que na sua própria pintura. A idéia de realizar obras no formato de trípticos pode ser vista, por exemplo, em estudos para a tela *A Cidade que Sobe*. Sabemos que, no caso desta pintura, o projeto para o tríptico foi descartado; entretanto o conhecimento destes estudos preparatórios nos revela o interesse de Boccioni por este tipo de composição. Outro exemplo conhecido é a obra *Estados d'Alma (Stati d'animo)*, onde três telas, “mesmo fisicamente diferentes”,<sup>92</sup> são organizadas em forma de tríptico. Em parte, a inspiração para a realização do tríptico *Veneremos a Mãe* vem de algumas pinturas vistas pelo artista na exposição de Divisionismo Italiano em Paris, que ele achou “(...) extremamente interessante. Maravilhosas telas de Segantini, muitas ousadas de Previati,

---

<sup>92</sup> COEN, *Op. Cit.*, p. 36.

outras valiosas o suficiente de Fornara, e outros. Eles me deram o empurrão decisivo. Balla está acabado e concluído.”<sup>93</sup>

De fato, entre as obras destes artistas, exibidas nesta mostra, havia muitos trípticos. Contudo, não é apenas este fator que faz com que Boccioni se aproxime e demonstre interesse pelas obras destes artistas; ele está também interessado no aspecto emotivo das obras divisionistas, no seu ideal de arte e na sua relação com a natureza.<sup>94</sup>

“Venerar a mãe”: Para Boccioni esta frase transcende a manifestação de carinho e respeito à mãe propriamente dita: venerar a mãe é manifestar devoção diante da Grande Mãe, do Universo mantenedor, criador e destruidor, incompreensível devido ao seu enorme mistério.

Uma outra personagem presente nestes primeiros anos milaneses é Maria Sacchi. Esta senhora era vizinha de Boccioni, e o artista a retratou em várias obras: *A Senhora Sacchi (La Signora Sacchi)*, um pastel onde mais uma vez encontramos a figura sendo banhada pela luz que adentra a janela, e *Mulher Sentada (Donna Seduta)*, outro pastel que alguns estudiosos afirmam ser um outro retrato da Senhora Sacchi.<sup>95</sup> Embora esta última obra não esteja datada, estilisticamente ela é bastante próxima das obras produzidas por Boccioni em 1907: ele dispensa o rigor de detalhes, típico de Balla; os traços do pastel são ágeis e vigorosos.

Uma outra ponta-seca apresenta a mesma personagem. *A Senhora Sacchi (La Signora Sacchi – fig. 21)* mostra o cuidado de Boccioni em detalhar as feições da figura, enquanto esta detém –se em sua leitura. Uma inscrição em estilo renascentista no alto, à direita da gravura, informa: “*Maria Sacchi. Età A. 72*”. O artista procurou explorar ao máximo as possibilidades desta técnica. Um outro desenho, feito a

---

<sup>93</sup> Diário de Boccioni, 17 de outubro de 1907, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 266.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>95</sup> Outros historiadores da arte divergem neste sentido, afirmando que esta obra é um retrato da mãe do artista – cf. COEN, *Op. Cit.*, p. 34.

caneta, da velha senhora, repete seu ato de leitura, mas de um traçado mais claro do que aquele feito pela gravura em ponta-seca.

Estes desenhos seriam apenas o ponto de partida para as inúmeras obras, experiências e transformações que Boccioni produziria e experimentaria em seus anos milaneses, e que passaremos a abordar nos capítulos seguintes.

\* \* \*

Milão, no final do século XIX e início do século XX transformava-se de cidade agrícola e artesanal em uma cidade de atividade industrial, fervilhante e inquieta. Surgiam novas fábricas e as já existentes estavam em processo de expansão, como a Pirelli, que em 1903 que se estabelece em Sesto San Giovanni, embora conservando o primeiro estabelecimento em Ponte Seveso; a Breda, então Elvetica, fábrica de locomotivas e fundição; a fábrica de aço Radaelli, ferreiros, estabelecimentos de pré-fabricados em ferro (pontes, bondes) constituíam o cenário, em Porta Romana em direção a Rogoredo, que Boccioni via todos os dias da sua habitação, entre casas em construção e chaminés; na Bovisa, nos anos de 1906-07, entre indústrias químicas, como a Carlo Erba, surgiam os novos gasômetros; a partir de 1903, em Porta Venezia, fábricas de automóveis, bicicletas, motocicletas; em Taliedo, desde 1913 a Caproni, fábrica de aviões; na região de San Siro, em Portello, a Alfa Romeo, a partir de 1910; na rua Monterosa, a Isotta-Fraschini, enquanto a Ercole Marelli, fábrica de materiais termoelétricos estava em Sesto, e tantas outras, pequenas e grandes, que demonstravam a mudança em direção a uma civilização de metrópole.<sup>96</sup>

Não eram apenas as inúmeras fábricas que contribuía para o surgimento de uma Milão nova; o projeto de reurbanização da cidade já era pensado nos anos de 1903 a 1905, e o uso da energia elétrica

---

<sup>96</sup> Cf. BALLO, *Boccioni a Milano*, p. 11.

alastra-se vertiginosamente, iluminando e fornecendo energia não só às indústrias, mas também às ruas, às casas, ao comércio. No ano de 1906 ocorreu um grande concurso para a projeção e construção de uma monumental estação ferroviária. A noite fez-se dia em Milão; a luz elétrica trouxe o riso, o barulho e a aglomeração de pessoas para os bares, cafés e restaurantes da cidade. Este clima de *joie de vivre* convive junto com um certo fermento anarquista (é de 1908 o livro de Georges Sorel intitulado *Reflexions sur la violence*), com a difusão das idéias de Bakunin, e com a organização social do proletariado nos sindicatos.

É neste cenário rico de transformações que se desenvolverá a fase propriamente futurista de Boccioni, que, apesar de exaltar a nova civilização industrial e o culto à máquina, também manifesta uma profunda atração à vitalidade da figura humana e dos animais, especialmente o cavalo. O cavalo e o homem em movimento são os motivos mais profundos de sua poética. O artista não retrata a máquina isoladamente; ela está sempre ligada, em sua representação, às forças orgânicas do corpo humano, como os ciclistas, por exemplo, tema presente em vários desenhos e pinturas.

A máquina também se transforma, em sua obra, em um motivo de estado d'alma, como o trem representado na tela central do tríptico *Estados d'alma*, intitulado *Os adeuses (Gli Addii)*, de 1911. Até mesmo a fábrica de borracha transforma-se em idéia para a obra *Elasticidade (Elasticità)*, de 1912, talvez devido a uma visita de Boccioni à fábrica Pirelli, como observa Ballo.<sup>97</sup> É interessante observar como nem sempre a máquinas e as fábricas são representadas pelo artista em seu aspecto mais objetivo, concentrando-se mais em senti-las como conceitos, estados d'alma, sensações, partes integrantes de uma vivência moderna do indivíduo.

Em Milão ganhava força a repercussão das novas idéias científicas do início do século, divulgadas em jornais e revistas. Estas novidades da ciência eram discutidas inclusive entre os artistas: Röntgen e sua teoria da luz, as ondas de Hertz, a relatividade de Einstein, só para citar algumas. Em

---

<sup>97</sup> *Idem*, p. 12.

Milão, como no resto da Europa, existia um forte contraste entre as teorias positivistas e as tendências espiritualistas. A ciência, com suas proposições, estimula a exaltação das máquinas, o progresso, “mas faz também sentir o limite de certas forças misteriosas; os artistas novos são assim atraídos pelo símbolo, que pode sugerir ou evocar o não visível”.<sup>98</sup>

A crise de valores na qual Boccioni se encontrava anteriormente em suas estadas em Pádua e Veneza acentua-se ainda mais no ambiente contraditório e não totalmente definido de Milão, onde os valores antigos ainda coexistiam com as transformações industriais, sociais e urbanas. Quando se estabelece na cidade, ele ainda tem como preocupação libertar-se dos ensinamentos de Balla, pois a técnica divisionista feita em pequenos toques de pincel é limitada para ele; tal técnica não lhe permite experimentar outras possibilidades expressivas na pintura. Esta urgência de libertar-se de seu mestre ocupa seus pensamentos neste seu novo período ainda que o artista permaneça atrelado ao uso das técnicas de seu mestre.

Contudo, algumas obras feitas por Boccioni em seu período milanês sofrerão a influência de Balla: *Oficinas em Porta Romana*, *Manhã*, *Crepúsculo*, todas de 1908, que precedem *A cidade que Sobe*, derivam da obra de Balla *Jornada do Operário*, enquanto uma outra obra de Balla, *O Proprietário*, de 1905, influi nas obras de Boccioni principalmente pelo recorte da janela e pela perspectiva do alto que se encontra na tela *Senhora Massimino (La Signora Massimino)*, de 1908. O motivo da janela, um dos mais presentes no conjunto da obra do artista, se desenvolverá em vários desenhos e telas, e também em esculturas como *Fusão de Cabeça e Janela*.

\* \* \*

---

<sup>98</sup> *Idem*, p. 13. Para maiores detalhes, cf. Capítulo II.

Alberto Grubicy, junto com seu irmão Vittore, deu início ao mercado da arte italiana moderna. Em sua galeria procurava difundir os nomes de Fontanesi, Ranzoni, Tranquillo Cremona, Segantini, Previati – as primeiras obras divisionistas foram acolhidas nesta galeria. Vittore abandona, entretanto, a atividade comercial para dedicar-se à pintura e aos estudos teóricos da arte, no final de 1889; devido às suas viagens que realiza ao estrangeiro, é ele quem difunde o divisionismo na Itália. Alberto continuava com suas atividades de comerciante de obras, mesmo num cenário sem esperanças para a arte moderna que existia na Milão dessa época.

O trabalho que Vittore Grubicy desenvolvia em Milão era determinante: primeiramente, como comerciante de arte, viajando pela Europa, e como sustentador da poética divisionista. Segantini, Previati, Morbelli encontram em Vittore um grande defensor do divisionismo italiano, diferente daquele desenvolvido na França. Ballo afirma que o próprio divisionismo “em Lombardia e em geral na Itália do Norte, diferente daquele (...) de Balla, não podia explicar-se sem certas experiências da *scapigliatura* [de *scapigliare*, ‘emaranhar, desgrenhar os cabelos’].”<sup>99</sup> Boccioni foi estranho a esta experiência lombarda, embora encontrasse certos influxos nas obras dos mesmos divisionistas que podia ver em Milão. O divisionismo da alta Itália, entretanto, também se aproxima das cores puras, procura efeitos de luz, e inclina-se ao uso da cor em impasto, com pinceladas em toques dissociados.

Segantini, Previati, Pellizza da Volpedo: embora não conhecidos dentro de toda a Itália e ignorados fora do país, exercem, direta ou indiretamente, papel importante dentro do desenvolvimento artístico de Boccioni. O encontro com Segantini chega a ele por meio da monografia de Primo Levi, e da observação direta de algumas obras do artista.

Algumas obras de Boccioni do período simbolista nos mostram esta presença de Segantini. O manifesto para a exposição de Brunate (fig. 39) de 1909 é um destes exemplos. Boccioni escreve em seu

---

<sup>99</sup> BALLO, *Boccioni a Milano, Op. Cit*, p. 16.

diário que o que o atrai é sobretudo “o efeito que em Segantini produz a solidão”;<sup>100</sup> ele não fica indiferente a obras como *Os amantes na fonte da vida*, pela sua invenção espacial, além do sentido alegórico, místico: “este momento de linguagem de Segantini influi na aproximação de Boccioni à experiência simbolista; apenas mais tarde, no ano de 1916, quando já havia amadurecido sua experiência futurista, escreverá juízos severos sobre as limitações de Segantini”.<sup>101</sup>

De Pellizza da Volpedo, certamente Boccioni viu várias obras. Pellizza esteve em Brera para encontrar com seu antigo mestre, Cesare Tallone, um ano antes de seu suicídio, em 1907. A proposta de Pellizza era por uma arte social, cujo exemplo mais conhecido é a tela *O quarto Estado (Il Quarto Stato)*. Boccioni já havia visto em Balla estas inclinações por uma arte de conteúdo social.

No meio de todos estes artistas que participam do cenário artístico lombardo, existe um deles que atrairá Boccioni de maneira especial e que revelará ao recém-chegado a Milão possibilidades de novos caminhos e novas esperanças: seu nome era Gaetano Previati.

O primeiro encontro de ambos ocorreu no dia 2 de fevereiro de 1908, quando Boccioni resolve fazer uma visita ao pintor:

*“[Previati] me acolheu com total cortesia e conversamos por três horas! Que diferença entre ele e Balla: deste me falou muito bem (...). Concordei em quase tudo (...). Falei-lhe das minhas lutas e se assustou quando soube que além das lutas da Arte tenho também aquelas pela vida!”*<sup>102</sup>

Antes mesmo de Alberto Grubicy organizar uma exibição de obras divisionistas em sua galeria, Boccioni já havia assimilado as lições de Previati. Um dos primeiros indícios desta assimilação é a modificação da pincelada, que, antes feita em pequenos toques, passa a assumir características

---

<sup>100</sup> BIROLI, *Op. Cit.*, p. 300.

<sup>101</sup> BALLO, *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>102</sup> In BALLO, *Op. Cit.*, p. 19.

filamentosas, típicas daquele artista. Esta pincelada divisionista sugere plasticamente a forma, sem, contudo, alterar a clareza da cor. A modificação na pincelada é um aspecto importante na poética de Boccioni deste período, “porque o permite de superar a arte de simples visão, dando-lhe os meios para uma arte de concepção [percepção], mais inventada, também pelo ensinamento de Previati, sobre o valor da ‘composição em volume e massas luminosas que deformam os corpos e o ambiente segundo a vontade do artista’ ”. <sup>103</sup>

Previati assumirá uma grande importância como influência na formulação do conceito de cor e forma do estado d’alma. O conceito de “*stati d’animo*” nasce de do uso de uma luz embebida em características psíquicas. Ballo explica: “(...) é a conseqüência simbolista que de origens pré-rafaelitas desenvolve esta interioridade, e portanto o conteúdo em projeção psíquica: para a cor, mas também para o linearismo, como no caso de Previati pela marca filamentosa pictórica ondulada”.<sup>104</sup> A partir disto, Boccioni voltará sua atenção para o valor energético da linha e sua função dinâmica, o que, em sua fase futurista, dará origem a um outro conceito, o de linha-força. Assim, como observa Ballo, antes mesmo de Munch, foi Previati quem faz Boccioni conceber a pintura como estado d’alma.

Nestes primeiros anos milaneses, outro elemento fundamental que atrai o artista é o conceito de ambientação, que, interagindo com a composição, origina a “forma aberta”. Neste sentido mais uma vez o papel da luz merece destaque, sendo ela a responsável pela compenetração de todos os elementos pictóricos, criando a atmosfera dentro do quadro; esta luz, presente nas obras de Previati, é uma herança da experiência *scapigliata*, e da influência de Tranquillo Cremona.

\* \* \*

---

<sup>103</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 20.

Nosso estudo sobre a obra gráfica de Boccioni nestes anos de 1908 e 1909 inicia-se com a discussão do desenho *Beata Solitudo – Sola Beatitudo*, de 1908. Acreditamos que esta obra é particularmente importante no desdobramento das análises da produção gráfica do artista nos anos que este presente capítulo aborda.

*Beata Solitudo-Sola Beatitudo*, trata-se, na verdade, do título de dois desenhos realizados por Boccioni. A primeira versão, provavelmente um estudo inicial, é realizada em 1907 (fig. 24); o segundo desenho, feito um ano depois, torna-se a versão final, mais carregada de detalhes e complexidade (fig. 25).

Esta versão é o desenho chave para compreender toda a produção gráfica de Boccioni neste período; nele, encontramos a maioria das referências artísticas e literárias que guiaram o artista nestes anos, e além destes. Estas referências mostram não somente as experiências, as reflexões, os rumos de sua obra, mas também permitem que observemos o artista como indivíduo complexo e envolto em angústias pessoais, dividido entre as várias maneiras de enxergar a vida. Em *Beata Solitudo* Boccioni não apenas representa o tema, ele o vive.

Este “viver o tema” pode ser visualizado quando enxergamos seus desenhos junto com a leitura de seu diário de 1908. Os escritos pessoais do artista neste ano são caracterizados por uma maior densidade daqueles do seu diário do ano anterior; praticamente todas as páginas são permeadas por crises pessoais, inseguranças quanto ao futuro, a preocupação com a mãe doente e com a falta de recursos, a severa autocrítica em relação a suas pinturas, a dúvida entre a solidão e o convívio em sociedade: um contrastante intercalar de períodos de esperança e motivação com aqueles de desespero e desilusão, tanto a respeito de sua obra, quanto a respeito de sua vida e de seu papel no mundo.

É portanto no ano de 1908, para nós o ano mais rico e crucial na experiência gráfica do artista, onde encontramos muitos elementos que se tornarão constantes na sua poética. Para compreendermos os desenhos feitos por ele neste ano e em 1909, é essencial termos em mente os seguintes componentes

estilísticos que participam deste momento específico: a obra de Munch, com sua espectralidade; o desenho secessionista; o linearismo decadente de Beardsley, estes dois últimos envolvidos no clima do *Art Nouveau*; a presença da obra de Previati e Segantini; e, por fim, a obra gráfica de Dürer e Rembrandt. Estas influências que permeiam o desenho de Boccioni neste período serão comentadas ao longo deste capítulo.

A leitura de seus diários também nos informa a respeito de outras influências marcantes em suas obras, e destacamos a importância de Ibsen e sobretudo de Nietzsche, cujas obras foram lidas pelo artista. Ávido leitor, ele anota todas as leituras que faz em seu diário; tudo aquilo que detinha a atenção do artista era passado para o papel. Podemos citar, desta maneira, o que o artista leu no ano de 1908: Logo no início do ano, lê os livros de Previati (*La Tecnica della Pittura*, de 1905 e *I Principi Scientifici Del Divisionismo*, escrito em 1906); cita Baudelaire. Lê sobre Dürer, Michelangelo, Beardsley, Rembrandt, Segantini. Anota os nomes de Balzac, Schopenhauer, Ibsen (particularmente a obra *Casa de Bonecas*), Nietzsche (em especial *Assim falou Zaratustra*, de 1884). Estas leituras influenciam fortemente a escolha do repertório de temas de Boccioni, como veremos adiante.

Seu diário do ano de 1908 termina no mês de agosto. Os historiadores da arte possuem poucas informações sobre a vida do artista a partir do final do ano de 1908 e do próximo. Apenas é sabido que Boccioni cria algumas obras datadas e participa de algumas exposições de arte. Os temas da sua obra do período giram entre aqueles idílicos: paisagens campestres, mulheres costurando ou lendo, interiores familiares e a alegoria da solidão. É este último tema que nos traz de volta para *Beata Solitudo*. A partir da análise desta obra junto às referências destacadas anteriormente, poderemos construir um universo onde perceberemos que os outros desenhos do período orbitam, em translações mais longas ou mais curtas, ao redor de *Beata Solitudo*.

A primeira versão do desenho apresenta, em sua maior parte, todos os elementos compositivos da cena que construirá a versão final. Feito em nanquim e lápis, antecipa a posição de cada um dos

personagens distribuídos no espaço do papel. Vejamos a descrição da cena, feita a partir da obra de 1908.

Na parte superior do desenho encontramos o sol brilhante, distribuindo do alto seus raios na grande figura feminina, circundada por nuvens. Alheia a tudo e erguida acima de todos os dissabores e complexidades da vida terrestre, a figura contempla, medita, um pouco melancólica, um pouco resignada.

Mais abaixo da figura, ao lado direito, vemos um dirigível, e, no lado esquerdo, um avião. A parte inferior do desenho inicia-se com a linha do horizonte, onde encontramos dois navios e seus reflexos sobre as águas, logo abaixo do avião. A paisagem terrestre surge, então, com minuciosa descrição; ao lado direito, um cenário urbano: casas, chaminés das fábricas expelindo fumaça, um trem que passa. Do lado esquerdo, uma paisagem mais árida, sem casas, onde vemos uma longa estrada e vários postes com seus fios interligados. Esta faixa da ilustração é sustentada por uma arcada onde, de um lado, passa o trem, e, de outro, uma fileira de cavalos marcha. No centro desta faixa intermediária ergue-se, imponente, uma arquitetura semelhante a um palácio.

Na metade inferior do desenho, encontramos a vida terrestre em muitas de suas facetas: a luxúria, o pecado, o amor e o prazer, a oração, o trabalho, a guerra. Logo abaixo das arcadas, do lado direito, vemos uma massa de trabalhadores, empunhando pás, picaretas, ancinhos, seguidos, abaixo dos mesmos, por religiosos com capuz, com as mãos cruzadas ao peito; ao lado esquerdo, encontramos o exército e suas armas, e abaixo destes, padres com as mãos unidas em oração, com os olhares voltados ao céu. É nesta faixa do desenho que está a figura do esqueleto e sua foice montada em um cavalo macabro, onde podemos contar –lhe os ossos. Abaixo das patas do animal Boccioni insere várias figuras humanas, sempre representadas duplamente: duas pessoas que se ameaçam com punhais; duas mulheres que, em pose de fervorosa prece, olham para o alto; outras duas mulheres, de longos cabelos e vestes negras, com as mãos estendidas ao céu. Todas estas figuras constroem uma espécie de moldura onde se

encontra, ao centro, envolta por uma aura luminosa, uma mulher, com o seio nu, alimentando um bebê. À esquerda desta imagem, um velho está debruçado em um livro aberto, alheio a tudo, absorto em sua atividade. Podemos ver vários livros empilhados que estão perto dele, e lemos nas lombadas de cada um palavras como Economia, Leis, Direito, Moral, Justiça, Religião, Guerra, Deveres. Em cima da pilha de livros em primeiro plano, repousa uma coroa, ao lado de uma bomba prestes a explodir. No lado direito da figura feminina com a criança, próximo de figuras humanas pequeninas, um casal demonstra afeto mútuo pelos olhares e pelas mãos que se tocam. Como o velho que lê, também estão alheias a tudo o que se passa a seu redor. Nas costas da figura masculina do casal, podemos ver um rosto humano, enigmático e sinistro, que parece olhar para o espectador. À esquerda do casal, um grupo espremido de cadáveres preenche um pequeno espaço.

Finalmente, em primeiro plano, ocupando uma parte do centro e da esquerda do desenho, uma mulher está reclinada sobre uma almofada, nua, vestindo sapatos, meias, um colar, e um chapéu de grande aba, ornado por uma pluma. No seu braço direito, enrosca-se uma serpente. Ela não apresenta qualquer sinal de pudor, exibindo seu corpo confortavelmente, deitada em tecidos estampados, enquanto olha para a figura masculina a sua esquerda, também nua e que, como se estivesse envolta em uma aura de sedução, aproxima seu tronco de seu corpo.

Após esta descrição, visualizamos o grande contraste de idéias que existem em *Beata Solitudo*. Uma parte inferior mundana, complexa, carregada de toda sorte de paixões humanas; uma parte superior, tranqüila, meditativa, impregnada de uma confortante solidão. Há portanto em *Beata Solitudo* uma sólida presença de aspectos duais que permeia toda a obra, em vários níveis. Procuraremos realizar um exercício de análise, tanto formal quanto iconográfica, a partir deste dado, que é fundamental neste desenho.

“Sinto cada vez mais a impossibilidade de viver em contato com o mundo”, escreve Boccioni em seu diário. A reflexão sobre a solidão é constante nestes anos de vida do artista, solidão esta às vezes

desconfortável e angustiante, outras vezes, serena. No dia 22 de março, lemos novamente em seu diário: “Certo, me vejo mudando e isto devo a minha solidão que faz com que eu me reencontre.”

A temática da solidão, conforme apresentamos, está fortemente presente nos desenhos do artista neste período. Certamente é impossível reconstruir um itinerário que possa nos levar à gênese desta vontade de solidão de Boccioni, ou, por vezes, de relutância a entregar-se a ela; contudo, dentro de sua obra, o tema da solidão que nela se instaura deve-se às próprias visões do artista a respeito da Arte, da Natureza, da atividade do pintor, das vivências cotidianas. Neste sentido, é imprescindível o destaque de dois personagens fundamentais para a compreensão do pensamento de Boccioni: Ibsen e Nietzsche.

No início de 1908, ele já abre seu diário com uma epígrafe escrita por Ibsen:

*“Ter um caráter; possuir a força de viver sem amigos, somente com o próprio ideal, eis a liberdade louvada. A isto se opõe as conveniências humanas, o respeito aos parentes, a família (...).”*

105

Observemos o que Boccioni escolheu dos escritos de Ibsen para inaugurar um novo ano: ele está interessado na força e na determinação de aceitar o desafio de estar só, em sacrifício de um ideal. Delineia-se, assim, o início de uma reflexão sobre a solidão pelo artista. Mas esta solidão não é aquela que é consequência de eventos terríveis, nem aquela que pode ser associada com ostracismo, com punição, ou por esquecimento; a solidão que Boccioni enxerga e admira é aquela que é escolhida por vontade espontânea, e não imposta pelos homens ou circunstâncias; é a solidão necessária para a criação de algo bom e grandioso. Para ele, esta solidão como sinônimo de força é característica dos grandes homens, e tal raciocínio é um desdobramento das leituras que ele fez das obras de Friedrich

---

<sup>105</sup> *Idem*, p. 273

Nietzsche, de Ibsen e da vida de Segantini. No caso de Nietzsche, ele já é citado literalmente pelo artista em seu diário de 1907, no dia 14 de maio:

*“Supera a ti próprio ainda em teu próximo: é um direito que podes conquistar pela rapina, não deves deixar que te seja dado!”.*

*O que tu fazes, ninguém poderá fazer por ti. Vê, não há retribuição.*

*Quem não pode mandar em si deve obedecer. E muitos podem mandar em si, mas ainda falta muito para que também obedecam!”*

Este trecho foi retirado pelo artista da obra Assim Falou Zarathustra<sup>106</sup>, um livro que lhe despertou muitas reflexões. Nele, Boccioni parece encontrar uma espécie de “refúgio” nas leituras feitas neste período de inseguranças, sentidas seja como homem, seja como artista. A luta para conseguir dinheiro, a constante insatisfação a respeito de suas obras, o confuso relacionamento amoroso e o sentimento de inadequação perante os outros o levam a passar momentos de solidão, de questionamento, nutrindo o desejo de realizar algo grande, na arte e na vida. Cremos que na obra citada de Nietzsche Boccioni encontra alguns reflexos de seus próprios pensamentos, identificando até mesmo um alento e um certo encorajamento na leitura, algo que possa colocar, em um viés positivo, todas as suas frustrações e considerações sobre si, muitas vezes fatalistas.

Assim Falou Zarathustra chama a atenção de Boccioni pela abordagem da solidão humana, das vicissitudes da vida, da liberdade de pensar e da coragem de viver. Nietzsche pensa a obra como um apanhado de ensinamentos e sermões de um líder, Zarathustra, textos que possuem um aspecto sagrado, que constituem uma “religião” do homem na qual ele é, ao mesmo tempo, seu mestre e seguidor. O que também chama a atenção de Boccioni para esta obra é o caráter religioso, místico, do livro,

---

<sup>106</sup> “Assim falou Zarathustra”, in Nietzsche, Os Pensadores, p. 251, Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho.

aspectos que ele próprio via refletidos na Natureza e na criação artística. No início de seu diário do ano de 1908, encontramos a prece que ele faz ao “Desconhecido” e a “Grande Mãe”:

*“Que eu possa manter a humildade e a força de apresentar-me diante dos sagrados mistérios como um inocente sem ambições e falsidade. Tudo aquilo que sairá de minhas mãos seja um canto de adoração e de exaltação da erva a árvore; de uma gota ao imenso céu, do verme ao homem! Que tudo se transforme na minha mente segundo a Verdade suprema, sem julgar nem bem nem mal, nem belo nem feio; que eu possa sempre amando e estudando aquilo que é conforme o meu sonho não perder nunca a compreensão universal!”*<sup>107</sup>

Boccioni sempre verá a Arte como algo místico, ligado à inteligência superior, ao Grande Mistério, intangível aos homens. A partir deste modo de pensar ele questionará seu posicionamento no mundo, suas habilidades de artista, sua relação com o outro. E, com estas reflexões, o artista elabora diversas conclusões a respeito de si próprio, que oscilam entre uma empolgação para criar, uma motivação para os desafios da vida, e o pessimismo, a perda de esperança, as limitações e incapacidades de fazer o que, segundo ele, tem de ser feito, e feito com perfeição.

Estas oscilações de opinião que Boccioni alimenta a respeito de si, a sua forte autocrítica, convivendo com o desejo de realizar algo grande, digno, são descritas claramente no seu diário de 1908. O grande conflito que o aflige é: como realizar esta Grande Arte, e com que meios? E ainda: ele se pergunta se está à altura de realizar esta arte. A dedicação a estes pensamentos imprime-se de uma certa forma nos desenhos que possuem íntima relação com suas crenças e angústias. É preciso trabalhar e dedicar-se muito, isolar-se das distrações e armadilhas do mundo, em uma existência introspectiva.

---

<sup>107</sup> Diário de Boccioni, 02/01/1908, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 273.

Voltemos ao final de 1907, quando Boccioni está pensando em fazer uma ilustração gravada em cobre, que termina por não se realizar: trata-se de *Beata Solitudo*. As idéias iniciais para a realização desta obra estão no diário de 21 de dezembro de 1907:

*“Me veio a idéia de um desenho que eu transportarei para a gravura em cobre. O título: A Liberdade. A inspiração são as palavras de Ibsen: Possuir um caráter, ter a força de viver sem amigos, apenas como próprio ideal: eis a liberdade exaltada...a isto se opõem as convenções humanas, o respeito aos parentes, a família...a verdadeira Liberdade acima de todas as misérias. A impossibilidade, a serenidade, a contemplação no alto em silêncio, no frio intenso talvez (beata solitudo – sola beatitudo) e abaixo as lutas, os trabalhos brutais, o amor, a guerra, a morte.”*<sup>108</sup>

As palavras de Ibsen que Boccioni cita neste trecho, já sabemos, são as mesmas que inauguram seu diário, e também serviram de inspiração para a criação de *Beata Solitudo*. O nome da obra aparece novamente em outro trecho do diário de Boccioni, como segue:

*“O sr. Chiattonne me emprestou um livro sobre Segantini de Primo Levi! Não o terminei ainda, mas não sei que coisa escrever, tanto me comove a obra, a vida, a alma deste grande! Acho muito justo – porque experimento isso em meu íntimo – o efeito que em Segantini produzia a solidão – Beata solitudo sola beatitudo - ! (...)”*<sup>109</sup>

Neste ponto, começamos a identificar as referências visuais que constituem esta obra. Como este último trecho nos mostra, o nome de Segantini é a primeira destas influências que destacamos em

---

<sup>108</sup> Diário de Boccioni, 21/12/1907, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 271.

<sup>109</sup> *Idem*, 01/04/1908, p. 300.

nosso estudo; seu nome está intimamente ligado ao tema da solidão, como comentamos anteriormente. Segantini relaciona-se com o título *Beata Solitudo* graças ao estilo introspectivo de vida do artista. Pode ser útil recordarmos alguns aspectos do cenário italiano do início do século XX, desta vez, nas palavras de Argan: “Na Itália há Previati, que assume ares de teórico, de combatente em todas as batalhas progressistas; sua contraparte é Segantini, com seus ares de asceta solitário, empenhado em ouvir as vozes da natureza (...)”.<sup>110</sup> O idealismo da natureza, a identificação da presença do divino no corpo animado, eis os elementos da poética de Segantini que estão aliados ao próprio estilo de vida do artista, isolado da multidão.

A partir de 1891 Segantini abandonou a orientação naturalista a favor de interesses alegóricos e religiosos, sendo visto na Europa como um refinado artista místico. O artista realiza grandes composições cósmico-naturais: a paisagem alpina torna-se motivo, para ele, de reflexão sobre o ciclo da vida e da morte. Calvesi observa que “é próprio este sentimento quase mítico da natureza que impedirá Boccioni, de fato, de desenvolver a representação do movimento em um sentido mecanicista (como os outros futuristas)”<sup>111</sup>. De fato, ele iria se voltar para a vivência do universal, a experiência do sentimento cósmico, e a necessidade de uma síntese “ideal”. E este idealismo Boccioni podia ler, entre outras fontes, na obra de Segantini. Sem ela, não podemos falar de um simbolismo na sua poética.

No caso de *Beata Solitudo* Segantini está presente, como comentamos, na temática da solidão, mas também é citado por Boccioni por meio da figura do jovem casal situado no canto inferior direito do desenho, que recorda os personagens principais da tela de Segantini *O Amor na fonte da vida* (*L'Amore alla fonte della vita*, de 1896). Boccioni sente-se atraído pela invenção espacial da tela, além do seu sentido alegórico e místico. Podemos lembrar de outra obra de Segantini chamada *Anjo da Vida* (*Angelo della vita*), onde uma menina está sentada no alto de uma árvore, isolada no céu. O

---

<sup>110</sup> ARGAN, *Arte Moderna*, p. 208.

<sup>111</sup> CALVESI, *Op. Cit.*, p. 45.

tema desta tela poderia ser associado à figura feminina que ocupa a parte superior do desenho de Boccioni.

É forte a presença da alegoria em *Beata Solitudo*. Vejamos, por exemplo, o esqueleto e seu cavalo que dominam boa parte do início da metade inferior do desenho. Boccioni realizou um estudo a lápis para esta figura, com o título de *Alegoria macabra (Allegoria macabra)*, em 1907.

O uso de alegorias da morte na produção artística não é nenhuma novidade neste período, sendo muito presentes dentro da cronologia da arte; no caso da arte moderna, elas estão estreitamente ligadas a pesquisa simbolista dos artistas do final do século XIX e início do XX, como ocorre com a obra de Boccioni. Nesta representação que ele faz da morte nesta obra, muito deve ser considerado, tanto no aspecto formal deste particular da obra quanto em sua iconografia. O que gostaríamos de destacar primeiramente é a descoberta que o artista fez da obra de Dürer. No primeiro dia de fevereiro de 1908, o artista escreve:

*“Comprei três volumes sobre Dürer, Michelangelo, Rembrandt magníficos (...)*

*Dürer é imenso, é grande, é um titã, é terrível quanto pode ser um gênio na sua criação.*

*Me espanta por um lado a calma do estilo, e por outro o aspecto terrível da composição, o ímpeto do gesto que morde, contorce, deforma, mas corre, corre em direção do ideal! Como agarra tudo, bate, prega, talha grita e depois se acalma, acaricia, alisa, aprimora, refina até que o sonho vá para bem longe; repousa para depois ressurgir e desafogar, e bater, e gritar!”<sup>112</sup>*

Boccioni manifesta um profundo interesse pela obra gráfica de Dürer, sendo que as gravuras do artista alemão inspiraram-no na concepção da imagem desta morte que cavalga em *Beata Solitudo*. Estas gravuras são aquelas que compõem a série do Apocalipse, realizadas em 1498; Dürer executou,

---

<sup>112</sup> In BIROLI, *Op. Cit.*, p. 278.

usando o método da xilogravura, quinze grandes lâminas que narram episódios do livro mais obscuro da Bíblia, cuja escrita é atribuída a São João. Na lâmina de número 4, intitulada *Os quatro Cavaleiros*, podemos ver os cavalos, furiosos, cavalgando ao encontro da multidão que, abaixo das patas dos animais, manifesta terror e sofrimento. Um destes cavalos, magro e com as costelas aparentes, transporta um homem igualmente esquelético, embora poderoso. Esta ilustração refere-se ao trecho do Apocalipse que diz:

*“E, havendo aberto o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia:*

*Vem, e vê.*

*E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o inferno o seguia; e foi-lhes dado poder para matar a quarta parte da terra, com espada, e com fome, e com peste, e com as feras da terra.”<sup>113</sup>*

Na lâmina de número 9, chamada de *A trombeta do sexto anjo*, identificamos, na parte superior do desenho, surgindo por detrás das nuvens, guerreiros com suas armaduras, montados em animais que possuem um corpo de cavalo e cabeça de leões furiosos. Dürer ilustra com maestria a cena correspondente no texto sagrado:

*“E tocou o sexto anjo a sua trombeta (...). E foram soltos os quatro anjos, que estavam preparados para a hora, e dia, e mês, e ano, a fim de matarem a terça parte dos homens.*

*(...) E assim vi os cavalos nesta visão; e os que sobre ele cavalgavam tinham couraças de fogo, e de jacinto, e de enxofre; e as cabeças dos cavalos eram como cabeças de leões; e de suas bocas saía fogo e fumo e enxofre”.*<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Apocalipse de São João, Capítulo 6: 7-8.

Certamente Boccioni teve a oportunidade de observar esta série de ilustrações feitas por Dürer; e, neste caso, é curioso observarmos que a maioria das lâminas segue uma composição semelhante àquela feita pelo artista italiano em *Beata Solitudo*: a divisão entre mundo terrestre e mundo celeste; é nesta característica que repousa a atmosfera religiosa do desenho de Boccioni. E, por sua vez, é na atmosfera mística que se concentra o ideal do artista: acima de todas as coisas, a calma certeza do feito grandioso, consequência natural do elevado gênio criador.

Uma referência a outra gravura muito conhecida de Dürer, *Melancolia*, realizada pelo artista em 1514, pode ser observada, no presente desenho de Boccioni, na pose da figura feminina que se eleva acima de todos os aspectos mundanos, em seu olhar absorto, perdido, também presente na gravura do artista alemão. Aqui vale recordar, pelo mesmo motivo, a escultura de Rodin *O Pensador*. Boccioni concebeu três estudos a lápis, caneta e nanquim desta mulher com suas longas vestes; nestes esboços, o artista detém-se especialmente no estudo do posicionamento da mão da figura em seu queixo.

Dürer, entretanto, não está presente apenas nesta obra do artista, e tampouco unicamente devido as suas gravuras do Apocalipse; o artista alemão imprime-se em termos formais na gráfica de Boccioni, que se fascina pela sua linha descritiva e minuciosa, portadora de valores expressivos, que vão muito além do contorno puro. Este fascínio por este tipo de linha está impresso em outros desenhos do período, como verificaremos posteriormente.

Retornemos a alegoria da morte; já sabemos que Boccioni volta seu olhar para a iconografia e o uso da linha de Dürer para a elaboração desta imagem. A presença de outras obras e artistas relacionadas a respeito deste tema alegórico juntam-se a influência de Dürer. Aristide Sartorio é uma destas presenças. Na Bienal de Veneza de 1907, o artista ficará incumbido de realizar a decoração do

---

<sup>114</sup> Apocalipse de São João, Capítulo 10: 13-17.

salão central da mostra: Sartorio inclui como elementos desta pintura os cavalos da morte, o tema da vida que se renova; ilustra o contraste entre a castidade e a luxúria, e a luta constante entre elas. No seu diário de 1907 Boccioni cita este trabalho, embora não faça nenhum comentário a respeito.

Outro personagem importante para o entendimento da concepção desta alegoria é, sem dúvida, a forte presença de Gaetano Previati nestes primeiros anos milaneses de Boccioni. Tal como este último, a pintura de Previati também é povoada pela figura do cavalo, como, por exemplo, no seu tríptico *A Heróica (L'Eroica)*, realizado em 1907, onde, no painel central, quatro cavalos empinam suas patas dianteiras, precipitando-se no espaço. Contudo, é na tela de Previati *Os horrores da guerra (Gli orrori della guerra)*, de 1894, que Boccioni retira a idéia do cavalo que galopa sobre os mortos. Em *Beata Solitudo*, porém, o cavalo movimenta-se acima de todos aqueles aspectos da vida terrestre que descrevemos anteriormente; logo abaixo do cavalo, não encontramos nenhum cadáver, mas sim duas figuras que estão prestes a lançar os punhais que seguram uma contra a outra. Mesmo que Boccioni não tenha representado homens mortos, a imagem deste esqueleto com seu cavalo transmite uma ameaça que paira no ar, a sensação de iminência de uma tragédia, um *memento mori*.

Esta atmosfera fúnebre e fatalista, presente no drama humano, tema este tão caro a Boccioni leva-nos a um outro personagem fundamental na análise da poética de *Beata Solitudo*: o pintor norueguês Edvard Munch.

A presença da obra de Munch na criação gráfica de Boccioni do período é um dado constante; poderemos encontrar referências deste artista em muitos desenhos feitos pelo artista italiano no ano de 1908. Um aspecto da iconografia de Munch merece atenção particular para a continuação de nossa análise sobre *Beata Solitudo*: a presença da figura humana que eleva seus braços para o alto.

Em *Beata Solitudo* encontramos na metade inferior do desenho duas figuras, ambas idênticas, vestidas de negro e com longos cabelos, que espalmam suas mãos para o alto, com a boca aberta, numa súplica incontida. Próximas desta figura, outro par de mulheres, agora com as mãos em posição

de prece, elevam suas cabeças ao céu, em ato de contrição. O ser humano procura, de alguma maneira, a elevação, a salvação, a limpeza espiritual, o triunfo sobre as mazelas terrenas, a superação. Parte da obra de Munch ocupa-se desta relação mundo inferior –mundo superior, que também atrairá a atenção de Boccioni nestes primeiros desenhos de seus anos em Milão. O artista certamente teve várias oportunidades de conhecer a obra do norueguês. Calvesi observa que “ao menos as suas gravuras foram conhecidas por Boccioni anteriormente, nem se pode excluir que ele já conhecesse Munch em seu período romano, enquanto artista chave para a cultura das Secessões, e reproduzido nos escritos de Pica.”<sup>115</sup>

A divulgação da gráfica européia na Itália se deve, em parte, aos artigos escritos por Vittorio Pica para a revista “*Emporium*”, reunidos posteriormente nos fascículos “*Attraverso gli albi e le cartelle*”. Nos escritos de Pica, foram apresentados nomes como Goya, Daumier, Rops, Ensor, Munch, e outros. A arte de Munch também esteve presente na Nona Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza, em 1910, que Boccioni visitou. Nesta exposição Munch participou apenas com uma litografia: *Depois da Queda*.

Em termos gerais, a maioria da obra do artista nórdico, em suas gravuras ou nas suas telas, aborda temas contrastantes: juventude e velhice, sagrado e profano, alegria e tristeza, saúde e doença, vida e morte. A transitoriedade implacável da vida, com suas decepções e desesperos de toda sorte, a efemeridade dos encantos da juventude (principalmente os femininos), as paixões humanas que constroem e destroem desejos e ilusões, eis os fios que são matéria-prima da trama de Munch, tecidos com os tons do fatalismo, da morte e da melancolia.

No que concerne a esta relação mundo inferior e mundo superior, demonstrada principalmente com esta elevação dos braços das figuras, podemos citar como exemplos dentro da obra de Munch o estudo para *A Montanha Humana*, de cerca de 1910, e a litografia *Marcha Fúnebre* de 1897. Outra

---

<sup>115</sup> CALVESI, *Op. Cit.*, p. 38.

litografia que cita a imagem das mãos elevadas é *Concupiscência com a mulher (as mãos)*, de 1895. Contudo, estamos particularmente interessados na litografia *Marcha Fúnebre* para o entendimento de *Beata Solitudo*.

Nesta litografia uma reunião de corpos emerge do chão semeado de caveiras, formando uma pirâmide humana. Os braços e as mãos, esticados, alongados ao máximo, seguram um caixão aberto, invadindo o céu. Ao fundo, uma paisagem natural. A obra constrói, deste modo, um contraste entre vida e morte, entre alto e baixo, numa oposição marcante de elementos: o caixão, objeto ligado a terra, agora se eleva ao céu; as pessoas, com seus corpos estendidos, parecem querer elevar-se com ele. Não parecem notar a presença de caveiras e cabeças humanas que cobrem o chão, deixadas para trás, um sinal do destino inevitável da matéria orgânica, a morte.

No caso do desenho de Boccioni encontramos nas figuras de braços erguidos esta mesma idéia expressa em *Marcha Fúnebre*: o corpo humano volta-se para o céu, consciente de sua transitoriedade terrestre; em *Beata Solitudo*, as mãos estão estendidas para o alto, mas parecem tocar a figura alegórica da morte, que, mais cedo ou mais tarde, ceifará todos os seres. Neste sentido, é inútil clamar pela imortalidade; o que pode ser feito é tomar a consciência da necessidade de salvar o espírito, para que não haja qualquer tipo de condenação quando este abandonar a matéria orgânica. Ou implorar pela salvação espiritual, ou implorar por uma vida terrena mais amena e menos dolorosa – eis o lamento e a reza das figuras de Boccioni.

Além deste dado iconográfico das mãos que se elevam ao alto, outro aspecto é fundamental na poética gráfica do Boccioni deste período: o contraste entre o alto e o baixo, o superior e o inferior, o etéreo e o material, tão presentes em obras como *Alegoria natalina (Allegoria natalizia –fig. 35)*, *Multidão ao redor de monumento eqüestre (Folla intorno al monumento eqüestre – fig.32)*, e os *ex libris* (figs. 33-34), obras que serão comentadas mais adiante. A forte presença do paradigma inferior-superior na obra de Boccioni, portanto, nasce a partir de duas influências: a poética de Munch e a

leitura de Nietzsche, especialmente de Assim Falou Zaratustra. Munch, ele mesmo um leitor ávido das obras de Nietzsche (o artista fará um retrato do filósofo alemão, nos anos de 1905-1906), atrairá Boccioni por meio do tema da vida e da morte, do mundano, da mutabilidade constante das coisas e dos seres, do fatalismo iminente a toda vida – enfim, o drama humano, que Boccioni não participa apenas como espectador, mas o experimenta:

*“(...) Agora que falo comigo mesmo e ninguém ri me interrompendo, eu digo isto: cristão ou pagão, humilde ou orgulhoso, fraco ou forte, eu não sei que coisa há em mim. Sei que vim ao mundo sorrindo e que partirei chorando!”<sup>116</sup>*

A partir deste drama humano, como podemos ver acima, Boccioni procura aliar a visão trágica da vida de Munch à idéia do filósofo exposta nas palavras da personagem Zaratustra: a idéia de que, sim, a vida é terrível; contudo o ser humano possui a capacidade de tornar-se senhor de seu destino através da coragem, da auto-superação, da vontade de dizer um “sim” à existência, ultrapassando os valores estabelecidos, sem esquivar-se de nenhum aspecto da vida. Estas idéias são para o artista ora motivo de forte conflito interior, ora principal agente de motivação e entusiasmo para viver e para realizar suas obras. A presença destas idéias de Nietzsche também está presente em seus trabalhos a partir de 1913, nas esculturas e estudos do dinamismo humano produzidas por Boccioni.

*Beata Solitudo* torna-se, desta maneira, um desenho onde os aspectos terrestres e celestes são, de uma certa maneira, comunicantes, e neste sentido a presença das figuras com os braços levantados “une” o mundo inferior com o mundo superior. A esfera celeste é ciente da existência da esfera terrestre, e vice-versa. São os braços erguidos que conferem um aspecto vertical a obra. O próprio livro de Nietzsche em questão é repleto de imagens de aspecto vertical: o vôo da águia, a ascensão à

---

<sup>116</sup> Diário de Boccioni, 13/02/1908, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 279.

montanha. Este verticalismo, já comprovado em algumas gravuras de Munch, reforça-se na maioria dos desenhos de Boccioni de 1908. Ele parece juntar, em sua poética, um fermento “otimista” de Nietzsche com a melancolia e a tragédia de Munch. E é esta mistura que nos conduz a compreensão de muitas de suas obras, que aqui, especialmente, manifestam os conflitos pessoais do artista neste período.

Encontraremos ainda a influência de Munch em outras obras de Boccioni, algumas posteriores a 1908, como, por exemplo, na tela *O Luto (Il Lutto)*, de 1910. Esta tela, inclusive, só pode ser compreendida com maior profundidade se os desenhos feitos pelo artista em 1908 forem levados em consideração. Eis um dos papéis fundamentais do desenho na poética de Boccioni: o de antecipar elementos que irão compor suas obras futuras.

Além da presença marcante da poética de Munch em *Beata Solitudo*, uma outra personagem insinua-se neste desenho; trata-se de Aubrey Beardsley (1872-1898), desenhista e ilustrador inglês para quem o desenho é poesia e a poesia é esteticismo e erotismo “malditos” – como em Oscar Wilde, de quem Beardsley pode ser considerado o paralelo figurativo.

Boccioni fascina-se pela linha elegante, de traços etéreos, de Beardsley. A descoberta de sua obra é registrada em seu diário:

*“Passei duas noites muito agitadas, plenas de sonhos. Não posso negar que isto se deve ao efeito de dois livros com ilustrações de Aubrey Beardsley que tenho nas mãos faz dois dias. (...)As suas ilustrações mostraram toda a minha inferioridade não somente na forma, mas na energia necessária, contínua, ininterrupta da cabeça que guia a mão. Confesso que sempre tenho a nítida sensação que a minha mão não obedece a minha mente, que qualquer coisa (quão original não sei) começo a ver no caos das idéias e das formas. Eu digo isto aos vinte e cinco anos e meio de idade e Beardsley morria com vinte e seis célebre desenhista, musicista, escritor, poeta!*

*Encontro neste artista um potencial que Previati me aconselhava a atingir com estas palavras: Abandone-se, abandone-se, é necessário abandonar-se o máximo possível(...).”<sup>117</sup>*

A presença de Beardsley na obra gráfica de Boccioni sem dúvida está relacionada com o clima *Art Nouveau* respirado pela maioria dos países da Europa. O valor da linha é o principal foco de atenção do artista, sendo perceptível em *Beata Solitudo*, por exemplo, no cuidado ao traçar as vestes da figura meditativa do plano superior, e na figura feminina nua em primeiro plano; neste caso, o inglês está presente tanto em termos formais quanto iconográficos: a mulher leviana, de enorme chapéu, parece ser retirada de alguma cena do decadentismo *fin de siècle*, tema pulsante no universo do desenhista inglês.

Torna-se necessário neste momento ressaltar a importância de Beardsley no emprego de uma linha que constrói o desenho de 1908. Poderíamos dizer que *Beata Solitudo* é propriamente, um desenho de forte traço *Art Nouveau*. Este traço remete-nos ao conhecimento que Boccioni adquire não somente da obra de Beardsley, mas de Obrist e de outros secessionistas, como Klimt, Van de Velde, Moser, Schmithals, Olbrich, Khnopff, e em arquitetos como Endell, do Ateliê Elvira em Munique, Horta, responsável pelo Hotel Solvay, em Bruxelas, entre outros artistas. É este conhecimento da linha modernista que estimula Boccioni a pensar no caráter expressivo da linha de uma forma mais consistente.

Em *Beata Solitudo* podemos identificar outros elementos que estarão presentes em várias obras de Boccioni: a pose dos cavalos ao fundo alude a tela *A Cidade que Sobe*; as chaminés das fábricas constituirão cenário de fundo para muitas de suas pinturas; as figuras com as mãos para o alto, como dissemos, remetem a *O Luto*; o trem nos lembra o tríptico *Estados d'alma*; a mulher que amamenta o filho serve de emblema para uma das temáticas mais constantes da obra de Boccioni: a

---

<sup>117</sup> Diário de Boccioni, 25/04/1908, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 304.

mãe. Por fim, a figura feminina nua em primeiro plano no desenho é bastante semelhante ao desenho e ao pastel *Gisella*.

Boccioni também realizou neste período alguns *ex libris*. Encontramos duas versões para um destes, realizadas em 1908. Ambos descrevem a seguinte cena: no pico de uma montanha, uma figura ajoelhada está em pose de oração. O tema deste *ex-libris* remete-nos a uma idéia que parece ter absorvido o artista neste período: o conceito de um mundo inferior repleto de coisas vãs e de um mundo superior, imperturbável; uma esfera terrena e uma esfera divina; um estágio de confusão e súplica, outro estágio de redenção e elevação. Vejamos *Beata Solitudo*, *Multidão ao redor de monumento eqüestre*, por exemplo.

Em um destes dois *ex libris* podemos ler, na parte inferior do desenho, o nome de Vico Baer. Baer, amigo de Boccioni de longa data e também seu colecionador, aparece em outros desenhos feitos pelo artista. Neste desenho, que a princípio parece ser uma versão melhorada do outro *ex libris*, as linhas constroem aéreas bastante definidas de claro e de escuro, onde podemos perceber texturas contrastantes entre o volume das nuvens e a rugosidade do pico onde a figura humana se encontra, diminuta, resignada em sua pequenez diante de uma natureza gigante e insólita. A maneira com a qual as nuvens são desenhadas, o comportamento das linhas que a constituem parecem aludir aos desenhos feitos por Dürer. O sol e a lua encontram-se no mesmo céu. É um motivo simbólico, onde encontramos referências a obra de Nietzsche Assim falou Zaratustra. Também se trata de um tema que aparece na revista “*Poesia*” de Marinetti, em 1909.

Um outro trabalho de Boccioni deste período é a capa da revista *Touring*, de abril de 1908. Temos aqui a linha controlada, contínua, que desenha as figuras. Zonas claras e zonas escuras criam contraste; a menina em primeiro plano é estilisticamente semelhante aos personagens feitos pelo artista para o *Automobile Club d’Italia*. Em se tratando de capas de revistas ou cartazes, Boccioni utiliza um

traço mais rígido, controlado e sem “surpresas”, provavelmente atendendo as exigências de um trabalho comercial.

*Figuras* (Figure- fig.26), *O Pianista* (*Il pianista* –fig. 27) e *Pianoforte* (*Pianoforte* –fig.28) possuem vários aspectos em comum. São três desenhos onde podemos perceber a presença da linearidade elegante de Beardsley. Em *Figuras*, observamos uma cena mitológica, onde podemos notar um cuidado meticuloso com os detalhes do desenho. Ao fundo vemos uma cena marítima, onde a posição inclinada da embarcação é semelhante à ilustração de um *ex-libris* feito pelo artista em fins de 1906. Os frisos da parede são ricamente decorados, com arabescos pontilhados. Podemos enxergar uma outra cena na parede: um homem pequeno que parece lutar com um cavalo gigantesco. Não podemos deixar de lembrar, neste momento, a tela *A Cidade que Sobee*, de 1910, onde encontramos o mesmo tema existente neste desenho: a luta entre o homem e o cavalo, o embate de duas forças naturais.

Uma delicada linha branca, quase tracejada, informa o contorno das vestes de cada uma das três figuras. A mulher que se encontra no meio das outras duas possui a longa manga de sua veste toda trabalhada. Ela aponta para um cavalete onde podemos ver, em parte, uma figura humana. Podemos identificar uma parte do peito, uma perna e um braço deste corpo. Esta parte visível do desenho no cavalete parece semelhante em tema e estilo à ilustração que preenche a parede do fundo na obra *O Pianista*. Temos, dessa forma, a impressão de que as três imagens dialogam entre si, como se participassem de uma mesma história. Aqui, a presença de Beardsley imprime-se não apenas no estilo, mas também pela atmosfera enigmática e um tanto sinistra do desenho. O friso inferior da parede, todo pontilhado, mostra elementos de folhagens e mitológicos, como a figura do sátiro. As linhas horizontais do piano realizam um jogo de contraste linear com as linhas verticais da parede, graças a não repetição dos padrões decorativos em cada uma das zonas do papel.

Embora Ballo date o desenho *Pianoforte* de 1910, acreditamos que ele seja do ano de 1908, pela proximidade de tema e estilo com *Figuras* e *O Pianista*. Se compararmos *Pianoforte* com *O Pianista*,

temos a impressão de que o primeiro está inacabado em relação ao segundo. Porém podemos perceber como Boccioni encontra-se em um momento de experimentação da linha decorativa: o padrão do piso é diferente dos outros dois desenhos; as linhas da parte lateral do piano são verticais, como as da parede, que, neste caso, possui uma das faces completamente lisa, enquanto apenas um único elemento decorativo imprime-se na parede ao lado. Não sabemos se de fato ele interrompeu o desenho ou manifestou o desejo de deixá-lo mais limpo, menos decorativo. Dentro do mesmo tema encontramos um outro desenho, um estudo para *O Pianista*, de 1908, onde Boccioni detém-se na análise do rosto do homem que está sentado junto ao piano. Feito a lápis e pena em papel, tem, contudo, a aparência de uma xilogravura.

Em *Figura alegórica ajoelhada* (*Figura allegorica inginocchiata* –fig. 31), também de 1908, encontramos uma figura que se lamenta, manifestando sua tristeza e seu lamento; uma súplica. Este tema da mulher desesperada, vivendo sua dor, pode ser encontrado em *Beata Solitudo-Sola beatitudo*, bem como na pintura *O Luto*. O desenho parece ter sido pensado como um provável estudo para um tríptico. Não há mais a presença da obra de Beardsley nesta ilustração; aqui, o estilo é diferente. É uma obra que se aproxima de uma experiência expressionista: a linha vai cedendo espaço a mancha, ao traço grosso de tinta.

O contraste entre céu e terra, mundo superior e inferior, elevação e rebaixamento é novamente encontrado em *Multidão ao redor de monumento eqüestre* (*Folla intorno al monumento eqüestre* – fig. 32). Calvesi diz que o desenho lembra a litografia de Munch chamada *Marcha Fúnebre*, de 1897. O que mais nos faz recorrer a Munch, como observa Calvesi, são os braços levantados, em pose de adoração, e a presença do pedestal da estátua que prolonga as linhas ascendentes dos braços. O autor lembra que isto ocorre no desenho *Beata Solitudo*, e nas telas *Luto*, *Briga na Galeria*, e *A Cidade que Sobe*. A presença do monumento aparece em alguns desenhos de Boccioni; algumas vezes, sua presença específica surge em forma de monumento eqüestre.

*O Pranto (Il Pianto* –fig. 36), de 1908, é um desenho feito a pena e lápis que mostra uma cabeça de mulher, caída, onde os traços que a formam decompõem-se como se esta estivesse escorrendo. Uma impressão desoladora. A cabeça desenhada retorna às origens materiais do desenho, volta à sua condição original de linha pura – vira essência mais pura do desenho. A figura não chega a tornar-se algo completamente concluído – ela está sempre nos lembrando de que é, em sua essência, uma imagem constituída por linhas organizadas segundo um procedimento metal. É um desenho sobre a própria condição física do desenho.

Uma outra obra, *Figura em movimento (Figura in movimento* - fig. 37) possui uma referência iconográfica de caráter de antiguidade, pompeiana, de acordo com Calvesi. Um movimento que parece dança, e, apesar de aqui não encontrarmos a presença de Beardsley, fica aqui uma pista do que Boccioni está interessado: leveza, fluidez da linha, ritmo. Nesta figura, tudo parece participar de uma dança, como a *ciocciara*; as vestes dão movimento ao corpo, prolongam e partilham das intenções do corpo.

Um desenho elaborado e rico de detalhes encontramos em *Alegoria Natalina*. É um desenho feito para “*Illustrazione Italiana*”, de 27 de dezembro de 1908. Destacamos várias influências nesta ilustração: Previati, Segantini, Munch, Beardsley. Também existe a presença da obra de Jan Toorop, nas figuras da parte inferior da ilustração.

No desenho *A Mãe (La Madre* – fig. 38), de 1909, notamos a presença de uma extrema meticulosidade, a linha presente em toda a extensão do papel. Um dos inúmeros retratos da mãe do artista, que foi, durante toda a vida do artista, impresso em papel, em tela, em escultura. Aqui sentimos que a vida pode ser tocada com a ponta dos dedos. O tipo de traçado remete-nos ao desenho *Perfil feminino (Profilo femminile* –fig. 29) construindo uma visão realista impressionante. Aqui, sem dúvida é Dürer que mais uma vez se apresenta.

Destacados estes desenhos, gostaríamos em seguida de realizar algumas considerações sobre alguns aspectos particulares da poética do desenho de Boccioni. Estes aspectos nos servirão de base para a análise futura dos desenhos que o artista realizou para as suas esculturas no ano de 1912 e 1913.

## CAPÍTULO II

### A POÉTICA DA LINHA NO DESENHO DE BOCCIONI

*“O peso deseja uma só linha, e a força, infinitas”.*

Leonardo da Vinci, Fragmentos

Como vimos no capítulo anterior, o conjunto de desenhos de Umberto Boccioni é abundante e diversificado. Comentamos acerca do processo criativo nos seus estudos e esboços para pinturas e esculturas; também encontramos aqueles que são exercícios livres de anatomia animal e humana, outros que são estudos de obras dos mestres do Renascimento, junto com desenhos de paisagens urbanas ou campestres, auto-retratos e retratos de amigos e parentes, estudos de pormenores de objetos, vestimentas, utensílios domésticos, e até aqueles que são realizados com finalidade comercial, transformando-se em frontispícios de publicações, cartazes, capas de revistas, etc. Trata-se, enfim, de um conjunto de obras complexo e fundamental para o entendimento de sua poética, e que é indissociável de suas pinturas e de suas esculturas – o próprio artista não pensava nestas artes como incomunicáveis entre si: Boccioni se afirmará como o artista “completo”, aquele que sabe desenhar, pintar e esculpir, até mesmo raciocinar sobre a arquitetura<sup>118</sup>, chegando a escrever um

---

<sup>118</sup> Boccioni escreve um manifesto sobre a arquitetura em 1914, um dos textos menos conhecidos do artista. Os estudos a respeito do mesmo são recentes e escassos – dentro dos estudos sobre a arquitetura futurista, o manifesto aceito como “oficial” é aquele redigido por Antonio Sant’Elia, também do mesmo ano. Aqui se torna necessário comentar a respeito do desejo de Boccioni em criar uma união de todas as artes e, neste sentido, o nome de Leonardo da Vinci é de suma importância. Este último enxergava todas as criações – fossem estas científicas ou artísticas – como participantes de uma grande arte, reflexos da enorme capacidade de raciocínio e poder criador do Homem. Esta idéia de enxergar a arte como uma grande esfera que abarca todas as criações é, em Boccioni, herdeira de uma tradição renascentista na qual Leonardo insere-se como um dos grandes artistas, sendo um grande pensador a respeito do mundo natural. Nos diários de Boccioni

manifesto sobre esta última, pois acreditava que o problema da representação e da percepção em arte é o mesmo para todas estas artes. Por exemplo, após iniciar suas experiências com a escultura, ele passou a assinar seus textos com a denominação de “pintor e escultor”, indício claro de sua visão da atividade de pintor e de escultor como tarefas comunicantes entre si.

E de fato Boccioni, a partir de 1912, desenha, pinta e esculpe. Escreve artigos para publicação e para conferências sobre sua arte futurista. Todas as concepções estéticas da arte futurista seriam agrupadas mais tarde, em 1914, quando Boccioni escreveu o livro *Pittura Scultura Futuriste* que, na verdade, abriga mais as idéias da arte individual deste artista do que as do grupo futurista propriamente dito.

Na sua arte a pesquisa artística realiza-se de modo exaustivo e diversificado, plasmando-se em seus inúmeros desenhos cujas finalidades também são diversas. Seus desenhos não são esquemas primitivos de uma obra a ser realizada *a posteriori* – eles apresentam para nós o processo de aperfeiçoamento das conquistas e experiências visuais sofridas pelo artista, desde aqueles produzidos em sua fase pré-futurista quanto aqueles feitos quando Boccioni já integra o Futurismo. Compreender os diversos momentos de sua arte significa compreender, em primeiro lugar, as várias experiências que o artista vive enquanto desenhista. Para isto, paralelamente ao estudo das diversas

---

podemos encontrar alguns comentários que este faz sobre a arte de Michelangelo, de Dürer e de Leonardo. Para Boccioni, a criatividade e a capacidade de invenção do gênio criador não se nutre apenas de uma atividade, mas de inúmeras, e todas elas dialogam entre si. A palavra-chave, tanto para Leonardo quanto para Boccioni é “experiência” – a partir dela, pode-se refletir sobre todos os fenômenos que presenciamos no mundo.

Os apontamentos, estudos e rascunhos feitos por Leonardo e dedicados, por exemplo, à hidráulica, ao vôo dos pássaros, ao movimento dos gatos, mostra-nos o artista e o seu prazer em explorar a Natureza. Sua inteligência mecânica ainda hoje impressiona todos os que examinam seus desenhos de engrenagens.

Boccioni nutriu-se destas mesmas motivações, embora o processo de suas pesquisas carregue uma dose maior de emoção e empatia, ao contrário do mestre lombardo. Entretanto, é interessante pensar em Leonardo quando Boccioni produzirá seus desenhos que retratam o dinamismo do corpo humano – para ele, a máquina mais interessante, a engrenagem propulsora de vida e catástrofe. Neste sentido, Boccioni é um humanista nos moldes do artista do Renascimento.

técnicas gráficas e dos temas de seus desenhos, é fundamental realizar uma reflexão a respeito do elemento vital na constituição do desenho em geral: a linha.

Os diversos passeios estilísticos feitos por Boccioni em sua carreira artística e aqui visualizados em sua gráfica nos informam a respeito de uma incansável atividade pesquisadora - nunca plenamente satisfeita em Boccioni - voltada para as questões formais da composição e representação. A linha será, no conjunto da sua obra, um elemento que assumirá primazia; em alguns momentos de sua pintura, será mais importante que a cor. A própria pincelada de suas telas até 1910 é filamentososa, devido ao seu interesse, naquele período, pelas obras e teorias pictóricas de Gaetano Previati. A linha também será elemento determinante da sua escultura e das teorias a respeito da mesma – razão pela qual o crítico italiano Roberto Longhi analisa, de um modo inédito, em 1914, as esculturas do artista por meio dos desenhos produzidos<sup>119</sup>. Toda esta experiência de Boccioni com os elementos compositivos do desenho desde seu momento pré-futurista o leva a formular, mais tarde, o conceito de linha-força, fundamental na compreensão de suas pinturas e esculturas futuristas.

Retomemos alguns pontos discutidos no capítulo anterior: a forte presença do desenho na fase pré-futurista de Boccioni está ligada inicialmente a experiência acadêmica vivida em Roma junto com o ambiente artístico europeu do período. Enquanto as aulas de desenho apresentam ao artista os fundamentos teóricos e práticos do desenho, é especialmente a efervescência artística européia do final do século XIX e início do XX a responsável pelo turbilhão de informações que invade a mente do jovem Boccioni. Paralelamente à pintura e a escultura, a Europa neste momento testemunha uma efervescência gráfica substancial. Junto com a situação cultural italiana do final do século XX, delinea-se, finalmente, o ambiente artístico que a juventude de Boccioni irá testemunhar.

---

<sup>119</sup> Roberto Longhi, “A *Scultura Futurista di Umberto Boccioni*”, in Roberto Longhi, *Scritti Giovanili – 1912-1922*. A tradução deste ensaio encontra-se no final deste volume. A análise apurada da importância da crítica de Longhi dentro da escultura de Boccioni encontra-se a partir do capítulo III.

Como vimos, a produção gráfica do artista neste período anterior ao Futurismo está impregnada principalmente pelas experiências do Simbolismo do final do século XIX e o *Art Nouveau* do início do século XX; logo, uma análise da sua poética não pode ser realizada sem o estudo destes dois momentos, que possuem uma importância particular no que diz a respeito à concepção e o uso da linha. Estudar a linha no desenho de Boccioni é estudar, de uma certa forma, os valores linearísticos em voga no início do século XX.

Dentro destes dois grandes grupos – o simbolismo e o *Art Nouveau* – destacamos situações e personagens particulares que explicam as idéias de Boccioni ligadas ao desenho: o relacionamento de Boccioni com Gaetano Previati e Romolo Romani e o seu envolvimento com as obras de Aubrey Beardsley e Edvard Munch. A este panorama, juntamos os registros de seu diário, onde encontramos referências a artistas como Albrecht Dürer, Michelangelo, Leonardo, artistas que atraem Boccioni devido a uma obra gráfica onde a pesquisa do mundo natural é caracterizada pela virtuosidade e domínio da linha e da gráfica. Estes aspectos que fazem parte da vivência pré-futurista de Boccioni – perdurando na sua fase futurista, imbricados com outras idéias – junto com o complexo ambiente cultural italiano do final do século XIX e início do XX nos permitem identificar o desenvolvimento da experiência gráfica do artista, em particular as suas reflexões a respeito da linha – linha tanto como elemento puramente formal (e aí encaixa-se a pesquisa de técnicas diversas) como veículo expressivo - que desembocam na formulação do conceito de linha-força, um dos bastiões teóricos do futurismo pictórico e escultórico.

O envolvimento de Boccioni com as experiências da arte simbolista e o *Art Nouveau* permeia grande parte de seus desenhos produzidos em sua fase pré-futurista, aprofundando-se especialmente em seus desenhos do ano de 1908<sup>120</sup>, que refletem uma inquestionável presença dos valores simbolistas e modernistas. Este é um ano decisivo na experiência gráfica do artista: em nenhum

---

<sup>120</sup> Cf. Capítulo I .

outro momento da produção artística de Boccioni encontramos tamanha variedade e complexidade de temas, de pesquisas, de experimentações. O estudo das possibilidades plásticas da linha é intenso, meticuloso, angustiante, um procedimento marcado por dúvidas e relutâncias.

As questões aqui destacadas e integrantes da estética do *Art Nouveau* e do Simbolismo que são decisivos na formação da poética de Boccioni são aspectos que participam, nos seus desenhos, tanto como elementos integrantes da parte formal quanto dados constituintes de uma iconografia que reflete, ao mesmo tempo, o universo interior do artista e o ambiente cultural do período. Enquanto a experiência gráfica do *Art Nouveau* instiga Boccioni a explorar as características formais da composição do desenho, concentrando sua atenção nos potenciais plásticos e expressivos da linha, o Simbolismo seduz o artista através da sua temática. Muito do exercício feito por Boccioni de exploração das possibilidades formais da linha prende-se, por assim dizer, em um universo de temas sombrios e enigmáticos, trágicos e inevitáveis, onde o aspecto sinistro das situações por ele retratadas alia-se ao desconforto do “estar no mundo”. Alguns aspectos desta temática estão associados às influências recebidas pelo artista das obras de Beardsley e Munch, por exemplo. Junto a este fato, testemunhamos uma espécie de vocação dramática em Boccioni; muito do que ele produziu, dentro de sua obra gráfica, e principalmente nos seus trabalhos do ano de 1908, torna-se um espelho, por vezes enigmático, de sua vivência pessoal. Neste sentido, lembramos a afirmação de Calvesi: “Boccioni (...) não representa o drama, mas o vive, e atesta-o com a sua obra e sua personalidade”<sup>121</sup>.

Dentro desta questão sobre o tema de seus desenhos, apresentamos duas observações, que são comunicantes entre si: existe, em primeiro lugar, um interesse genuíno do artista em tomar contato com novos e diferentes estilos representacionais, com suas características formais específicas; em segundo lugar, mas não menos importante, existe uma atração do artista pelos temas representados

---

<sup>121</sup> CALVESI, *Boccioni-Incisioni e disegni*, p.2.

nas obras que travou conhecimento. É difícil saber qual aspecto condiciona o outro, se é que podemos sustentar este raciocínio. O que se mantém como estrutura central de nossa análise, contudo, é a constatação de que, em sua fase pré-futurista, Boccioni aliou sua pesquisa, intensa e diversificada, dos aspectos formais do desenho a um profundo envolvimento com uma temática que respira ares simbolistas, envolta em questionamentos existenciais, sociais, filosóficos, plasmados em sua experiência pessoal. Este mundo particular, construído tanto pela vivência do artista quanto pelos dados externos do ambiente que o rodeia, faz mais do que incitar Boccioni a pensar em sua própria vida e em sua condição de ser humano: torna-se terreno fértil para a investigação da forma plástica.

Vejamos, portanto, como estes aspectos do *Art Nouveau* e do Simbolismo destacados anteriormente participam como formadores de um conceito de linha na obra de Boccioni, particularmente seus desenhos, que conjugam importantes pesquisas formais, bem como reflexões iconográficas.

### **Romolo Romani: a linha como materialização do invisível**

O desenho que Boccioni desenvolverá nos seus anos futuristas é herdeiro de vários aspectos da cultura europeia do final do século XIX.

Um destes aspectos fundamentais refere-se à representação do ambiente, onde a luz e a atmosfera são considerados a partir de uma nova perspectiva: não são mais encarados como elementos etéreos e intangíveis, mas táteis, sólidos, responsáveis pela transformação da percepção dos seres e objetos. Boccioni insiste em uma comunicação entre o que é visível e aquilo que achamos que é invisível e impalpável. Visível e invisível são categorias que não farão mais sentido na sua poética futurista, e este raciocínio possui suas raízes em dois fenômenos que coexistem no

final do século XIX e início do XX: a ciência e o ocultismo. Embora estes fatores não possam ser explicados como influentes diretos no seu desenho, muitos conceitos científicos e ocultistas estimularam no artista reflexões sobre a sua arte e foram, de certo modo, responsáveis pelo fim da oposição visível X invisível que podemos verificar em seus desenhos de 1912 e 1913.

Na Europa, de uma maneira geral, testemunhava-se a difusão de interesse de diversos fenômenos: hipnose, percepção extra-sensorial, aparições de espírito. Tais fenômenos estimularam alguns artistas a pesquisarem além do universo do visível, transformando o interesse pelas ciências ocultas em instrumento para invenção criativa. Schiaffini, autora que estudou a fundo a presença das ciências ocultas na Itália no início do século XX, observa que “a reconstrução do novo clima cultural estende-se sobre diversos níveis: daquele ‘alto’, das esferas culturais, àquele mais impalpável da cultura difusa, verificado através da ressonância de eventos culturais, inovações científicas e tecnológicas, fenômenos de costume e crenças populares”.<sup>122</sup> Passemos então a este cenário.

No início do século existia uma profunda relação, um tanto conflituosa, entre pesquisa científica e ocultismo; se por um lado célebres psiquiatras voltavam seus estudos para as experiências paranormais, legitimando uma constelação de fenômenos dificilmente verificáveis, de outro as descobertas científicas vinham assumidas como confirmadoras indiretas da natureza invisível das coisas. A formulação da teoria do eletromagnetismo, a descoberta do átomo, dos raios X (1895) e da radioatividade (1896), as primeiras definições da teoria da relatividade restrita de Einstein (1905), que colocavam em crise a concepção da estabilidade da matéria e redesenhavam o espaço como campo eletrodinâmico, pareciam valorizar as hipóteses de uma existência espiritual além desta.

As ciências ocultas difundem-se na Milão do início do século por meio de traduções de textos esotéricos, conferências, demonstrações de sessões espíritas, difusão de revistas especializadas, etc.

---

<sup>122</sup> SCHIAFFINI, *Umberto Boccioni – Stati d’animo. Teoria e Pittura*, p. 7.

Esta presença do ocultismo como um terreno fértil para a criação já é percebida no âmbito da *Scapigliatura*, inserindo-se na pesquisa do invisível e do fantástico inspirada nos contos ‘negros’ de Edgar Allan Poe.

A exploração do oculto, junto com inovações científicas tais como o raio X e o eletromagnetismo, estimula a crítica de vanguarda a escrever sobre uma concepção mística da luz, entendida como fluido vital subjacente à corporeidade da matéria. De fato, as teorias que sustentavam os fenômenos paranormais e as crenças ocultistas podiam ser encontradas na cultura artística como responsáveis pela atribuição de um valor espiritual à emanção da luz. Neste caso o nome de Previati é emblemático; seus escritos sobre arte discutem os aspectos formais da pintura aliados às últimas descobertas da ciência e da fisiologia da percepção, junto com uma ambientação espiritualista que se baseia, principalmente, nos fenômenos psíquicos relacionados às emanações luminosas.

Em Boccioni o elemento esotérico é um dos aspectos teóricos estruturais que o auxiliam na pesquisa de uma síntese emocional entre figura e ambiente. Lembremos das esculturas feitas pelo artista em 1912 e 1913, que são definidas pelo autor como “esculturas de ambientes”, onde a linha, não mais fechada, abre-se para recolher as manifestações do espaço, este último considerado tão matéria quanto os corpos e os seres, um espaço construído – ou seja, a arquitetura.

Trata-se, sobretudo, da materialização da atmosfera, que nos círculos que estudavam aspectos da paranormalidade, aliada ao conceito de rarefação dos corpos, confluía em uma única dimensão espiritual. Este clima ocultista mescla-se com as descobertas científicas em vários momentos, participando inclusive da teoria futurista, como podemos verificar em um trecho do Manifesto técnico da pintura futurista, de 1910:

“O espaço não existe mais: uma estrada banhada pela chuva e iluminada por globos elétricos submerge em direção ao centro da terra. O sol dista de nós milhares de quilômetros, mas a casa diante da qual se está não nos aparece talvez engastada pelo disco solar? Quem pode crer ainda na opacidade dos corpos, enquanto a nossa acuidade e multiplicada sensibilidade nos faz intuir as obscuras manifestações dos fenômenos mediúnicos? Por que se deve continuar a criar sem ter em conta nossa potência visual que pode dar resultados análogos àqueles dos raios X?”<sup>123</sup>

Apesar do tom metafórico e provocador do manifesto, Boccioni parece conceder um certo crédito para a hipótese de um universo animado além da realidade visível.

O conceito de estado d’alma também pode ser encontrado dentro de algumas vertentes do ocultismo, como por exemplo a Teosofia: “a relação entre desmaterialização dos corpos e expressão interior constituía um ponto central na teoria da Sociedade Teosófica, associação de iniciação que, a partir de sua fundação em 1895 em Nova York por Helena Blavatsky, conhece uma extraordinária difusão de novas sedes em diversas cidades européias”.<sup>124</sup> Textos escritos por afiliados abordavam temas como a capacidade dos sensitivos em perceber o estado d’alma e as intenções psicológicas mediante as interpretações de formas e cores na aura do indivíduo. Rudolf Steiner afirmava a unidade indissolúvel entre matéria e espírito, atribuindo um fundamento espiritual a ciência, a arte, e a religião. Tais teorias foram fundamentais no nascimento da abstração em artistas como Kandinsky, Mondrian e Malevich.

Schiaffini observa que, no caso de Boccioni, “(...) não foi documentado o contato com ambientes esotéricos ou sociedades de iniciação; todavia, a referência às ciências do oculto são reconhecíveis na Conferência de Roma apresentada pelo artista e em seu livro *Pittura Scultura*

---

<sup>123</sup> “Pintura Futurista –Manifesto técnico”, trad. Nancy, Rozenchan, in BERNARDINI, O Futurismo Italiano, p. 42.

<sup>124</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 43.

*Futuriste*”.<sup>125</sup> Se não existem documentos que afirmem uma participação direta de Boccioni dentro do ocultismo, um outro episódio pode nos ser útil para compreender como o artista assimilou alguns aspectos deste cenário cultural.

Entre 1908 e 1909 Boccioni conhece dois artistas pelos quais o ocultismo possuía um caráter de importância na modificação das artes figurativas: Romolo Romani (1884-1916) e Luigi Russolo (1885-1947), este último pintor e músico, um dos integrantes do grupo de Marinetti.

Romani, que se transfere para Milão em 1902, torna-se amigo de Vittore Grubicy e Previati, executando retratos de ambos. Participante de várias exposições na cidade, foi convidado a participar duas vezes na Bienal de Veneza, em 1905 e 1909. Romani realizou cartazes, retratos e caricaturas – algumas desta última foram inclusive publicadas na revista “*Poesia*”, entre 1906 e 1908. No ano seguinte, conhece Boccioni, que o apresentou a Marinetti. Em fevereiro de 1910 Romani chega a assinar o primeiro manifesto da pintura futurista em 1910, porém afasta-se do grupo após poucos meses.

É na Bienal de Veneza de 1905 que Romani apresenta ao público sua obra marcada pelo simbolismo psíquico. O artista expõe *O Rancor*, *A suspeita* e o *Retrato de Vittore Grubicy de Dragon*. Nos dois ciclos das *Sensações* (*O Escrúpulo*, *O Silêncio*, *A Sensação*, *O Lamento*, *O Incubo*) e dos *Símbolos* (*A Dúvida*, *A Guerra*, *A Atração*, *O Cético*, *O Malicioso*) a linguagem de Romani começa adquirir características bastante particulares: rostos humanos, “plasticamente deformados em máscaras grotescas, aparecem suspensos em paisagens abstratas que amplificam ou contradizem os contornos do rosto”<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>126</sup> SCHIAFFINI, Op. Cit., p. 52-53. Continua a autora: “(...) A partir da segunda metade do *Ottocento* as expressões do rosto eram objeto de estudo enquanto manifestações sintomáticas das inclinações humanas: pensemos, por exemplo, em *The expression of the emotions in man and animals*, de Charles Darwin, de 1872 (traduzido em italiano seis anos depois) e nos estudos de antropologia criminal de Cesare Lombroso”.

As deformações dos rostos desenhados por Romani são envoltas por ondas circulares que progressivamente dilatam-se no espaço circundante remetem as fotografias de auras, que revelam halos luminosos que contornam os seres. A cultura teosófica também é fundamental na concepção do desenho do artista: alguns teóricos desta cultura defendiam que “a parte ‘visível’ do homem era apenas a emergência corpórea das estratificações de matéria etérea de diferentes densidades, que, segundo o caráter ou intenções da pessoa, podiam manifestar-se ao iniciado como configurações abstratas de formas e cores”.<sup>127</sup>

Romani, com sua série de desenhos *Sensações e símbolos*, ambas de 1906, apresenta grotescas máscaras humanas, cujas fisionomias, imbuídas de caráter psicológico, preenchem o espaço “em forma de auras astrais ou ectoplásmicas”;<sup>128</sup> o artista cria uma gramática visual<sup>129</sup> responsável pela transcrição de sentimentos, vícios ou virtudes, carregados de elementos da cultura secessionista e simbolista<sup>130</sup> - a representação simbólica de sensações ou estados d’alma é a característica mais forte de sua produção artística. Uma qualidade de alucinação, de força expressionista, pode ser encontrada nestas obras, onde as linhas onduladas remetem-nos à obra de Edvard Munch, cuja obra gráfica era conhecida do público italiano.<sup>131</sup> Cabe aqui dizer que no linearismo do artista norueguês também existe este interesse pelo esoterismo.

---

<sup>127</sup> *Idem, Op. Cit*, p. 53.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p.44.

<sup>129</sup> Associar características físicas dos homens a determinadas emoções é algo que antecede a arte de Romani; Le Brun, já em 1696, escrevia a obra *La Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. No século XIX europeu também eram comuns livros de ciência da fisionomia. Sobre este tema, cf. GOMBRICH, E. H., *Arte e Ilusão*, capítulo X.

<sup>130</sup> Na obra de Romani encontramos numerosos ecos da cultura simbolista e da gráfica do *Art Nouveau*: Fernand Khnopff, Jan Toorop, Odilon Redon, Heinrich Füssli, Alfred Kubin, Klimt, Munch, Beardsley, a maioria personagens que estão presentes na gráfica de Boccioni do período.

<sup>131</sup> Vittorio Pica escreveu, na revista “Emporium”, no ano de 1904, um artigo intitulado “*Tre artisti d’eccezione: Aubrey Beardsley – James Ensor - Edvard Munch*”, onde são reproduzidas obras dos mesmos. Em relação a MUNCH, a presença do Ocultismo e da Ciência, juntas, são perceptíveis em algumas de suas obras, como por exemplo, a litografia *Auto-retrato com braço de esqueleto*, de 1895, obra que alude aos experimentos em raios X.

A presença de uma raiz espiritualista e ocultista colabora na concepção da arte de Boccioni. O seu interesse pelos fenômenos paranormais, como aparições de espíritos, comunicação com o além e manifestações ectoplásmicas tornam-se pressuposto para uma teoria de representação pictórica que concebe os seres e os objetos por meio de uma linguagem formal imbuída de valor psicológico.

Romani influencia a criação da pintura de estado d'alma de Boccioni, sendo reconhecido por alguns estudiosos como a principal fonte de inspiração deste último. A influência deste artista sobre Boccioni baseia-se não tanto a respeito de afinidades de estilo, mas sobretudo na concepção da obra como registro de ressonâncias psíquicas. Contudo, muito da obra gráfica de Boccioni remete-nos a linha fluída e misteriosa de Romani, que constrói as figuras do mesmo modo que os fios de um tear constroem o tecido, fazendo surgir, aos poucos, uma malha líquida de ressonâncias e sugestões.

No desenho *O Pranto*, de 1908, e em alguns estudos para a tela *O Luto*, de 1910, Boccioni constrói a imagem humana ao mesmo tempo em que a destrói, e, mais uma vez, como um tecido, as linhas esgarçam a fisionomia; a malha torna-se puída pela dor, pela falência da capacidade racional, pela lembrança do finado: a imagem lembra-nos, todo o tempo, que é antes de mais nada, um aglomerado de linhas que organizam a figura: a linha pura antecede a própria imagem. Estes dois exemplos remetem a figura de Romani, junto com Beardsley e Munch, artistas cuja gráfica atrai Boccioni de um modo particular. Estes desenhos citados aludem a força caricatural e abstrata da linha de Romani. São apenas dois dos exemplos que demonstram o interesse de Boccioni pela representação fisionômica e pelas relações entre figura e ambiente. Na temática da morte, presente no desenho e na pintura citados acima, nota-se a importância que a linha terá, na obra de Boccioni, como construtora de uma emoção. O artista escreveria, anos mais tarde, no prefácio do catálogo da primeira expo de pintura: “todos os objetos (...) revelam, nas suas linhas, a calma ou a loucura, a tristeza ou a alegria. Estas tendências diversas dão às linhas das quais são formados um sentimento e um caráter de estabilidade pesado ou de leveza aérea”.

Estas observações feitas por Boccioni são herdeiras de uma experiência pré-futurista onde diversos aspectos estão misturados, e a obra de Romani é um deles; mais tarde, foram reformulados e refinados de acordo com os propósitos do artista. O pensar na linha como ferramenta mestra geradora de emoções e estados de espírito também é explícito no tríptico *Estados d'alma (Stati d'animo)*, especialmente nos desenhos preparatórios da primeira versão da tela.

Esta dicotomia visível/invisível que pairava no ar, bem como a obra de Previati, chamou a atenção de Boccioni para a importância das reações emocionais inicialmente na pintura e no desenho, e mais tarde, na escultura. Os esforços do artista concentram-se na renúncia pela impressão objetiva do mundo para em seguida poder exprimir o sentimento dos seres e dos objetos, através de uma relação empática entre eles - o que já circulava no meio artístico em conceitos como, por exemplo, *Einfühlung*.

O interesse de Boccioni pelas ciências ocultas e fenômenos paranormais aprofunda-se em textos como "*Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*", publicado em *Lacerba*, em 15 de março de 1913, onde a presença das emanções luminosas irradiadas corpo humano reforça a materialização plástica da atmosfera.

Estas idéias também podem ser encontradas no livro de Boccioni *Pittura e scultura futuriste*, como vemos abaixo:

*"A nossa audácia futurista já forçou as portas de um mundo desconhecido. Nós estamos criando algo de análogo àquilo que o fisiologista Richet chama eteroplástica ou ideoplástica. Para nós o mistério biológico da materialização mediúnica é uma certeza, uma clareza na intuição do transcendentalismo físico e dos estados d'alma plásticos"*<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> BOCCIONI, *Pittura Scultura Futuriste*, p.82

Logo, no futurismo de Boccioni, o artista é uma espécie de vidente, e a sua arte, uma espécie de clarividência. Aquele que cria não é guiado pelo olhar e observação objetivos; o fundamental é possuir as sensações como guia.

A Conferência de Roma escrita e apresentada por Boccioni em maio de 1911 marca o ápice da fase espiritualista da pintura do artista. Após o contato com o Cubismo, ele se voltará para um confronto mais intenso com os elementos perceptíveis da realidade e o aspecto físico da matéria, que concluirão a fase do ‘dinamismo pictórico’ para inaugurar aquela do ‘dinamismo plástico’.

Ocultismo, Romani, Previati: influências que, juntas, fortalecem a presença de uma poética simbolista na fase pré-futurista de Boccioni, que transporta para o seu desenho suas considerações acerca da luz de valor místico e a abstração psicológica, que, mais tarde, refeitas a partir dos conceitos futuristas, constroem os postulados responsáveis pela criação de sua escultura:

*“Nós queremos modelar a atmosfera, desenhar as forças dos objetos, as suas recíprocas influências, a forma única da continuidade no espaço. Esta materialização do fluido, do etéreo, do imponderável; esta transposição no concreto de aquilo que se poderia chamar o novo infinito biológico e que a febre da intuição ilumina (...)”*.<sup>133</sup>

### **Boccioni e Previati: a linha como estado d’alma**

Gaetano Previati (1852-1920) possui um papel crucial no desenvolvimento da poética de Boccioni após o período de sua formação romana, voltada para a concepção de uma arte de tendência realista segundo as lições de Balla. Quando o artista estabelece-se em Milão, aproxima-se da cultura simbolista européia, e, movido pelo desejo de acolher novas tendências expressivas,

---

<sup>133</sup> *Idem*, p. 225.

interessa-se pela obra de Previati, viga mestra na construção de uma linguagem pictórica que se estenderá até o período futurista de Boccioni.<sup>134</sup>

Este contato o auxiliou a formular uma arte de estado d'alma, onde a linha assume características psicológicas e emocionais. Se a linha de Boccioni torna-se, no futurismo, um elemento responsável pela construção de uma relação empática entre artista-obra-espectador<sup>135</sup>, tanto no desenho propriamente dito como em suas pinturas, isso se deve a presença da obra de Previati.

Boccioni encontra em Previati a possibilidade de orientar sua pesquisa para novas soluções formais junto com a presença de uma iconografia simbólica e psicológica. Previati possui a síntese formal de motivação simbólica, o que atrai Boccioni, ajudando-o a afastar-se do Divisionismo realista de Balla, que está distante do conteúdo emocional e psíquico da poética de Previati. Assumindo as lições deste e mergulhando nas sugestões da cultura simbolista, a pesquisa de Boccioni orienta-se em direção a uma transcrição de conteúdos emocionais em termos de linhas e cores, independentemente da orientação transmitida pela realidade sensível.

Previati era um artista que apresentava em suas telas temas que giravam em torno de episódios históricos, religiosos, obras literárias e alegorias mitológicas. Sua visão particular do que é pintura é uma visão na qual a realidade não se torna fator fundamental para a criação artística; sua pintura não possui “propriedade de imediata analogia com a realidade”<sup>136</sup>, como está escrito em um de seus livros sobre a teoria da arte, *La tecnica della pittura*, de 1905. Lembremo-nos da célebre frase do pintor Maurice Denis, de 1898: “um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma

---

<sup>134</sup> É importante observar que embora a obra de Previati ajudou Boccioni, de uma certa forma, a superar os valores da arte do *Ottocento* tardio, a mesma, carregada de um vocabulário alegórico, entra em conflito com as exigências estabelecidas, mais tarde, pela poética futurista de Marinetti, que preconiza a exaltação da fervilhante vida moderna: “Deste ponto de vista observa-se a enorme distância – em finalidade, destino, gênero e conteúdo – entre a produção dos dois artistas”. – SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>135</sup> Neste sentido, o Boccioni futurista aproxima-se de Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Kupka, no que concerne ao conceito de *Einfühlung*, ou seja, a relação empática que permeia as relações entre obra, artista e espectador.

<sup>136</sup> Cf. SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 13.

mulher nua, ou um evento qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores dispostas em uma certa ordem”.<sup>137</sup> Este comentário norteia as considerações de Previati a respeito da pintura como transmissora de uma sensação de realidade. Ele era um artista profundamente interessado na ciência da cor e na psicologia da percepção, pontos centrais de sua poética, acreditando na realidade visível como apenas um ponto de partida – isto conduzirá toda a experiência visual do Boccioni futurista principalmente nos anos de 1912 e 1913, onde suas pesquisas com o dinamismo humano e seus estudos sobre o efeito da luz e da atmosfera na percepção e representação da matéria serão pautados pelo processo de intuição da potencialidade e da possibilidade plásticas dos seres e dos objetos. Trata-se, sobretudo, de formular equivalentes plásticos que expressem determinadas sensações.

Entre 1908 e 1909, Boccioni volta-se para Previati, “seja pela (...) grandiosidade das alegorias, capaz de fazer ressonar ‘modernamente’ os ideais do passado, seja pela perícia técnica e a pesquisa estilística”.<sup>138</sup> O encontro dos artistas ocorre em um momento da vida de Boccioni no qual este está assolado por dúvidas de toda espécie. Nas reflexões de Boccioni que podemos encontrar em seus diários, encontramos a importância atribuída por este pela técnica como veículo de estilo, fato que remete diretamente aos tratados de Previati.

Schiaffini identifica três aspectos fundamentais<sup>139</sup> da influência de Previati na poética de Boccioni: a função da memória na leitura da realidade sensível; a importância do gesto como registro emocional da estrutura do objeto; e, por fim, a desmaterialização dos corpos por meio da emanção luminosa. Embora a autora esteja sobretudo interessada em analisar o conceito de estado d’alma na pintura de Boccioni, estes três aspectos destacados são fundamentais no desenvolvimento

---

<sup>137</sup> In CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, p. 13.

<sup>138</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p.25.

<sup>139</sup> Cf. SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 14.

das pesquisas e as criações do artista no campo do desenho, seja em questões formais, seja em iconográficas.

Começemos, portanto, a observar a primeira característica apontada pela autora. Em seu livro *I principi scientifici del divisionismo*, Previati destaca a importância da memória na percepção de um objeto, memória que é “uma faculdade estranha ao olho (...), de função intelectual, o bastante para modificar, por si mesma, as impressões do real de indivíduo para indivíduo (...)”.<sup>140</sup> Esta memória, capaz de “colher a fugacidade de certos aspectos do movimento e da expressão”<sup>141</sup>, é influenciada por aquilo que Previati chama de “estado d’alma”. Por meio da subjetividade da visão, cria-se o espaço necessário para a vivência da emoção particular do artista. Ele revive na sua obra sensações e recordações perduradas, apesar da passagem do tempo.

O papel da memória já era um dado relevante na arte simbolista européia como um dado fundamental para a visão interior que se contrapunha ao mundo sensível. Distanciar-se do modelo abre espaço para a ação da memória. Este primeiro aspecto determina, em Boccioni, a concepção do desenho para além da observação do mundo sensível, um desenho que é *cosa mentale*, embebido na emoção. Ele se distingue dos desenhos que descrevem estudos do real ou de modelos vivos (estes formulados em sua maioria no seu período romano) por se tratar de experiências derivadas, em grande parte, por esta teoria de Previati acerca da importância da memória na obra visual. Os desenhos de dinamismo humano realizados em 1913 estão imbuídos da teoria dinâmica das linhas-força e da concepção de movimento que caracterizou a poética futurista; contudo, a formulação mental destes organismos que se deslocam no espaço, formulação que independe da observação do natural, partilha das idéias de Previati, que fornece a Boccioni a escolha por uma arte de concepção, mais do que uma arte de simples visão.

---

<sup>140</sup> PREVIATI, in SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 14

<sup>141</sup> PREVIATI, *La tecnica della pittura*, in SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 14.

O dado objetivo é visto como uma espécie de estrutura, não como algo determinante para a criação. Este é um postulado onde repousam os mecanismos criativos do Boccioni futurista. Os corpos dinâmicos que o artista desenhará e esculpirá em 1913, por exemplo, nascem de seu intelecto; não existe o modelo que posa para o artista para guiar a mão que cria. O caráter dinâmico no futurismo de Boccioni será o responsável pela superação da simples realidade física aparente.

Estas idéias estão em débito com as concepções previatianas da arte, que valorizam a observação e a recordação – a reevocação de uma impressão instantânea: “O dever do artista não é (...) aquele de copiar literalmente tudo aquilo que vê, mas é uma função intelectual sobre as formas e as cores do real para escolher as causas eficientes do caráter e da expressão”.<sup>142</sup> Esta afirmação nos faz recordar muitas das idéias formuladas para o Manifesto técnico da pintura futurista, em 1910.

O segundo aspecto que Schiaffini identifica na teoria de Previati como antecipação da poética de Boccioni refere-se ao gestual da pintura do primeiro. Ao explicar a *práxis* da pintura divisionista, Previati comenta a distribuição das cores na tela em forma de pequenas unidades de tons contrastantes. Mas, contrariamente aos neo-impressionistas franceses, que preferiam aplicar as cores pequenos pontos, Previati prefere utilizar a cor formando traços, “segundo o desenvolvimento natural das formas, que é um dos preceitos eternos das artes plásticas, porque corresponde de uma forma íntima e no efeito exterior àquela estrutura orgânica que em cada objeto natural determina a sua forma e a qualidade dos movimentos que lhe são concedidos”.<sup>143</sup> O objeto pictórico constitui-se, portanto, de filamentos de cor, que lhe determinam a forma e o ritmo. Assim, a matéria é concebida em termos pictóricos “como uma agregação de infinitas partículas em movimento contínuo, em

---

<sup>142</sup> PREVIATI, *Della pittura. Tecnica e arte*, 1913, in SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 14-15.

<sup>143</sup> \_\_\_\_\_, *I principi scientifici del divisionismo*, in SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 15.

sintonia com os progressos da ciência que aqueles anos estavam mostrando: da descoberta do átomo e da radioatividade, à teoria da relatividade e das linhas-força de Faraday e Maxwell”<sup>144</sup>

A linha em Previati construirá tanto as formas do objeto como as emoções a ele ligadas, de acordo com o princípio da memória enunciado pelo artista, em sintonia com o conceito de *Einfühlung*, do final do século XIX<sup>145</sup>.

O terceiro e último aspecto destacado pela autora refere-se à desmaterialização dos corpos, em relação com as qualidades da cor e – de suma importância para nossa análise do desenho de Boccioni – da luz. Previati, nesta questão, pauta-se sob um prisma fundamentalmente científico. A noção de que a cor não era uma propriedade da matéria, mas sim um efeito particular exercido pelos corpos sob a ação da luz era algo discutido e divulgado pela literatura científica.<sup>146</sup>

Previati possui em mente a pintura moderna *en plein air*, levada ao auge pelo Impressionismo francês mas antecipada pela *Scuola* de 1830, que destacou o papel “dominante e indefinível”<sup>147</sup> da vibração da luz. A vibração luminosa que este artista encarava com um olhar científico em sua obra, era vista pelos críticos da mesma como algo que exprimia profundos valores místicos.

Junto a este caráter científico do emprego e da percepção da cor na matéria, Previati conjuga uma acepção espiritualista conferida ao processo pictórico: o artista deve trabalhar de modo a governar o material técnico, “sujeitando-o ao domínio do espírito, plasmando-o (...) para depois sair transformado, emanção espontânea do mesmo espírito”.<sup>148</sup> Esta conjugação entre ciência e espírito não deixa de ser um reflexo da complexa situação italiana do final do século XIX e início do século XX, onde coexistem a fé no progresso tecnológico e a abertura a tendências irracionalistas. Boccioni

---

<sup>144</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>145</sup> Ver nota n. 135.

<sup>146</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>147</sup> PREVIATI, *La tecnica della pittura*, in SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 16: “Desenho, cor, expressão, tudo é superado por ele [o artista] pela dominante e indefinível vibração da luz. Ele sente que ao próprio fardo tradicional de mecanismos técnicos, de combinações e de cores falta algum elemento necessário para traduzir a sensação nova que o sacode (...)”.

<sup>148</sup> *Idem*, in SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 16.

será profundamente atraído por este caráter espiritualista teorizado por Previati, que, devido a estas formulações, tornou-se uma figura emblemática, que abre um espaço para a intuição, ao aspecto místico, ao inefável, ao estado d'alma, à emoção na pintura.

A pincelada filamentosa de Previati não é uma linha propriamente dita; ela sugere percursos lineares que determinarão muito da poética de Boccioni. Esta pincelada previatiana, “(...) que distingue corpos e espaço graças à orientação dos segmentos de cor, faz o jovem artista antever uma estrada para superar o verismo analítico na descrição dos objetos. A tela vem recoberta de um fino tecido dinâmico de traços, que ora seguem as formas dos objetos, que desenham seus perfis no ambiente, de forma a bloquear o movimento de partículas invisíveis em um agregado temporário da matéria. O ponto é central, porque prefigura *in nuce* a compenetração entre figura e ambiente, que será ponto alto na poética futurista de Boccioni”.<sup>149</sup>

Portanto, o modelo previatiano reflete-se na obra de Boccioni através do tema, da iconografia e tipologia, guiando este último na formulação de uma instância emocional nova, que desemboca no conceito de *Estado d'Alma*<sup>150</sup>, também título do tríptico realizado em 1911.

A intencionalidade simbólica é confirmada em desenhos que são estudos para a tela *Paolo e Francesca* também conhecida como *Sonho*, realizada entre 1908 e 1909 e não concluída. Um dos desenhos mais conhecidos para esta tela é *O quanto existe de mal na felicidade*, onde Boccioni desenha os corpos dos amantes como matéria sinuosa, curvada, de torsão plástica. A divisão do desenho em duas partes, com a linha do horizonte e os raios de sol, remetem à iconografia de Previati, que aplicou este esquema a diversas de suas obras.

Neste mesmo raciocínio enquadra-se o cartaz realizado por Boccioni para a Exposição da *Famiglia Artistica* em Brunate, de 1909 (fig. 39). Conhecido como *Alegoria das Artes*, mostra duas

---

<sup>149</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 31-32.

<sup>150</sup> Boccioni, em sua Conferência de Roma, de 29 de maio de 1911, elege Previati como o principal precursor da pintura de estados d'alma.

figuras que representam a pintura e a escultura. O tratamento dado por Boccioni à vestimenta das figuras, onde os panos ondulam movidos por motivações da Antiguidade, junto com a atmosfera heróica e majestosa, são uma referência a Previati, bem como creditam uma herança da cultura simbolista romana – De Carolis, Sartorio, entre outros.

Uma outra composição de caráter alegórico feita por Boccioni no campo do desenho é o estudo para a tela *Veneremos a mãe*, de 1907. Também lembramos que a tela *a Cidade que Sobe* foi pensada como um tríptico, onde os painéis laterais apresentam idéias opostas, como *O Dia* de Previati, que apresenta de um lado, a noite, e de outro, o amanhecer.

Nos desenhos e nos estudos para as esculturas de 1912, Boccioni alia a temática aparentemente estática da figura feminina perto de uma janela a uma reflexão sobre as características da luz, principalmente no que concerne à sua influência na desmaterialização dos corpos, como veremos no capítulo seguinte.

Sobre a luz e como captar seus efeitos, Previati, em seu livro *I principi scientifici del divisionismo*, “(...) sugeria colocar uma certa distância entre o pintor e a cena a ser retratada, usando como exemplo a vista de uma janela, para obter ‘aquela efusão da luz dominante, aquele reverberar-se de um objeto a outro, aquela harmonia, onde as partes ligam-se ao conjunto’.”<sup>151</sup> Embora Schiaffini observa que a leitura feita por Boccioni deste livro de Previati não seja documentada, “parece inverossímil que a sede de conhecimento e o entusiasmo por Previati não tenham levado Boccioni a ter em mãos este texto, que (...) fornece conselhos não apenas de caráter técnico mas também estilístico e expressivo”.<sup>152</sup>

São estas idéias que salvam de alguma forma o artista de suas angústias e o auxiliam a superar algumas crises. A arte de Previati para ele servirá como uma oportunidade de superar a arte de

---

<sup>151</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>152</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 29-30.

simples visão, confrontando-se com a materialidade dos corpos e dos objetos, na busca pela síntese plástica construtiva da imagem. A importância da luz na decomposição dos corpos e do ambiente alavanca o impacto emotivo com a matéria que constitui o real.

Este impacto emotivo ocorre por meio da transcrição de conteúdos emocionais mediante linhas e cores, independentemente da sua referência à realidade sensível. O artista cria assim seu alfabeto pictórico de sensações subjetivas – estados d’alma - , onde a linha é sinônimo de emoção.

Boccioni atribui ao gesto criador um valor especificamente emocional, que, antes de ser enunciado pelo próprio Previati em 1913, já era mencionado por Nino Barbantini, amigo do artista (foram registradas as cartas trocadas entre ambos) e um dos que mais estudaram e divulgaram a obra de Previati, sendo o crítico oficial do artista. Em seu texto escrito para uma conferência sobre o artista em Ferrara, em janeiro de 1911, ele havia escrito que “no artista moderno também o desenho deverá perder a sua imobilidade e a sua consistência, nem deverá ser modelado a frio sobre exemplos clássicos ou sobre a realidade terrena e material: deve tornar-se uma ‘escritura mística’, deverá ser animado e espiritual, sugerido traço por traço, pelo sentimento que o artista tem dentro de si e não ser comparado que a este sentimento interior”.<sup>153</sup>

Neste trecho cuidadosamente perfumado pelas teorias de Previati, as palavras de Barbantini refletem a interpretação idealista dos elementos da linguagem pictórica própria de uma parte da tradição simbolista francesa, da qual o crítico possuía grande familiaridade. Em um outro texto, “*L’architettura e l’arte contemporanea*”, publicado em “*Italia Moderna*” em 1907, Barbantini afirmava que a arte moderna é exclusivamente sentimental:

---

<sup>153</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 77.

“Se – por exemplo – duas cores postas próximas uma da outra suscitassem fortemente a idéia do pensamento, a arte moderna poderia renunciar a representação do corpo humano sem perder nenhuma das suas características fundamentais”<sup>154</sup>.

O contato com estas idéias estimulou Boccioni no estabelecimento de uma arte pensada a partir da presença dos sentimentos e das sensações, objetivos finais da pintura. A arte de Previati, embora não seduza Boccioni pelo tema, o seduz pela técnica, e esta devoção pelo processo, pelo “como fazer”, perduraria até os últimos anos de sua atividade como artista. Schiaffini nos ajuda a concluir esta discussão, afirmando, enfim, que “Previati oferece uma estrada para liberar na pintura do real o potencial do gesto, que já havia impressionado Boccioni nas gravuras de Dürer”.<sup>155</sup> E este potencial do gesto é exatamente dado por uma linha consciente do mesmo, que está prestes a se tornar linha-força, como veremos a seguir.

### ***Art Nouveau* e o nascimento da linha-força**

A experiência com o *Art Nouveau* pode explicar conceitos como linha, energia e movimento na obra de Boccioni, que foram as bases para a criação da idéia de linha-força. Em sua arte são essenciais a experiência simbolista e experiência divisionista; enquanto a segunda pode ser vista especialmente nas pinturas, a primeira plasma-se especialmente no desenho.

---

<sup>154</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 34.

<sup>155</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 35.

Como já sabemos, os estilos artísticos do resto da Europa circulavam no cenário cultural italiano através das revistas especializadas, na divulgação das exposições da *Sezession*<sup>156</sup>, no relacionamento entre os artistas. Os grupos das *Sezession* eram formados por artistas alemães e austríacos que se afastam das organizações acadêmicas reconhecidas e voltam-se para a divulgação da estética modernista, conhecida, entre outros nomes, por *Art Nouveau*. Os grupos mais importantes eram os de Munique, Viena e Berlim, que difundiam suas produções artísticas principalmente por meio das revistas das *Sezession: Simplicissimus, Ver Sacrum, Jugend*; e publicações italianas como *Emporium, Attraverso gli albi e le cartellei e La Voce*. Estas revistas divulgavam os artistas que participaram das Secessões de Berlim, Munique e Viena: Klimt, Von Stuck, Kubin, Klinger, Liebermann, Munch, Beardsley, Ensor, Toorop, Redon. É por meio destas publicações que Boccioni e outros jovens artistas aproximam-se das artes gráficas dos outros países da Europa, usando o desenho como uma possibilidade de renovação visual.

Embora em 1916 o julgamento das revistas da *Sezession* feito por Boccioni seja amargo, ele reafirma a grande importância que os jovens artistas do período atribuíam a tais publicações. É por meio destas que ele conhece reproduções de obras de artistas como Munch, Beardsley, Obrist, Toorop, em secessionistas como Klimt, Van de Velde, Moser, Schmithals, Olbrich, Khnopff, e em arquitetos como Endell e Horta. Nestas personagens está o fermento de criação dos desenhos de

---

<sup>156</sup> A Secessão pode ser identificada em várias cidades da Europa, entre as quais se destacavam a de Viena, Munique e Berlim. Sobre esta última, Eliana de Sá Porto de Simone observa: “Em oposição a esse meio artístico oficial [da Alemanha], vão surgindo paulatinamente tendências progressistas que, além de propor novos postulados estéticos, se empenham na luta contra o convencionalismo, o autoritarismo e a injustiça social. Entre os artistas dessa contra-corrente sobressai-se Max Liebermann (1847-1935) (...) [que] em 1898, (...) funda a Secessão de Berlim. (...) Com isso, a cidade se tornaria um dos mais importantes centros de arte da Alemanha, ao lado de Munique e Dresden. A Secessão não representava um único estilo (ao contrário da Secessão de Viena, por exemplo), mas a reunião de uma gama de tendências opostas à arte oficial. Seu objetivo era possibilitar ao público uma visão abrangente da arte. Nas exposições de 1900 e 1901 foram apresentadas obras estrangeiras de Pissarro, Renoir, Whistler, Van Gogh, Monet e Rodin. Dos artistas alemães, Käthe Kollwitz, Heinrich Zille e Hans Baluschek representavam na Secessão a arte de crítica social (...)”. Apesar da autora concentrar seus comentários sobre a Secessão de Berlim, as características apresentadas neste trecho descrevem, de um modo geral, a experiência da Secessão em outras cidades européias – SIMONE, E., *Op. Cit.*, p. 31-33.

Boccioni, onde o artista exercitará todo o potencial estrutural, simbólico e energético da linha, cujos valores, integrantes da estética *Art Nouveau*, são o ponto de partida para o desenvolvimento do conceito de linha-força.

A linha-força se torna força cósmica, e nasce a partir de toda esta circulação de cultura simbolista, que exaltava a linha como energia e como força. Como exemplos, podemos citar Mackmurdo, arquiteto e decorador inglês, com seu frontispício para o livro sobre igrejas de Londres, de 1883; Van de Velde e Obrist, com sua linha em espiral; Beardsley, com sua linha pensada com elegância e portadora de sugestões; e ainda Bradley, Toulouse Lautrec e Pierre Roule, Cheret e seus retratos de Loie Fuller<sup>157</sup> cheios de linhas em serpentina que liberam todo seu potencial energético; Victor Horta, que exalta a energia das linhas no uso do ferro, Endell, que concebeu o Ateliê Elvira em Munique, e ainda Toorop e Munch.

Como vimos, muito de uma cultura ocultista do início do século modificou o modo de olhar dos artistas em relação às experiências verificadas na realidade cotidiana, transformando, conseqüentemente, a sua arte. Mas esta galáxia complexa de idéias também se faz presente quando pensamos na linha como uma unidade primária de criação, o algarismo primordial da matemática responsável pela criação da forma artística. Idéias assim já eram respiradas na Itália do final do século XIX: na analogia entre forma pictórica e escritura mística, utilizada já em 1891 por Vittore Grubicy para explicar o Divisionismo, nota-se em particular a influência da visão ocultista de Sar Josephin Péladan. Em *L'Art Idealiste et Mystique* de 1894, ele declarava que 'a linha é abstrata como o é o

---

<sup>157</sup> “O ano de 1900 viu de novo aparecer em Paris a bailarina Loïe Fuller. A influência considerável do *Art Nouveau* nas suas danças sinuosas mergulhadas em luzes coloridas, reflete-se na interminável série de ilustrações e esculturas que a representam. Estas representam a tentativa de fixar algo em princípio impossível de captar, na superfície ou no espaço. Elas manifestam, aliás, uma certa importância acerca do fenômeno em vez de uma aproximação real do movimento. (...) De fato, parecia sensato fazer desaparecer tudo o que era pessoal a favor do movimento.” SEMBACH, *Arte Nova*, p.10

alfabeto que não existe na natureza, literalmente é um ideograma, o hieróglifo que por meio da inteligência humana traduz o mundo sensível’ ”<sup>158</sup>.

O conceito de linha-força é usada no futurismo como construtor de um tipo de pintura que se baseia na emoção estética graças ao recurso às linhas-força, aos estados d’alma que, com meios exclusivamente plásticos, criam na tela uma peculiar atmosfera psicológica, informada tanto pelo intuicionismo bergsoniano quanto pela teoria do *Einfühlung*, ambos defensores do princípio de interpenetração empática entre obra e espectador.

A idéia da linha-força, como sugerem alguns historiadores, deve ter sido provavelmente derivada de Van de Velde que, nos *Essays* de 1910, escreve:

“Na primeira linha reconhecemos exclusivamente manifestações de força vital (...). A força é o segredo do surgir de toda criatura e de toda coisa do mundo. Mas poucas criaturas estão num contato tão direto e estreito com seu criador quanto a linha. A linha é uma força (...)”<sup>159</sup>.

O conceito, na realidade, já circulava desde 1908, sobretudo no âmbito da engenharia e é provável que Boccioni o tenha conhecido por esta época. São nas palavras de Schiaffini que podemos visualizar a complexidade deste conceito:

“O termo ‘linha-força’, provavelmente derivado da física das ações a distância (Maxwell, Van der Waals, Faraday, Thomson), encontrou uma ampla difusão na cultura filosófica e literária. Desde 1902 o termo estava sendo reproposto em campo artístico por Henri van de Velde. O arista belga havia retomado os princípios fundamentais da teoria do *Einfühlung* de Theodor Lipps, onde o movimento perceptivo do olho ao longo dos contornos dos objetos seria amplificado em sensação física antes e em

---

<sup>158</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 90.

<sup>159</sup> Van de Velde, in CALVESI, *Umberto Boccioni-l’opera completa*, p. 32.

conteúdo psicológico depois. Segundo van de Velde a ‘linha-força’ percorreria a energia interna do objeto em representação, como por um tipo de processo que descarna a matéria, e ao mesmo tempo restituiria a sensação subjetiva de quem a traçou”<sup>160</sup>.

A partir desta requintada mistura de informações Boccioni, explorando o simbolismo e o *Art Nouveau*, recolhe elementos fundamentais para a maturação, anos mais tarde, de sua linguagem futurista. Sem o simbolismo, a linha em Boccioni não teria se desenvolvido de uma maneira tão rica em expressividade cósmica. O maior exemplo é, sem dúvida, a concepção da “Grande mãe”, herança da experiência simbolista em Boccioni. Ela é a divindade misteriosa, a base da tensão expressiva. Esta concepção nos ajuda a compreender a poética futurista do artista, que não é caracterizada pela exaltação da máquina, mas sim pela exaltação do mistério cósmico – mistério que possui ligação direta com o pensamento de Bergson, em seus estudos sobre a matéria e a apreensão intuitiva do mundo, e do Zaratustra de Nietzsche.

Em alguns desenhos realizados nos anos de 1908 e 1909, é visível a necessidade de Boccioni em superar a arte de visão por uma arte de idéia – uma arte como manifestação visível do pensamento. Muitos elementos do *Art Nouveau* são identificados nestas obras, como observa Schiaffini: “no período milanês a produção gráfica continua inicialmente a progredir sobre um binário relativamente autônomo, enriquecendo as referências culturais já assimiladas na capital com outras sugestões (Segantini e Beardsley em primeiro lugar, mas também o próprio Previati). Os êxitos de tal pesquisa são encontrados em obras como, por exemplo, *Beata solitudo, sola beatitudo, Alegoria natalina, Ex libris –Vico Baer, O Pianista*”.<sup>161</sup> Das características típicas do *Art Nouveau* aqui nos interessa particularmente a ênfase no linearismo, que é aplicado na transcrição de sujeitos alegóricos ou cenas cuja ambientação espaço-temporal é indefinida.

---

<sup>160</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>161</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 24-25. Sobre os desenhos citados pela autora, ver Capítulo 1 deste volume.

O desenho *Ex-libris*, por exemplo, destaca-se como uma obra que nos revela a presença de Obrist, artista cujo desenho *Projeto de Monumento* (1898-1900) provavelmente foi visto numa reprodução por Boccioni. O motivo da espiral de *ex-libris*, que constrói o cume de uma montanha onde vemos a personagem remete a Obrist. Esta presença da espiral traz consigo a idéia de ascensão, presente de forma maciça em vários desenhos do artista. A força desta idéia relaciona-se a valores de energia triunfante se pensarmos em duas esculturas realizadas pelo artista em 1912: *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço e Formas-força de uma garrafa*, esta última destruída. Nestas duas obras, as formas da garrafa emergem condicionadas por um ritmo em espiral, ritmo este que conjuga os objetos com o seu ambiente, liberando força e energia.

O motivo da espiral, contudo, não está presente na obra de Boccioni apenas como um modelo estrutural; ele também está dotado de uma força mística, como verificamos nas duas versões do *ex-libris*: a espiral está a serviço da idéia de ascensão, de reflexão, um meio que nos leva a um outro mundo, a uma nova visão de nós mesmos e o outro.

A presença do *Art Nouveau* neste pré-futurismo de Boccioni é determinante para a criação do conceito de linha-força. Os outros artistas que possuíam interesse para Boccioni, de algum modo estavam todos envolvidos com a experiência gráfica. Se pararmos para pensar em algumas das personagens que preenchem os pensamentos de Boccioni – Beardsley, Munch, Dürer, Ensor, Romani, – e refletirmos a respeito das obras realizadas por estes artistas (ou seja, as obras das quais sabemos, pelos registros dos estudiosos, que Boccioni travou conhecimento de algum modo), poderemos identificar aspectos comuns que podem ser bastante elucidativos. Para estes artistas, a linha possui uma forte função expressiva; se filtrarmos as principais experiências vividas pelo artista com as obras destes personagens, podemos reter, em nossa malha de investigação, um interesse de Boccioni por uma linha totalmente comprometida com o tema que constrói no desenho, na ilustração, ou até mesmo na tela, se lembrarmos de Previati. Estamos nos referindo a uma linha

dotada de empatia, capaz de suscitar no espectador aquilo que é chamado de “estado d’alma”, um conceito associado freqüentemente a fase futurista do artista. Mas aqui, sem dúvida, estamos numa espécie de prenúncio do Boccioni futurista, onde muito da poética desta fase do artista está em estado de latência.

Na sua teoria futurista, Boccioni convence-se de que o valor linear renovado pode renovar toda a concepção da arte, como podemos ler no seu Manifesto da escultura:

*“Não pode haver renovação numa arte quando não se renova a essência, isto é, a visão e a concepção da linha e das massas que formam o arabesco. Não é só reproduzindo os aspectos exteriores da vida contemporânea que a arte se torna expressão do seu próprio tempo, e por isso a escultura, tal como a entendem até hoje os artistas do século passado e do presente, é um monstruoso anacronismo”*<sup>162</sup>.

A linha é a essência da arte para Boccioni, sendo a linha –força a síntese do potencial plástico da matéria, a estrutura das forças que atuam nos seres e nos objetos: “As linhas-força caracterizam a potencialidade do objeto e nos levam a uma nova unidade que é a interpretação essencial do objeto, isto é, a intuição da vida. Nossa pesquisa é uma pesquisa do definitivo na sucessão dos estados de intuição”.<sup>163</sup>

A construção plástica de Boccioni ocorre por meio da exploração da potencialidade plástica do objeto. Este é concebido em suas linhas vivas que revelam a decomposição deste objeto de acordo com as tendências de suas forças. Enquanto para Boccioni a “linha realista”, como o artista definiu em seu livro, está voltada para a construção tradicional, literária e objetiva, a linha-força é a linha

---

<sup>162</sup> BOCCIONI, in CHIPP, *Op. Cit.*, p. 305. Trad. de Antonio de Pádua Danesi.

<sup>163</sup> BOCCIONI, *Pittura scultura Futuriste*, p. 151-152.

lítica do corpo, a componente do movimento absoluto dos seres e dos objetos. Ela permite que se extraia uma nova forma a partir da força dinâmica do objeto; Boccioni comentou a presença da linha-força na criação de sua escultura:

*“O que dissemos sobre linhas-força em pintura (...) pode aplicar-se igualmente à escultura, fazendo viver a linha muscular estática na linha-força dinâmica. Nessa linha muscular predominará a linha reta, que é a única correspondente à simplicidade interna da síntese que contrapomos ao barroquismo externo da análise. (...) Mas (...) nossa linha reta será viva e palpitante; prestar-se-á a todas as necessidades das infinitas expressões da matéria, e sua nua severidade fundamental será o símbolo da severidade de aço das linhas do maquinário moderno.”*<sup>164</sup>

As direções das linhas são a manifestação dinâmica da forma, responsáveis por construir o objeto e a sua ação, fazendo com que estes projetem-se ao infinito por meio de suas linhas-força. A linha não pode ser vista como contorno, pois agindo assim não pode ser livre, tampouco dinâmica; ela necessita que suas potencialidades plásticas sejam flexíveis como um elástico, para se adaptar às inúmeras possibilidades de extensão da matéria, como afirma Boccioni:

*“Nós dizemos que o contorno e a linha não existem se considerados como fixos para a delimitação dos planos que incluem. As linhas e os contornos existem como forças da ação dinâmica dos corpos. São, portanto, direções de forças plásticas (linhas-força) que flutuam entre a ossatura concreta do real: (inteligência) a sua ação variável infinita e móvel: (intuição)”*.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> *Idem*, p. 153.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 153.

A linha, portanto, uma vez vista como dinâmica e portadora de energia, não pode ser fixa. Ela deve ter as mesmas características da intuição perceptiva, e ser guiada por ela; livre, dinâmica e pautada pela intuição, ela permitirá a Boccioni compreender a sua escultura como uma escultura de ambiente. A linha-força integra os aspectos externos, atmosféricos, à matéria escultórica, e portanto o artista, em seu Manifesto da escultura, proclama “(...) a absoluta e completa abolição da linha finita e da estátua fechada. Escancaramos a figura e fechamos nela o ambiente. Proclamamos que o ambiente deve fazer parte do bloco plástico como um mundo em si e com leis próprias (...)”<sup>166</sup>

E é este mundo que estudaremos a seguir, nos desenhos e nas suas relações com as esculturas.

---

<sup>166</sup> BOCCIONI, in CHIPP, *Op. Cit.*, p. 306. Trad. de Antonio de Pádua Danesi.

### CAPÍTULO III

...E DA MATÉRIA FEZ-SE A MULHER:

OS DESENHOS E AS ESCULTURAS DE 1912

*“Prendemo-nos ao exterior das coisas,  
ignorando que é dentro delas que se  
esconde tudo quanto nos comove.”*

Plotino, *Enéada* V, III

Em 1908, Boccioni estava envolvido na execução de uma tela que ocupou grande parte de seu tempo e de suas reflexões acerca da pintura. Trata-se de um retrato feito a óleo da senhora Massimino (*La signora Massimino*), cujo esposo também havia sido retratado pelo artista, desta vez por meio do pastel. No diário de Boccioni deste mesmo ano podemos verificar parte do processo de criação da tela que retratou a personagem feminina, e, entre as oscilações de humor, inseguranças e esperanças do autor, sabemos que, enfim, tal retrato acabou por ser concluído, e possivelmente o artista acreditou que a obra ficava bastante aquém de suas expectativas.

A tela, feita sobre encomenda pelo casal, descreve a figura da senhora sentada próxima de uma janela, por onde através desta podemos ver o movimento cotidiano da rua e das pessoas. A distinta mulher olha para o espectador com uma postura um tanto tímida, porém à vontade. O corte fotográfico da tela e a aplicação divisionista das cores, em uma paleta de tons suaves e tranqüilos, remetem a obra de Balla.

Contudo, de 1908 a 1912, muito mudou na representação da figura humana feita por Boccioni. Nossa atenção, agora, volta-se para os desenhos realizados pelo artista neste ano, e embora sabemos

que a sua produção oscilou entre temas e técnicas variadas, gostaríamos de nos concentrar sobretudo em uma temática que tornou-se uma das mais constantes na sua poética e que situa-se especialmente em 1912: o tema da figura humana – feminina em sua essência – próxima da janela.

Em linhas gerais, esta temática da janela possui suas raízes modernas no trabalho de artistas como Jean-François Millet, por exemplo, mas também pode estar ligada a algumas fontes do século XIX mais próximas de Boccioni, como as telas de Angelo Morbelli (1853-1919) que retratam, por exemplo, mulheres idosas costurando próximas a luz que emana das janelas.

A presença deste tema no Futurismo não se aplica somente às obras de Boccioni. Balla também se interessava pelo tema desde sua fase pré-futurista, e, após 1910, aplica suas teorias de visão e de movimento nestas cenas (como por exemplo, as telas *Vista de Dusseldorf*, e *Menina que corre ao Balcão*, ambos de 1912). Enquanto Balla ocupa-se em aplicar o estudo da trajetória a partir de um deslocamento de um corpo no espaço, Boccioni está interessado na estrutura dinâmica dos seres, independentemente se estes estão em movimento ou não<sup>167</sup>. O estudo desta estrutura dinâmica é uma das preocupações centrais do artista, e o raciocínio sobre esta questão é o que podemos verificar observando seus desenhos.

A temática da figura feminina solitária, sentada em um interior escuro e contra uma janela ou balcão ensolarado está presente desde a fase pré-futurista de Boccioni – neste momento justificamos o retrato da Senhora Massimino como nossa imagem de abertura deste capítulo<sup>168</sup> – e assume, em sua fase futurista a preocupação em estudar e representar a interação da figura com o ambiente ao seu redor. O artista, que até então havia tido uma experiência tradicional em relação ao retrato, a partir de

---

<sup>167</sup> Aqui, uma observação faz-se necessária: na teoria artística escrita por Boccioni e reunida na obra *Pittura scultura futuriste* sabemos que para o artista, nenhum ser ou objeto está realmente parado – estes se encontram em contínuo movimento. A questão específica do movimento na sua arte é discutida no Capítulo IV.

<sup>168</sup> Nesta tela podemos observar a impossibilidade física da personagem que está sentada e os eventos externos existirem no mesmo espaço visual; isto demonstra que Boccioni já estava aplicando múltiplos pontos de vista e dispondo-os em uma única imagem. Isto seria mais tarde reorganizado pelo artista e chamado de “objeto-ambiente”, como podemos verificar no decorrer deste capítulo.

1910 encara este gênero de um outro modo. Existe uma grande quantidade de desenhos sobre mulheres próximas a janelas também sua experiência futurista. São eles que nos mostram uma verdadeira obsessão com o tema e com a busca por uma solução formal que agradasse o artista.

Estudar os efeitos do ambiente na figura e vice versa, em um tema estático por excelência, torna-se um objetivo sólido para o Boccioni futurista, que em 1912 está envolvido na elaboração mais apurada de sua linguagem visual, aprofundando sua pesquisa pictórica e escultórica, mergulhando nas questões acerca das qualidades físicas da matéria. Ele toma o gênero do retrato e alarga os seus limites representacionais usuais na história da arte: destrincha, estica, torce, alonga as possibilidades como se trabalhasse com uma massa elástica, concentrando-se na obtenção de efeitos plásticos até então inéditos ou pouco estudados. Cada linha torna-se uma possibilidade, uma nova chance para que uma ampliação perceptiva ocorra. O que o artista fará neste período é escancarar a janela que está ao lado da senhora Massimino da tela de 1908, deixar entrar o ar, a luz, os ruídos, as horas. Abrir esta janela representa o fim de uma fase e o início de outra. Enquanto, em 1912, Boccioni concentrará suas pesquisas de interpenetração dos planos na imagem mulher-janela, no ano seguinte ele se concentra no estudo das figuras humanas em movimento, produzindo as notáveis esculturas e os desenhos de *Dinamismos*.

No ano de concepção e criação da tela *Senhora Massimino*, Boccioni já se pergunta como devem ser arranjados os elementos do quadro, na tentativa de obter um resultado satisfatório. As suas dúvidas são imensas, e podemos ver em seu diário como o processo de criação desta tela lhe foi penoso. Muito destes receios talvez possam ser explicados por uma certa imaturidade artística do Boccioni da época. Fato é que, já dentro do futurismo, ele tem a chance de repensar os temas tão caros a sua pintura, e tentar rerepresentá-los de uma nova forma. Neste sentido, desenhar torna-se fundamental. Boccioni está procurando um arranjo de composição que o permita conceber uma imagem na qual o espaço externo e o interno, que acontecem em esferas distintas, possam coexistir

simultaneamente, como alguém que pudesse vê-las oticamente mas não de modo literal no espaço. Como veremos em alguns de seus desenhos analisados neste capítulo, o artista une os dois ambientes fisicamente, no intuito de obter uma síntese universal de todos os componentes do quadro, do desenho, da escultura.

É na atividade de desenhista que se concentra o verdadeiro laboratório de Boccioni. Em seus desenhos, uma tarefa alquímica, de transmutação dos elementos que compõem uma cena, pode ser testemunhada. A figura na janela tornar-se-á figura + janela, já que os elementos da imagem são agora pensados em conjunto, comunicantes e determinantes, condicionantes. Tema estático *a priori*, a mulher próxima à janela não se apresenta mais como uma mera imagem de uma cena imóvel, tranqüila, reflexiva, valores tradicionais ao gênero do retrato. Boccioni quer pensar esta imagem de outro modo, de uma forma não mais associada, nem pensada, nem tampouco concebida segundo um valor passivo, mas ativo – é justamente este o novo e especial atributo de suas cenas construídas. Os elementos da imagem que a constituem passam a dialogar entre si a partir do momento em que compartilham as suas forças, quando conseguem realizar um intercâmbio de experiências plásticas que determinam a constituição de uma nova cena e, conseqüentemente, de uma nova reflexão a respeito da mesma.

Principalmente no ano de 1912, o tema da figura feminina próxima da janela saturará a obra de Boccioni em todos os níveis – pintura, escultura e desenho. Devido ao grande número de obras que abordam este tema, o estudo dos desenhos de igual temática muitas vezes torna-se um desafio. Frequentemente os estudiosos não sabem se um determinado desenho é um estudo para uma tela ou para uma escultura. Alguns deles recebem indicação de serem estudos preparatórios para obras específicas; outros são considerados exercícios livres. Alguns autores se ocuparam em estudar com profundidade a obra de Boccioni, principalmente em relação a problemas de datação, título e atribuição das obras – Calvesi, Ballo, Taylor, entre outros – decidindo o propósito de muitos destes

desenhos, a partir das conclusões de suas análises. O que é essencial, no entanto, é a constatação de que o desenho tornou-se, na poética de Boccioni, liame fundamental entre pintura e escultura, o laço por onde se atam as experiências que muitas vezes não conseguimos explicar racionalmente.

Nas páginas seguintes, antes de determo-nos especificamente na análise dos desenhos de Boccioni e a relação destes com sua escultura, refletiremos sobre o tema “mulher e janela” e como Boccioni imprime-o em sua obra, ocupando-se principalmente de dois elementos essenciais a sua poética futurista: a luz e a atmosfera.

\* \* \*

De acordo com Fausto Pretella, o tema da janela na arte possui uma particularidade especial: a janela, e aquilo que ela enquadra, “é como um duplo da pintura, um tipo de pintura dentro da outra; ela é também o local onde o limite natural da pintura, a moldura, encontra um modo de ser representada. Na janela, um ‘fenômeno funcional’ é manifesto, onde a função da moldura em conter, bem como o olho que vê, está mais ou menos conscientemente representado”<sup>169</sup>. Juntamos a isso o comentário do próprio Boccioni sobre esta questão, retirado de seu livro *Pittura scultura futuriste*:

*“O quadrado de uma janela aberta torna-se um corpo variável e irregular, no qual os corpos que vivem do lado de fora, no horizonte, inserem-se por meio de um corpo condutor (a atmosfera), que penetra na sala de um modo que as potencialidades dos corpos que vivem do lado de fora imprimiram-se nela. Assim temos um maravilhoso espetáculo de influências entre as linhas-força*

---

<sup>169</sup> PRETELLA, F., “*Mater Materia Prima: clinical and critical remarks*”, in *Boccioni-Materia*, catálogo da exibição, Guggenheim Museum, p. 59.

*dos objetos e as linhas-força da janela, entre as quais insinua-se com gradações de densidade, de ímpetos, o corpo-condutor da atmosfera*”<sup>170</sup>.

Podemos perceber, neste trecho acima, como Boccioni está atraído pelas possibilidades plásticas que tal temática lhe oferece. E ele a explora de várias formas, em vários suportes, e de modo obsessivo. Na pintura temos as obras *Matéria (Materia)*, *Construção Horizontal (Costruzione orizzontale)*, *Visões Simultâneas (Visioni Simultanee)*, *Antigracioso (Antigrazioso)*, *A rua entra na casa (La strada entra nella casa)*<sup>171</sup> – esta última, o desdobramento da experiência que se insinuou no *Retrato da Senhora Massimino*; as esculturas *Cabeça +casa+luz (Testa+casa+luce)*, *Fusão de cabeça e janela (Fusione di testa e finestra)* e *Antigracioso (Antigrazioso)*, e desenhos como aquele preparado para a tela *Veneremos a mãe*.<sup>172</sup>

E, afinal, quem é esta mulher que aparece exaustivamente na obra de Boccioni? De onde vêm esta insistência do artista em retratá-la nos seus desenhos, nas suas telas, na sua escultura? A presença da figura feminina em sua obra é um dos aspectos mais interessantes e instigantes de sua poética, de onde provém grande parte de sua força criativa.

A mulher como cultura de massa era inseparável da definição de Boccioni sobre a vida moderna. As cartas que ele escreve para a mãe e a irmã em ocasião de sua primeira visita a Paris nos mostra um viajante fascinado com as roupas e atitudes femininas, seus risos, sua maquiagem e seus chapéus coloridos. A tela *Ídolo Moderno (Idolo Moderno)*, de 1910, mostra uma mulher, e não um homem, como o grande ícone das ruas, dos cafés, das luzes noturnas. Seu sorriso pouco inocente provoca o espectador, e a moça nos observa como alguém que acabou de descobrir um segredo há

---

<sup>170</sup> BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste*, p. 158.

<sup>171</sup> *Visões simultâneas* e *A rua entra na casa* foram realizadas em 1911; *Construção horizontal*, *Matéria* e *Antigracioso*, no ano seguinte. As esculturas citadas no mesmo parágrafo foram realizadas em 1912, e, com exceção da peça *Antigracioso*, foram destruídas alguns anos mais tarde, após a morte do artista.

<sup>172</sup> Cf. Capítulo I.

muito desejado. Os raios de luz que emanam dos globos de vidro nas ruas, obtidos à maneira divisionista, serão, dois anos mais tarde, transformados em linhas-força nos desenhos e esculturas do artista.

A mulher está presente na obra de Boccioni como prostituta, como componente da massa urbana que se agita ao redor dos monumentos e dos cafés, como dançarina, como amante, como irmã e, principalmente, como mãe. Emily Braun nota que o progresso de Boccioni em direção a uma abstração emerge a partir de um diálogo com a forma feminina, esta presente na obra do artista até mesmo quando está ausente – como, por exemplo, no caso do gesso *Formas únicas da continuidade no espaço* (*Forme uniche della continuità nello spazio*), que alude a *Vitória de Samotrácia*.<sup>173</sup>

A mãe do artista é a personagem vital na iconografia do artista – de alguma forma, é nos braços desta que todas as outras mulheres de sua obra se aninham. Em desenhos, telas e esculturas, Boccioni retrata a mãe em diversos estilos, indo desde a influência linear de Dürer até a estética cubista e de Cézanne. Notamos na maioria dos trabalhos a figura apresentada em uma pose rígida, sentada frontalmente, com as mãos cruzadas e repousadas diante do abdômen. Esta pose repete-se insistentemente em vários desenhos, em algumas telas e em suas esculturas. O caráter misterioso se apresenta diante de nós. Sentimos uma espécie de atitude solene diante de uma estranha esfinge – seria uma figura mística, uma mulher que inspira autoridade, ou respeito, ou tranquilidade, ou até mesmo a aceitação da inevitabilidade?

A mãe de Boccioni é todas e nenhuma. Ela é o “decifra-me ou devoro-te”, o dilema íntimo do artista, enigma cósmico absoluto, natureza, arte, vida, criação. Sisuda e ao mesmo tempo complacente, sua feição séria prevalece tanto nas obras quanto nos registros fotográficos – são raras as obras do artista onde a mãe é representada sorrindo. Ela é quem porta o olhar inquisidor, olhar

---

<sup>173</sup> BRAUN, E., “*Vulgarians at the gate*”, in *Boccioni- Materia*, catálogo da exibição, Guggenheim Museum, p.13.

cansado, sofrido, doendo como toda a matéria da qual é feita, mãe-tela, mãe-gesso, mãe-tinta, que se constrói enquanto quadro e enquanto carne, tingida pelo fardo da idade e pelas moléstias do tempo. Deusa impassível, consciente de sua misteriosa magnitude, a mãe é Matéria – e portanto nós a somos, nós a vivenciamos e compactuamos com ela. Ela é a criação do mundo e o seu reflexo. Incansável, intransponível, duradoura, a mulher que sobrevive, que permanece, que assiste, que testemunha a arte que ela mesma constrói e destrói. Ela é quem sobrevive ao assistir o passar dos anos, da guerra, dos nascimentos e das mortes. Ela é a constante de todas as mutações.

A pose que iria tornar-se clássica dentro da gramática visual de Boccioni nos apresenta todas estas idéias e mais outras, tamanha é a sua força como símbolo. Uma pose tradicionalmente estática – não é isso que entendemos por “pose”? – que se propõe dinâmica, mas nada tem de urgente e violenta, não nos remete às palavras metálicas de Marinetti. A força desta mulher é, apesar disso, a força da vida, vida que é sempre lembrada para nós graças ao ritmo urbano do lado de fora, com as diversas atividades que acontecem ao mesmo tempo, enquanto dentro daquele quarto, daquela sala, aquela mulher, sentada, cruza os dedos como se soubesse há muito tempo aquilo que ainda os outros não perceberam – que o homem, diante da transitoriedade implacável da vida, assume a sua essência e aceita a lei da vida, não por meio de uma atitude resignada, mas sim a partir de uma serena constatação e aceitação de sua própria força. Neste sentido, esta figura feminina torna-se para Boccioni um meio de reflexão acerca dos valores constantes da vida dentro da própria simultaneidade e transitoriedade da vivência cotidiana dos fatos. Ele deposita seus questionamentos e suas motivações inconscientes na figura de sua mãe, e no ato de representar esta figura, a mãe assume a essência do filho, e o filho investiga e reverencia sua mãe.

No fundo a arte de Boccioni, para uma vanguarda que declarou abertamente ir contra os valores femininos, é bastante voltada para a mulher, atribuindo-lhe um simbolismo especial. A mãe, a matéria, a pintura, a vida, substantivos femininos no italiano, todas estas palavras significam uma

única coisa, todas elas sinônimos do grande mistério que Boccioni imprimiu em seu diário e testemunhou em sua arte.

\* \* \*

Mulher e janela, interior e exterior, volumes, linhas e luz, unidos. Durante este período a investigação da plasticidade pictórica por Boccioni caminhava junto a uma outra pesquisa, a do estudo da compenetração dos planos na escultura, a interpenetração da matéria e do espaço – este último, também entendido pelo artista como matéria. Como os experimentos da pintura dialogam com aqueles pensados para a escultura, Boccioni de fato procurava por uma estética representacional que fosse adequada para todos os suportes. Já sabemos que, para ele, as artes eram entendidas como algo único, numa *práxis* onde as reflexões da pintura são pensadas também na escultura. O que interessa ao artista é a forma plástica e como ela se apresenta nestes dois suportes.

Os seus desenhos podem nos auxiliar na compreensão deste processo criativo. Eles mediam as reflexões que o artista realiza acerca da forma plástica, seja nas duas dimensões de uma tela, seja na característica tridimensional da modelagem escultórica. Neles, podemos perceber as modificações que Boccioni realiza a respeito da representação do tema figura+janela. Os elementos que constroem a cena são percebidos com novos olhos, e isto se inicia com a reflexão acerca da natureza daquilo que constitui todas as coisas e seres. Isto nos conduz a uma outra questão importante: o conceito de matéria na poética do artista.

Tanto na pintura quanto na escultura, a palavra “matéria” passa a ser entendida de uma nova forma por Boccioni, sendo considerada o ponto central e original de tudo aquilo que se quer compreender em arte. Matéria é algo que está presente em tudo aquilo que consideramos tangível, e mais ainda, ela está presente também no que é considerado intangível, uma vez que para Boccioni,

como sabemos, não existem espaços vazios, apenas oscilações de diferentes densidades de matéria. Exemplo fundamental é a nova abordagem acerca da luz realizada pelo artista: na sua poética, a luz abdica da sua denominação etérea, impalpável, imaterial, para tornar-se exatamente o oposto, dotada de volume, força e solidez, tanto quanto qualquer objeto que podemos segurar em nossas mãos.

Esta concepção da matéria como aquela que permeia todos os espaços, anulando a idéia de vazio, pode ser vista nas esculturas que Boccioni realiza neste ano: nas obras *Cabeça+casa+luz* e *Fusão de Cabeça e janela*, elementos até então considerados “invisíveis”, como a luz e a atmosfera – e portanto representados não em suas qualidades materiais, mas em seus efeitos – aparecem plasmados solidamente, adquirindo aspectos táteis como relevo e textura. É esta a essência da sua teoria sobre a escultura de ambiente proposta em seu Manifesto da Escultura de 1912.

Logo, o conceito de matéria do artista elimina a idéia de vazio e de intangibilidade na representação pictórica, uma vez que o uso da luz e da atmosfera em suas obras adquiriu um valor novo. Nosso próximo passo é analisarmos estes dois elementos.

\* \* \*

Falar do papel da luz e da atmosfera na poética futurista de Boccioni significa pensar na relação dos seres e dos objetos com o ambiente que os circunda. Para isso, é preciso que retornemos ao final do século XIX na França, onde ocorre a experiência do Impressionismo.

Nesta experiência pictórica, a luz e a atmosfera passam a ser tão importantes quanto a cena que é retratada na tela – é a luz e o ar que permitem que a captação imediata e fugidia de uma paisagem, por exemplo, seja possível. São eles os responsáveis pela construção das minúsculas variações de cores e tons, estes captados nas pétalas de flores, nas estações do ano, no alvorecer e no crepúsculo, no aspecto metálico das águas dos rios e mares.

Quando Boccioni explica, em seus textos, a relação dos objetos com o ambiente circundante, realiza uma cronologia que se inicia justamente com esta experiência impressionista. Para ele, o Impressionismo é o primeiro passo para o processo visual de integração entre os seres e a atmosfera; em seu texto para a Conferência de Roma, ele ressalta o mérito dos impressionistas franceses, que é o de ter revolucionado a visão de mundo, mergulhando os objetos e os seres na atmosfera, embebendo-os de ar e luz. Porém, para o artista o Impressionismo possui um limite, pois não entende a luz como idéia absoluta, aplicando-a somente em função da relatividade da hora e do momento específico que foge constantemente. Mais ainda: o Impressionismo procura criar a sensação servindo-se apenas do reflexo ótico e físico dos estímulos da realidade externa, ignorando a percepção emotiva e subjetiva – estado d’alma – que, para o artista, é fundamental. Portanto, para Boccioni é necessário ir além do Impressionismo apesar de suas qualidades positivas iniciais; o Impressionismo é uma espécie de “Antigüidade” que precisa ser superada pelo artista moderno.

Tal superação, para Boccioni, consiste em atribuir características totalmente renovadas à luz e à atmosfera. Nos seus desenhos podemos notar sua tentativa em visualizar a luz e a atmosfera como sólidos. O caráter transformador da luz é determinante neste sentido. No que concerne a presença deste elemento dentro da obra geral de Boccioni, duas observações são fundamentais: a primeira, de que a luz é representada com uma ampla gama de tons em sua pintura. Isto deriva da experiência impressionista francesa (absorvida tardiamente pela Itália), que passa a enxergar a luz não mais em termos de branco e a sombra em termos de preto, criando, pelo contrário, o luminoso multicolor, aplicando esta concepção também aos efeitos de sombra. Esta nova percepção está profundamente ligada a idéia de pensar a atmosfera – o que determinará muito da sua poética futurista.

A segunda observação refere-se a representação da luz em termos de linha, com ausência de cor, como vemos nos desenhos e nas esculturas de Boccioni. Esta linha, no desenho, pode ser parede, dobra de tecido, sacada, esquadria de janela, luz, ambiente, a mesma linha, de mesma

qualidade, de mesma intensidade. É ela, em termos técnicos, a grande responsável pela criação de um espaço único, que agrega o interior e o exterior. A linha torna tudo tangível: “a reta é a única linha que pode representar a nova sensibilidade moderna, permeada pela idéia de movimento”, disse o artista. Linha reta, linha-força: linha criadora da relação de igualdade entre a figura e a atmosfera.

Este emprego da linha reta confere materialidade a luz, dado importante quando consideramos as questões representativas da escultura do artista. “Viver o objeto em seu manifestar-se”, para Boccioni, significa, entre outras coisas, decretar o fim daquilo que é considerado impalpável. O olhar do artista amplia, alarga os horizontes, as possibilidades daquilo que pode – e tudo pode, afinal – ser traduzido em desenho, em pintura e escultura. A luz, exaustivamente teorizada no que concerne a suas propriedades e efeitos dentro das artes, no desenho em geral é a responsável pela construção dos sombreamentos, das zonas iluminadas, dos volumes. Não existe, nestas idéias, uma “sugestão” de luz – ela é material e tátil. A luz cria e transmite a empatia com o objeto, fundamental na percepção dinâmica.

No desenho, esta luz é criada com traços firmes e rigorosos, de qualidade idêntica àqueles que constroem a carne da cabeça ou o metal da esquadria da janela. Ela torna-se material e tangível na tentativa de ser compreendida como fator fundamental na construção e na percepção dos seres e objetos, exercendo papel vital na construção da imagem. Esta “cientificidade” da luz não exclui sua qualidade empática e subjetiva, que se alia às mais diversas formas que constituem o cenário do “estar no mundo”, o mundo onde o homem moderno percebe e interage intuitivamente com seu ambiente.

A temática da figura feminina próxima a uma janela permite a Boccioni exercitar estas capacidades plásticas da luz, em seus potenciais de cor (como podemos ver em telas como *a Senhora Massimino*, de 1908, e *Três mulheres (Tre donne)*, de 1909, e como aquela que engendra as formas. A representação e uso da luz que podemos verificar em suas telas de 1908 e 1910, imbuída de um

caráter espiritual e metafísico, herdeira da obra de Previati, transforma-se em uma “outra luz”, em obras realizadas a partir de 1911: transcende os limites da mera sugestão, torna-se menos difusa e cada vez mais obrigatória na constituição dos planos e dos volumes. A luz passa, cada vez mais, a ter qualidades de linha, e assume uma importância especial na estruturação de uma obra, como o próprio artista explica em seu livro *Pittura scultura futuriste*:

*“Se podemos modelar a atmosfera multiplicando os componentes plásticos de um objeto e de um ambiente, é claro que não podemos esquecer da luz, que é uma qualidade da atmosfera e tem sempre a forma e volume definíveis e portanto plasmáveis. Muitas vezes uma luz, seja um raio de sol ou de uma lâmpada elétrica, intersecciona um ambiente com uma força de direção plástica preponderante. Esta corrente de luz é considerada no quadro futurista como uma direção de forma que se pode desenhar, que vive como uma forma e que possui o valor tangível de qualquer objeto”.*<sup>174</sup>

Muito desta idéia deriva daquilo que apresentamos no segundo capítulo deste trabalho e que gostaríamos de enfatizar mais uma vez: a experiência de Boccioni com a obra de Previati, junto com as idéias que constituíam parte de uma atmosfera ocultista na Milão do início do século XX, alimenta a concepção de um mundo onde diferentes acontecimentos ocorrem por trás e além daquilo que vemos, condicionando um novo entendimento dos aspectos relacionados a presença da luz e de suas propriedades não apenas na vivência humana, mas também na produção artística. Isto faz com que Boccioni, neste tema da figura+janela, encare todos os elementos que constroem a cena – janela, cabeça humana, luz e atmosfera – como iguais, e esta igualdade inicia-se a partir do aspecto material destes elementos.

---

<sup>174</sup> BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste*, p.201.

Esta luz, que se torna mais sólida, mais “tátil”, e poderíamos até dizer, mais agressiva, passa a ser uma constante na obra de Boccioni a partir de 1912. Ela chega a participar inclusive do título para uma escultura do mesmo ano, *Cabeça+Casa +Luz* (*Testa+Casa+Luce* –fig. 80), onde notamos que, para o artista, a luz é tão material quanto uma cabeça ou um objeto. Esta idéia ganha mais força ainda se destacarmos que, a princípio, a luz é um dado externo à escultura, ao contrário da pintura ou no desenho, onde por meio de técnicas variadas pode ser construída de acordo com os propósitos do artista. Tanto a escultura quanto a arquitetura são pensadas de acordo com a intensidade e efeitos da incidência da luz desejada.

Como já comentamos anteriormente, os novos valores da luz trazidos pelo artista em suas obras de 1912 a 1914 têm a sua gênese desde a fase simbolista do mesmo. Em 1910, suas obras ainda não são aquilo que poderíamos chamar de representantes de uma estética futurista, pois ainda possuem os ecos de experiências discutidas nos capítulos anteriores; aqui, antecipamos a citação de um desenho que será comentado mais adiante, por possuir uma importância peculiar: *Contraluz* (*Controluce* – fig. 40), de 1910, está no limite entre uma figuração simbolista, respirando a última lufada de um ar romântico, e o prenúncio de uma nova maneira de olhar e representar o mundo visível que será desenvolvida por Boccioni.

A luz e a atmosfera tornam-se, portanto, as responsáveis pela apreensão do ambiente e pela desmaterialização dos corpos – estes, conforme disse o artista na conferência de 1911, em Roma, são atmosfera condensada. O olhar do artista quer tornar possível a percepção simultânea do objeto e do conjunto que o absorve e o transforma, formando uma unidade baseada em uma troca recíproca de forças. No Manifesto da escultura de Boccioni podemos encontrar a idéia de que o objeto, para o artista, não é fechado, finito, mensurável – sua extensão vai até onde suas capacidades plásticas permitem, ou seja, ele tende ao infinito. A dissolução dos limites, portanto, engrena a comunicação sujeito+ambiente. O artista pensa em produzir a resultante plástica decorrente desta interação

objeto+ambiente, junto com a participação da intuição, que torna possível retirar a percepção de suas características imóveis e pré-determinadas.

A representação da luz, a interação entre figura e atmosfera e a representação da figura humana são, portanto, os aspectos fundamentais que moldam as ambições artísticas de Boccioni, especialmente neste período. Como a análise destas questões de representação aliam-se a outras, sejam iconográficas ou técnicas, é fundamental que procuremos entendê-las a partir de alguns desenhos realizados pelo artista.

\* \* \*

Na maioria dos desenhos e obras realizadas por Boccioni em 1912, possuímos um cenário base que se repete constantemente, com algumas variações de técnicas e estilo: identificamos um espaço externo, construído pelo artista e evocado na maioria das vezes pela arquitetura construída pelo homem – eis a “cidade que sobe” – que penetra na cena em primeiro plano, interagindo com a figura da mulher que se impõe a nós. No alto da cabeça da figura a luz nasce como um pequeno triângulo que parte da parte de trás, ou seja, da cena exterior. Ao fundo, vemos as casas, os edifícios. A vida moderna é aquilo que vemos pela janela. E a janela nos apresenta visões simultâneas.

Numa palestra apresentada na cidade de Roma, em dia 29 de maio de 1910, Boccioni explica como se dá o processo de construção da cena que descrevemos acima:

*“Pintando alguém em uma sacada, visto pelo interior, nós não nos limitamos àquilo que a moldura da janela nos permite ver; pelo contrário, nós procuramos captar todo o agregado de sensações plásticas sentidas pelo pintor junto ao balcão: um trecho de rua iluminado pelo sol, as*

*fileiras duplas de casas que se estendem para a direita e para a esquerda, as sacadas com flores, etc. Isto significa uma simultaneidade do ambiente, e um deslocamento e desmembramento de objetos bem como a fusão de detalhes libertos de sua lógica comum e independentes uns dos outros”.*<sup>175</sup>

Vejam os como esta afirmação feita por Boccioni imprime-se em alguns de seus desenhos. Em primeiro lugar, discutiremos os desenhos que não possuem uma relação direta com a escultura. Os desenhos que possuem uma relação mais estreita com tal suporte serão comentados mais adiante.

O primeiro desenho escolhido é *Contraluz* (*Controluce* –fig. 40), de 1910, que citamos anteriormente e que pode nos auxiliar nestas reflexões a respeito da representação da figura feminina perto da janela. Em nossa opinião, trata-se de uma obra muito especial, pois ao mesmo tempo em que acena um adeus a um tipo de representação, acolhe um novo momento na poética do artista. *Contraluz* é uma obra totalmente figurativa, onde podemos enxergar um forte contraste entre a luz que vem da janela, e a sombra que aparece no rosto da moça, provavelmente Inês. Aqui encontramos, por meio do lápis e da caneta, os primeiros passos de uma pesquisa interessada nos efeitos da luz na superfície. Boccioni neste momento ainda não está totalmente envolvido na exploração das qualidades plásticas da luz, especialmente a capacidade da mesma em alterar, deformar e reconstruir os volumes dos seres e dos objetos, integrando-os em uma nova forma plástica. Neste desenho, a luz ainda é responsável apenas pela criação de zonas claras e escuras (sombra).

Alguns autores, como Bruno e Taylor, afirmam que esta obra seria uma primeira idéia para a escultura *Fusão de Cabeça e Janela* (*Fusione di Testa e Finestra* – fig. 81), de 1912<sup>176</sup>. O que ocorre

---

<sup>175</sup> BOCCIONI, in ROSSI, Laura M., “Boccioni between painting and sculpture”, catálogo da mostra *Boccioni-Materia*, p. 36

<sup>176</sup> in CALVESI, *Boccioni-l’opera completa*, p.304.

neste caso é que a escultura citada trata do mesmo tema que o desenho, mas torna-se necessário esclarecer que em 1910 Boccioni não está pensando em produzir escultura. O que existe aqui, portanto, é apenas a constatação de que os temas que constituirão a poética escultórica do artista já estão presentes anteriormente em seus desenhos e em suas pinturas. Em *Contraluz*, a incidência luminosa que apenas define áreas claras e áreas escuras na superfície do desenho, dois anos depois, em outros desenhos, será a responsável por alterar estruturalmente a percepção de um corpo ou objeto, captando uma nova impressão do mundo sensível.

Outros desenhos escolhidos podem demonstrar onde se concentrava a atenção e a energia criadora do Boccioni agora futurista. O estudo para a tela *Construção Horizontal* (fig.43) é um deles. Nele, podemos perceber aspectos que se tornarão típicos da estrutura compositiva do artista: a intersecção dos planos, a reconstrução da realidade sem dispensar o dado emotivo-intuitivo. É a partir deste desenho que gostaríamos de abordar alguns aspectos importantes que se desdobram naqueles outros que representam o mesmo tema base, mulher+janela.

Essencialmente, podemos identificar a mulher sentada, frontalmente, com as mãos cruzadas; atrás de si, a sacada do balcão e a cena externa que se descortina. Como vimos, esta pode ser a descrição básica de muitos dos desenhos de Boccioni realizados em 1912. Algumas pinturas também se assemelham a esta temática: *Construção Horizontal* e *Matéria*, por exemplo, são muito semelhantes, possuindo diferenças distintas apenas em relação a sua paleta de cores – *Matéria* possui cores mais “quentes” e um espectro maior de tons – e na inclusão, nesta última tela, de dois elementos que são essenciais na poética de Boccioni: o homem e o cavalo. Dois integrantes, na cena, do mundo cotidiano exterior, que adentram o espaço interno onde a mãe está posicionada. Temos, pois, duas situações presentes no estudo para *Construção Horizontal* que participam de outras obras: o mundo exterior – o que acontece além da sacada, e o mundo interior, que acontece no espaço íntimo onde posa a mãe do artista. Vamos a eles.

No estudo para *Construção Horizontal* observamos, à esquerda da figura, um cavalo. Este elemento não está presente na pintura concluída, sendo talvez uma idéia que Boccioni inicialmente pensou em usar, mas que na versão final da obra desistiu. A presença do cavalo e do homem em *Matéria* serve para mostrar como a cena externa invade o interior onde a mãe se encontra.<sup>177</sup>

Boccioni também utilizou a temática da mulher e da janela para ilustrar trabalhos de outros colegas futuristas. *Capa para Música Futurista de Balilla Pratella (Copertina per “Musica Futurista” di Balilla Pratella –fig. 51)* é um exemplo importante. Nele, apresenta-se a composição que já é nossa conhecida: a figura feminina em primeiro plano, com um dos seios nu, o cenário urbano ao fundo, com as casas e a rua, o balcão da sacada. Participando do desenho, as linhas impressas: “*Musica futurista di Balilla Pratella*”, segundo a idéia futurista de comunhão entre imagem, letras e números. As linhas do desenho que constroem as casas e as ruas avançam para “dentro da cena”, prolongando-se na figura feminina e avançando para além da mesma. Nas intersecções destas linhas, sombreados se formam, zonas negras que constroem planos e volumes. Os ângulos que surgem destas intersecções constroem o jogo de áreas claras com escuras. Enquanto na escultura o artista lida com o volume materialmente, no desenho e na pintura, cores e linha resolvem esta questão, balançando-se nos cordões do ilusionismo adequado às suas intenções.

Toda a cena imbuí-se de uma sensação dinâmica que também está presente na música futurista tanto de Pratella quanto de Russolo. A música é dinamismo assim como o é a linha. O rosto da figura feminina, com a construção das massas de carne que aderem, às vezes de modo firme, outras

---

<sup>177</sup> O automóvel definitivamente não será um elemento para explicar a cidade moderna na poética de Boccioni. Basta nos lembrarmos da tela *A Cidade que Sobe*, onde o homem e o cavalo, as duas forças motoras que realmente interessam ao artista, traduzem a metrópole nascente. Em *Matéria*, como vimos, o cavalo e o homem são a rua que avança adentro, invadindo o quarto onde a mãe do artista está sentada. Eles são as “máquinas” de Boccioni. Em outros termos, as duas máquinas – engenhos construídos pelo homem – dos quais Boccioni irá se ocupar em sua fase futurista são o trem e a bicicleta, e estas aparecem em períodos bastante específicos de sua carreira artística. A presença da bicicleta pode ser vista nos desenhos que o artista realiza a partir de 1914, enquanto o trem, que havia se manifestado timidamente na fase pré-futurista do artista (como na tela *Campo Romano* e no célebre desenho *Beata Solitudo*), torna-se famoso graças ao tríptico *Estado d’alma*, de 1911.

vezes como se estivessem prestes a romper suas fibras de tecido, nos remete à escultura *Antigracioso* (fig. 82).

Em outros desenhos deste período, Boccioni concentrou sua atenção na cabeça humana, sem representar mais a janela (figs. 46, 48, 49)<sup>178</sup>. De mulher+janela verificamos, agora, mulher+ambiente. Na maioria destes desenhos a simplificação estrutural ocorre no sentido de obter uma redução dos elementos da cena aos seus aspectos essenciais, geométricos. Embora o raciocínio de síntese na obra de Boccioni é notado com maior força em 1913, quando ele se ocupa especificamente em representar o movimento, já podemos perceber, em alguns dos desenhos de 1912, sua procura por uma cena que possa ser construída de uma forma um pouco mais sintetizada. Em um dos mais esquematizados desenhos deste período (fig. 53), a cabeça da figura é um

---

<sup>178</sup> Sobre este determinado tema no desenho de Boccioni, uma importante informação deve ser apresentada. No mês de julho de 2002, realizamos uma viagem a Maceió, onde visitamos a Fundação Pierre Chalita. Havíamos tomado o conhecimento da existência de dois desenhos atribuídos a Boccioni que estariam nesta cidade, no acervo do pintor e colecionador alagoano Pierre Chalita. Chalita possui um número incontável de obras, sendo em sua maioria pertencentes à produção nacional; entretanto, também recolheu algumas obras de artistas estrangeiros. Dentro destas obras estão os dois desenhos citados, que foram comprados por Chalita em São Paulo; tais obras eram provenientes de Buenos Aires e Pierre desconhece maiores informações a respeito da proveniência destes desenhos.

Estas obras podem ser descritas da seguinte forma: a primeira, feita a carvão, retrata uma cabeça; a outra, retrata, em carvão e sanguínea, duas cabeças, uma de frente e outra ligeiramente de perfil (Ver figuras 56 e 57). Nesta última obra, lê-se, abaixo do desenho, uma inscrição: “*all’amico Bruno*” (ao amigo Bruno), que supomos ser Bruno Corradini, figura participante do círculo futurista da época. As duas obras são assinadas, mas não datadas, o que é comum em alguns desenhos de Boccioni. Entretanto, analisando o estilo do desenho (que possui traços angulosos, com o queixo das figuras desenhado de forma pontiaguda) acreditamos que estes, se fosse comprovada a autenticidade dos mesmos, pertenceriam sem dúvida ao período futurista do artista, e acreditamos que tenham sido executados no ano de 1912, devido a extrema semelhança estilística encontrada nos outros desenhos deste ano. Infelizmente, estes desenhos de Boccioni citados foram emoldurados por Chalita, o que impediu que outras análises (como a do papel e do verso da folha) fossem feitas. Pelo estado de saúde delicado em que o colecionador encontrava-se no momento, bem como sua relutância em retirar as molduras das obras, tal análise mais detalhada não pôde ser feita. Portanto, deixamos aqui o registro de duas possíveis e inéditas obras de Boccioni que precisam ser estudadas com maior apuro pelos pesquisadores.

retângulo, e a boca é um traço mudo. O triângulo responsabiliza-se pelo nariz. Os olhos são como traços horizontais repetidos algumas vezes, construindo duas leves manchas escuras. Ao redor deste rosto, retas que escapam à moldura da face – linhas que continuam abaixo do queixo, que se tornam paralelas à figura, perpendiculares... Estamos diante de uma espécie de comunicação silenciosa, um texto enfim descoberto cuja leitura nos poderá explicar a gênese de um universo ignoto. Imprime-se no papel a sensação misteriosa, matemática, gráfica, geométrica. É a última pétala do desfolhamento plástico da forma. O seu esqueleto.

Outro desenho deste período que gostaríamos de comentar antes de discutir aqueles relativos a escultura de Boccioni, é o *Estudo para Elasticidade* (fig. 59), realizado para a execução de tela homônima.

O que mais nos atrai a atenção nesta obra é a relação do seu título com o tema. Observamos um homem montado em um cavalo, e ao fundo, uma cena urbana. E uma palavra: “Elasticidade”. Ela, que é uma qualidade da matéria, significa ao mesmo tempo a capacidade de alongamento, o potencial elástico, a potência orgânica, muscular. Elasticidade também é movimento, flexibilidade de percepção, mobilidade plena. Elasticidade é possibilidade.

Para nós este é um desenho em que o artista mostra a capacidade elástica das forças orgânicas do homem e do cavalo, junto com a flexibilidade do próprio autor em pensar a sua obra, a capacidade elástica de sua própria criação, a versatilidade da forma plástica. Neste sentido, todos os seus desenhos a partir deste ano são, de alguma forma, Elasticidade.

Boccioni está interessado na força plástica que a representação pode transmitir. Ele procura trabalhar, dentro de um dado visível da realidade, associando características básicas de toda matéria, orgânica ou não, a tudo aquilo que se torna representação. É como se ele nunca quisesse perder de vista as qualidades essenciais a toda matéria, antes mesmo que esta matéria constitua uma forma. O artista nos mantém atentos a respeito daquilo que não pode ser esquecido – as características básicas

do ser e do objeto. Antes do verniz iconográfico, temos de nos lembrar que estamos, sempre, lidando com matérias e suas qualidades que a faz se comportar desta ou daquela maneira.

Não é apenas o mundo que é formado por materiais que são, cada qual a sua maneira, elásticos. A percepção do homem também deve ser elástica o suficiente para que sua visão de mundo integre todas as possibilidades de comunicação entre os diversos materiais. O elástico tende ao infinito. As linhas tendem ao infinito. O elástico é o contrário do estático – e, diante disso, podemos compreender como Boccioni irá se interessar pela pesquisa dos dinamismos humanos no ano seguinte, em 1913, explorando as capacidades orgânicas do corpo quando em movimento.

Longhi observará que o estudo destas capacidades orgânicas é o que faz de Boccioni um artista de mérito em sua escultura. Passemos, então, ao estudo dos desenhos relacionados a este suporte.

\* \* \*

Como Boccioni compreenderá estas mulheres na matéria escultórica? Como colocar no gesso a transformação da percepção a partir dos efeitos da luz e da atmosfera? Em termos gerais, a matéria escultórica sempre cuidou da luz e da atmosfera – bastava que o talento do artista construísse zonas no bloco escultórico que, aliadas às influências externas, fornecessem as sugestões luminosas e atmosféricas. Não é isso que Boccioni deseja. Sua concepção de escultura é uma escultura de ambiente, e ele deseja integrar na própria matéria da escultura os elementos que usualmente são considerados externos a ela: luz e atmosfera, que são elas próprias entendidas como matéria.

A pesquisa plástica que Boccioni irá desenvolver na escultura é herdeira das pesquisas anteriores realizadas em outros suportes. Porém ele tem diante de si um desafio: o de resolver o problema da forma quando pensada em três dimensões. Neste sentido, acreditamos que a importância do desenho mostra-se plenamente: ele é um veículo que permite a ligação entre pintura

e escultura, possibilitando ao artista raciocinar sobre a forma sem o recurso da cor e da pincelada, ao mesmo tempo em que realiza uma reflexão sobre seus postulados teóricos e o potencial dos mesmos quando pensados como formas escultóricas.

Antes de nos concentrarmos especificamente nos desenhos deste período relacionados com a escultura de Boccioni, torna-se necessário apresentar algumas considerações gerais sobre a escultura do artista.

O período de atividade escultórica de Boccioni foi curto porém intenso, alcançando seu ápice entre os anos de 1913 e 1914. Foi uma época na qual, além das esculturas (Boccioni expôs sua obra escultórica pela primeira vez em julho de 1913, na Galeria La Boétie, em Paris)<sup>179</sup>, o artista também produziu sessenta pinturas e desenhos, escreveu seu livro *Pittura scultura Futuriste* e numerosos artigos.<sup>180</sup>

O repertório de temas da escultura de Boccioni é bastante semelhante aos de sua pintura, principalmente as esculturas produzidas em 1912. Nelas, o artista procura realizar re-interpretações de temas tradicionais na arte: o retrato e a natureza-morta. Não há uma inovação temática, mas sim uma re-elaboração e uma renovação da representação tradicional de temas usuais na arte – Boccioni está mais interessado no “como fazer”. Há a necessidade do dado objetivo, mas este é superado e deformado, nunca abolido. Isto porque o artista não abdica do referencial natural, embora queira recorrer o menos possível às formas concretas.

Estendendo à escultura os princípios norteadores da pintura futurista ele propõe, como já fora dito, uma escultura ambiental, em que interagem simultaneamente o núcleo central do objeto e os movimentos interiores e exteriores (infinito plástico aparente e infinito plástico interior).

---

<sup>179</sup> A exposição de escultura de Boccioni realizou-se numa época em que Rodin e Bourdelle possuíam um lugar de destaque no cenário francês. As obras do artista futurista assinalam uma data dentro do campo das artes, com um caráter novo que gerou muita curiosidade por parte do público.

<sup>180</sup> Boccioni preocupa-se em produzir além das esculturas várias telas, devido à exposição futurista de pinturas que se realizou em 1912 em diversas cidades da Europa.

Suas primeiras esculturas registram um trabalho que é mais predominantemente caracterizado pela adição plástica do que pela síntese. Esta constatação justifica o termo “barroco” dado por vários autores às primeiras esculturas do artista, devido ao acúmulo de materiais e às adições plásticas. No ano de 1913 Boccioni perceberia que seria necessário partir para outros temas que melhor expressassem o dinamismo e síntese que levasse à “forma única”<sup>181</sup>. Nestas primeiras esculturas podemos notar uma aproximação maior dos temas desenvolvidos em sua pintura, como a mãe, a figura na janela, a cabeça de mulher. Também está presente no artista a preocupação em materializar com uma certa ênfase os principais postulados de seu manifesto da escultura; mais tarde, como veremos nas suas obras de 1913, a escultura irá ganhar uma autonomia que vai além do seu próprio manifesto. Boccioni alcançará, enfim, o amadurecimento de sua teoria, e, principalmente, de sua obra.

Os desenhos são os cadinhos por onde se formulam tais soluções plásticas. E a sua escultura, finalmente, se explica a partir do traço, muito antes do gesso; pensar a escultura é um processo que se inicia no papel – o artista estava ciente de que este suporte apresentava dificuldades práticas muito maiores daquelas que a pintura poderia apresentar.

\* \* \*

Para Longhi, que escreveu sobre a pintura e a escultura de Boccioni, o impulso do artista é algo “essencialmente escultórico, que é de recriar organicamente – e portanto dinamicamente – a forma a partir de seu centro articulado”.

É perceptível, no seu texto, uma refinada ironia por ele construída e conduzida – que, manifestando um sagaz domínio das palavras, edifica um vocabulário cuidadoso e precioso como

---

<sup>181</sup> Cf. Capítulo IV.

uma miniatura rara. Palavras estas que, ao mesmo tempo em que anunciam a novidade da obra de Boccioni, desferem golpes certos em preconceitos cultivados pelo público e pelos acadêmicos, bem como criticam outros galanteios inúteis e vazios que muitas vezes ornaram páginas e discursos daqueles que se proclamam estudiosos.

É no coração destas críticas que Longhi contrapõe e defende a obra de Boccioni, com apuro, consciência e destemor, incrustando-o dentro da História da Arte como um artista renovador da pintura e da escultura européias, lendo a própria cronologia artística da Itália com as lentes furta-cor futuristas.

É impossível não se surpreender com a descrição das obras do artista feita pelo crítico. Tais descrições não conhecem limites de linguagem: elas avançam para muito além de si mesmas, rebeldes em relação a um vocabulário específico – e esperado – de um crítico de arte; escancarando a própria visão imagética da obra, elas alargam o significado das palavras e transformam-se, por fim, em um valioso trabalho de crítica da arte, uma vez que a maioria das obras de Boccioni descritas está destruída, nos restando apenas poucos registros fotográficos. A força do texto de Longhi é tal que as esculturas descritas parecem estar ainda dotadas da sua existência material.

A descrição destas obras ocupa grande parte do texto, e são caracterizadas pela riqueza do uso de alusões, metáforas, figuras de linguagem; é quase possível sentir, às vezes, uma nostalgia marinettiana em suas palavras. O autor enxerga os mais diversos objetos nas curvas, nos ângulos e nas linhas das esculturas: motores, engrenagens metálicas, bumerangues, alimentos, e muitos outros verbos que nos fazem ter a sensação, entre outras coisas, de estar em um ambiente de construção civil, como “desmontar”, “desmoronar”, “escavar”, “talhar”.

Desta forma, encontraremos em seu texto cuidadosas observações sobre as sinuosidades da linha escultórica, com os seus espaços côncavos e convexos; as dobras da carne-gesso; os músculos sentidos como borrachas elásticas; os ossos, como feitos de aço; a pele, como uma enigmática cartografia. Esta é a essência da escrita longhiana: aquela que identifica a plasticidade e a acolhe, desvelando seus

mecanismos mais íntimos e intrincados, desfolhando para o leitor a estrutura meio carne, meio metal, das mulheres e dos homens de Boccioni.

\* \* \*

A seguir, apresentaremos alguns desenhos e estudos que possuem uma ligação direta com as esculturas realizadas em 1912, e que foram comentadas no texto crítico de Longhi. Começamos com a escultura *Cabeça+casa+luz* (figs. 44, 45 e 52).

A primeira questão em relação a esta obra refere-se a sua data de execução. Ester Coen afirma que Boccioni modificou a data da obra (de 1912 para 1911), para “fazer parecer que esta tinha antecipado as construções tridimensionais cubistas e a agregação de diversos materiais que Picasso iniciou em 1912.”<sup>182</sup> Entretanto, alguns autores apresentam *Cabeça+casa+luz* com a data de 1912, outros citam fins de 1911 e início de 1912 como a data correta da obra. Parece não existir uma exatidão quanto à questão das datas das primeiras esculturas de Boccioni até 1913.

O conjunto escultórico é extremamente semelhante com o quadro *Matéria*, de 1912; a figura possui a mesma posição da figura da tela, e a presença de uma casa que parece alojar-se logo acima de sua cabeça parece ilustrar a seguinte afirmação de Boccioni, expressa no catálogo de sua primeira exposição de escultura: “Alargando então a concepção do objeto escultórico a uma resultante plástica de objeto e ambiente se terá a necessária abolição da distância que existe, por exemplo, entre uma figura e uma casa distante a duzentos metros.”<sup>183</sup>

Os estudos para esta escultura assemelham-se aos estudos para a tela *Construção Horizontal*. Destes estudos, destacamos dois desenhos. No primeiro, percebemos uma execução rápida,

---

<sup>182</sup> COEN, *Umberto Boccioni*, p. 141-142. A questão do Cubismo na escultura de Boccioni será discutida mais adiante.

<sup>183</sup> *In Archivi del Futurismo*, p.120.

destituída de detalhes, com poucas linhas constituindo a figura. No alto da sua cabeça, linhas constroem os feixes de luz. Contudo os aspectos essenciais estão presentes, e podemos perceber que o rosto da mãe do artista está ao mesmo tempo representado de frente e de perfil. Este recurso provém da experiência cubista de Boccioni, e podemos identifica-la em obras com *O Riso (La Risata, 1911)* e *Estados d'alma*.

Já o segundo desenho, de dimensões maiores, é bastante diferente do primeiro, principalmente por apresentar diversos pormenores. Realizado a carvão, reproduz o mesmo tema com atenção e cuidado nos detalhes, nas texturas, nas feições do rosto da figura. Um traço vertical bem definido corta o rosto e o busto da mãe, criando duas zonas, uma inundada pela luz e outra envolta em penumbra. Enquanto na primeira a presença luminosa dissolve as carnes femininas, a zona sombreada nos fornece a informação figurativa necessária. Neste desenho já podemos identificar o ombro esquerdo que se estende em uma forma de triângulo agudo, como se abrigasse o telhado de uma casa; as gigantescas mãos entrelaçadas da figura; a auréola de um seio – todos estes aspectos que compõem a escultura em questão – mas não apenas a escultura, já que a lembrança das telas *Matéria e Construção Horizontal* é inevitável. Estamos diante do “conjunto plástico” tão almejado pelo artista, aquele que possui a força de abolir as distâncias existentes entre uma figura e as peças do cotidiano que a circundam.

Taylor<sup>184</sup> considerou este desenho como uma obra realizada após a escultura e, portanto, não a considera um estudo prévio. Não é fácil formular uma opinião definitiva a respeito do comentário do autor; sabemos que Boccioni estava mais interessado no desenho enquanto projeto, estudo analítico e laboratório de idéias; entretanto, tal desenho possui, de fato, semelhanças precisas com a obra concluída, e não podemos descartar a hipótese de que este tenha sido produzido após o término da escultura. Nesta questão, é mais saudável deixa-lá em aberto. Sem dúvida, se a hipótese de Taylor

---

<sup>184</sup> in CALVESI, *Boccioni-l'opera completa*, p. 425.

fosse confirmada, estaríamos diante de um fato curioso: o artista desenhou sua escultura. Imprimiu seu trabalho em gesso, agora finalizado, no papel: desenho-escultura-desenho. A tarefa de retorno a bi-dimensionalidade faz com que o artista exercite ainda mais suas considerações acerca do efeito do ambiente e da luz na obra. Acreditamos que estes debates revelam, acima de tudo, a particular importância do desenho na arte do século XX.

Mais uma vez sentimos o desejo em reafirmar que os estudiosos da obra de Boccioni não possuem um consenso a respeito de qual obra determinado desenho associa-se. Sobre o primeiro estudo para *Cabeça+casa+luz*, por exemplo, Calvesi afirma o que já foi comentado neste texto, ou seja, trata-se de um estudo para a escultura citada. Já Ballo afirma que este desenho é um estudo para a tela *Construção Horizontal*. No entanto, Calvesi defende sua hipótese por meio das datas de exposição das obras ao público: *Cabeça+casa+luz* foi exposta anteriormente a tela citada, o que reafirma que o desenho relaciona-se, com uma segurança maior, à escultura. Estes são problemas que advêm, naturalmente, devido a semelhança temática e a ausência de indicação precisa realizada pelo artista, feita na própria folha do desenho, ou registrada em um outro documento.

A construção do corpo da mãe é baseada nos valores arquitetônicos que Boccioni atribui a composição e a estruturação de suas obras futuristas. O corpo da mãe é edifício, é casa, e as construções também são corpos; este pensar do artista está presente em seu manifesto da escultura e em seu livro *Pittura Scultura Futuriste*. A construção da sua obra é baseada na arquitetura dinâmica, na arquitetura do movimento. De acordo com Longhi, é por meio dela que ele procura “(...) alcançar uma orgânica criação plástica e já que o artista tem sempre seu temperamento que o torna impressionável frente de alguns melhor que de outros elementos da realidade visível, será justíssimo que ele, pela construção orgânica da sua obra, extraia elementos onde quer que descubra na realidade

simpatias ou afinidades plásticas (...)”<sup>185</sup>. É esta exatamente a *práxis* de Boccioni: a escolha dos elementos de uma obra se dá por meio de uma percepção empática dos mesmos.

Ainda sobre a escultura *Cabeça+Casa+Luz* Longhi afirma que “o próprio título nos revela que se trata mais de adição do que de síntese (...). Além disso, a estátua para não ficar totalmente murada tem que se limitar, fatalmente, à vista frontal. Então, ainda não chegamos a uma verdadeira concepção de organismo isolado e situado. *Cabeça+Casa+Luz* nunca poderá tornar-se *Cabeçacasaluz*”<sup>186</sup>. Longhi realiza uma notável análise da obra apenas jogando com as palavras que constroem o seu título. Logo, para ele, Boccioni ainda não alcançou uma síntese dos elementos da escultura, como pretendia.

Vimos que *Cabeça+casa+luz* reflete, na escultura, o que podemos encontrar em obras como *Matéria e Construção Horizontal*. Uma outra escultura, *Fusão de cabeça e janela* (figs. 47 e 50), imprime os mesmos elementos básicos constitutivos das obras supracitadas, mas desta vez a cena é uma espécie de *zoom* das obras anteriores.

Esta escultura, junto com *Cavalo+cavaleiro+casa* (*Cavallo+Cavaliere+case*) e *Cabeça+casa+luz*, são as únicas obras que realizam o postulado de Boccioni referente ao uso de polimaterismos na escultura. Nas outras esculturas, o gesso predomina,<sup>187</sup> sem qualquer presença de mais de um outro material. Perloff observa no entanto que esta obra não realiza com sucesso as intenções da teoria expressa pelo artista em seu Manifesto da escultura: “(...) 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

---

<sup>185</sup> LONGHI, “A escultura futurista de Umberto Boccioni”, in Revista de História da Arte e Arquitetura do IFCH, p. 110. Tradução de Luciano Migliaccio e Vanessa Bortulucce. Esta tradução é a utilizada neste trabalho.

<sup>186</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 110-111.

<sup>187</sup> Boccioni esculpiu a obra *Cabeça*, de 1912, utilizando como material a madeira. Entretanto, permanece a exclusividade de um único material, tal como nas esculturas em gesso.

síntese.”<sup>188</sup> Mais uma vez, estamos diante do desafio enfrentado pelo artista nestas obras: como conjugar diversos materiais e apresentá-los em uma síntese plástica?

O desejo de Boccioni em inserir diversos materiais em sua escultura não cumpriu, em termos plásticos, a interpenetração dos planos como comentou Perloff, mas colaborou para a obtenção de um resultado que se caracteriza puramente por adição de diversos materiais. Na época do lançamento de seu manifesto da escultura é provável que o artista ainda não tivesse se confrontado com o problema da síntese plástica e que sua discussão acerca da escultura ficasse unicamente no plano teórico: a modernidade de Boccioni, por muitas vezes, é inovadora mais em termos teóricos do que práticos.

Nesta escultura identificamos uma figura humana, representada até a altura do busto, junto com uma esquadria (real) de janela, que se comunica com um pedaço do balcão. Nesta obra polimaterica, encontramos a presença do vidro (que brinca de ser o olho da figura e que, estranhamente, nos remete aos rostos das pinturas de Munch), metal, crina de cavalo. A falta de integração resultante entre estes materiais paralisa todo o potencial para a ação. É a partir destas experiências que suas esculturas subsequentes sofrerão modificações, e estas acontecem graças à substituição de materiais *readymade* por trabalho criativo. Notaremos que o gesso, empregado sozinho, prestou-se melhor às idéias do artista sobre a interpenetração dos planos.

Este polimaterismo utilizado pelo artista tenta, enfim, responder a uma angústia, que se manifesta pelo desejo de obter uma percepção nova através de materiais tão diversos – a crina de cavalo, o olho de vidro, a esquadria metálica de janela, o pequeno triângulo de vidro – não seria o vidro a memória da janela? Os detalhes realistas, a matéria diversa que nos lembra de nosso próprio mundo, nos dizem que tais formas concretas não se despedem totalmente de nós. O dado figurativo não é abolido, pois o artista necessita dele, mesmo que este seja um ponto de partida. A necessidade

---

<sup>188</sup> PERLOFF, O Momento Futurista, p.110.

de libertação reside portanto no abandono da representação usual das coisas e dos seres. Ela deve, para o artista, ser re-significada no ensejo de criar uma nova realidade, nunca posta no campo da abstração.

Muitos desenhos de Boccioni, não necessariamente realizados para esta escultura, apresentam a seguinte idéia: uma linha vertical divide o rosto da figura; em um dos lados do rosto, reconhecemos os elementos que o constituem: olho, boca, nariz. No lado oposto, a face está banhada pela irradiação luminosa – um feixe triangular: as feições dissolvem-se, desgastam-se, alteram-se, despedem-se de nós. O lado do rosto “reconhecível” guia o nosso olhar para a verificação do fenômeno que está ocorrendo diante de nós. Nesta zona banhada de luz, no lugar do olho, uma mancha escura; um indelével traço alude a geografia do nariz; e tudo, enfim, torna-se uma espécie de nostalgia da matéria, uma reminiscência perceptiva. Todas estas mulheres desenhadas por Boccioni estão dispostas contra a luz.

Sobre o papel da luz na escultura do artista, Longhi observou que o ambiente e a luz são os responsáveis por alguns problemas de estilo referentes a uma nova construção da forma. Esta tentativa do artista em fundir a luz na própria matéria da escultura, como lembra o crítico italiano, não é nova:

*“A solidificação da luz. Nada mais simpático. E por outro lado não novo: quantos raios de madeira ou de mármore não lançou o barroco sobre os trêmulos grupos estatuários?”*<sup>189</sup>

Longhi está falando da escultura, mas já sabemos que no desenho já está impresso um novo tratamento material que Boccioni atribui a luz<sup>190</sup>. É interessante notar como Longhi analisa a obra de

---

<sup>189</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 109.

Boccioni em relação a outras obras produzidas ao longo da cronologia da arte; o crítico observa-o como um artista que está inserido na história das formas, dialogando com elas, repensando-as, reconstruindo-as.

Nos estudos que Boccioni realizou para a escultura em questão, os feixes de luz invadem o ambiente interno e esbatem sobre a face da mulher, como comentamos acima. A linha reta – linha-força, estrutura muscular da percepção futurista – comunica a influência externa, as sombras, a esquadria da janela; todas elas interagem entre si, permutam-se numa espécie de matemática solidária. Boccioni mostra como um efeito engendra o outro, apresentando a idéia de uma nova percepção que está baseada na captação do real que agrega todos os seus elementos numa espécie de adição. Estes elementos, tanto aqueles que identificamos prontamente ao primeiro olhar como aqueles que nos escapam, são as peças que movimentam a grande máquina do fazer artístico.

Assim Longhi descreveu esta escultura que seria destruída, em seu texto de 1914:

*“(...) subitamente percebemos que a massa da luz estalactítica chovendo dos vidros acena, com o comentário do umbral, que forma seu eixo inclinado, a uma construção de pirâmide oblíqua. Quer seja estática, quer seja aprisionando o dinamismo orgânico, para a eternidade.*

*Tomara que fosse assim. Nós queríamos que Boccioni tivesse tido a coragem de atirar-se até construir totalmente a forma destas sobre-construções luminosas como uma choupana: teria terminado na arquitetura pura. Mas ele percebe isso e então! Quão habilmente rasga a luz por*

---

<sup>190</sup> Giovanni Lista observa que “a idéia de densidade da luz, assim como os vários conceitos inerentes à materialização do ‘invisível’, do ‘fluido’, do ‘imponderável’, sobre os quais insiste muitas vezes Boccioni, parecem encontrar (...) um terreno fértil de indicações na fotografia científica do início do século (...). Não divulgada ao nível de massa e por isto inscrita em uma área de privilégio aos especialistas da imagem (...), a fotografia científica veiculava então uma autêntica revolução do olhar (...) [e] havia começado a desenvolver, a seu modo, aquela ‘solidificação’ da impressão”. LISTA, G., *Futurismo e Fotografia*, p. 40, citado em QUAGLINO, P., “*La poetica del dinamismo plástico*”, in *Boccioni a Milano*, p.110. A fotografia manterá uma relação de tensão com Boccioni, entretanto: o artista procurará insistentemente estabelecer uma oposição entre suas esculturas e os processos fotográficos, alegando que estes últimos paralisam e recortam as experiências dinâmicas, cujos aspectos são indivisíveis e mantêm-se em constante movimento.

*remontar em zigue-zague os traços do rosto, ou descortiçar com um ampliado senso dinâmico a globosidade do ombro. Pesquisas opostas, organicamente opostas, de impossível unificação.*

*E finalmente eu não tenho certeza de que representar a luz solidificada seja também superar sua representação realista, já que essa em determinadas situações – que são precisamente aquelas escolhidas por Boccioni – bem que nos aparece como sólida. O sentido lírico da luz baseia-se, eu creio, no efeito que a luz produz sobre a forma (...).*

*Fantasia deliciosa, esta: demonstrar com calma, como a arquitetura não é finalmente que uma escultura cada vez mais aplainada corroída limada por um claro-escuro regular até chegar à abstração”.*<sup>191</sup>

Este sentido lírico da luz na escultura de Boccioni, afirma Longhi, é indestrutível, tornando-se uma espécie de fluido vital da obra, um dos aspectos mais interessantes no trabalho do artista:

*“Nada poderá destruir a possibilidade lírica da cristalização luminosa sobre a qual Boccioni teve palavras que, se não fossem de um grande escultor, seriam de um poeta: ‘enquanto entre uma casa e outra a vossa lâmpada enlaça a sua teia de raios de gesso’ ”.*<sup>192</sup>

Esta luz da qual fala Longhi é, em *Fusão de Cabeça e Janela* construída pela linha reta, soprando ar para o feixe luminoso que invade a figura. Nossa gramática visual adapta-se a estas idéias expressas na escultura e nos desenhos de Boccioni de uma forma talvez incômoda a princípio; contudo, assim como as carnes da bochecha de *Antigracioso* ajeitam-se a face da figura, nossos

---

<sup>191</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p.110-111.

<sup>192</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 110-111.

olhos se ajeitam na superfície do gesso e do papel, e as matérias se percebem mutuamente. Esta é a essência da percepção como estado d'alma.

As outras esculturas que completam nosso *corpus* escultórico deste capítulo, *Vazios e Cheios Abstratos de uma Cabeça* (*Vuoti e pieni astratti di una testa* –fig.83) e *Antigracioso* concentram-se na cabeça humana, onde o artista deposita os efeitos da luz e da atmosfera – aqui, a referência direta a janela é descartada pelo artista.

Em relação a estas duas obras, gostaríamos de discutir em primeiro lugar o conceito de “antigracioso” na obra de Boccioni. Ambas as esculturas representam faces que se modificam a partir das influências ambientais, alterando a percepção tradicional do rosto, o que significa a abolição dos valores de beleza, proporção e harmonia que acompanham as representações clássicas da figura humana. Podemos ver como alguns desenhos de Boccioni que tratam deste tema rejeitam estes valores. Em alguns deles, a figura humana nos é apresentada de uma forma áspera, como se portasse uma máscara grotesca. A beleza que esperamos encontrar – pois, por mais que neguemos, esperamos – não está lá; ela não é o objetivo, não é a intenção final. A maneira pela qual o artista conduz sua arte não o leva a obter um resultado no qual os valores típicos da beleza que costumamos apreciar não são determinantes. Estamos diante, enfim, do “antigracioso”<sup>193</sup>.

O tipo de olhar cândido e a boca timidamente amorosa de Inês no desenho *Contraluz* transformam-se nos desenhos posteriores feitos por Boccioni. Ele encontrou uma outra maneira de refletir sobre os atributos femininos. Em telas como *Três Mulheres*, os ícones femininos do artista – a mãe, a irmã, a amante – estão banhados por feixes luminosos que se transformam em particular multicor, e as três idades da mulher são vistas com graça e delicadeza. Toda esta sensibilidade que permeia as primeiras telas do jovem Boccioni assume, nos ares de 1912, o caráter do antigracioso,

---

<sup>193</sup> Sobre a palavra “antigracioso”, Laura Mattioli Rossi observa que o verbete é do gênero masculino, sendo usado por Boccioni para as suas mulheres pintadas e esculpidas, o gênero “estando de acordo com o próprio objeto da arte (...) e não com a pessoa retratada”. In *Boccioni-Materia*, catálogo da exibição, p. 41.

onde a beleza está na ausência da mesma. Boccioni liberta-se da obrigação em produzir “a bela obra” – aquela recoberta pelo verniz *passatista*. Ele sabe o quanto esta beleza paralisa a percepção dinâmica.

Portanto, eis o alerta da idéia do antigracioso: a beleza pode nos enganar e nos fazer acreditar em uma única visão de mundo, visão restritiva, cansada, lenta, anti-dinâmica, calcada em valores idílicos que já estão envelhecidos. Boccioni abdica dos limites impostos por um determinado conceito de beleza, mas não abdica da emoção, este sim fator fundamental em sua arte.

Em *Antigracioso*, escultura realizada no período de 1912-13, notamos, já a partir do título, uma negação da beleza perfeita clássica onde, ao invés, nota-se a “anti-graça” do objeto: uma cabeça um tanto grotesca, dotada de um estranho sorriso. Mais uma vez identificamos a presença da figura de sua mãe como modelo da obra, e o título completo desta escultura justamente é *Antigracioso (a mãe)*.<sup>194</sup> Aqui a relação com a obra de Medardo Rosso aparece sobretudo na modelagem desta peça. Os desníveis plásticos angulosos da cabeça contribuem para uma continuidade dinâmica, onde Boccioni concentra a sua atenção por uma dialética de tensões externas e internas não aprofundadas na obra de Rosso.

O conceito de antigracioso alia-se também a alguns postulados cubistas que o artista absorveu e imprimiu em alguns de seus desenhos.

A partir de 1912 a reflexão teórica de Boccioni se desenvolve através de um contínuo e polêmico confronto com esta vanguarda francesa.<sup>195</sup> Se, por um lado este afirma aspectos positivos

---

<sup>194</sup> CALVESI, *Boccioni-l'opera completa*, p. 431.

<sup>195</sup> Percebemos que o debate envolvendo o Futurismo com o Cubismo centraliza-se principalmente no âmbito da pintura. É sabido que Boccioni realizou sua primeira viagem à Paris em 1906, o que lhe causou uma grande impressão sobre a metrópole francesa. Quando ele novamente viaja a mesma cidade alguns anos mais tarde, em 1911, ele tem a oportunidade de conhecer de perto o trabalho dos franceses (que até então ele nada conhecia ou muito pouco), como as obras de Picasso na galeria Kahnweiler. Até então as informações sobre o que acontecia em termos artísticos na França provinham, além das cartas de seu amigo Severini (que mantinha um contato ativo com a capital francesa), de Ardengo Soffici. Soffici já havia mostrado a Boccioni algumas fotografias de obras cubistas, e, neste sentido, ele o preparou

da vanguarda francesa, como por exemplo a defesa por uma arte autônoma, regida com leis próprias, capaz de recompor o objeto nas suas complexidades formais, por outro lado critica ferozmente o aspecto estático da pintura cubista, decorrente de um modo de pensar que por meio da análise congela a realidade e a aprisiona em esquemas<sup>196</sup>.

A presença do Cubismo em alguns destes desenhos do período pode ser entendida quando estudada à luz das teorias sobre simultaneidade. É natural que Boccioni tenha se interessado pelos esquemas representativos cubistas; é uma chance de observar como estes criam a figura humana transformada em suas feições, como o formato do rosto se altera, como determinadas linhas passam a ser essenciais enquanto outras são dispensadas. Este modo de romper radicalmente com os preceitos tradicionais de perspectiva e de harmonia compositiva possuem estreita ligação com o conceito de antigracioso de Boccioni. O próprio Picasso, na sua conhecida tela *As moças de Avignon* (*Les demoiselles d'Avignon*, 1907) já antecipa este conceito, quando constrói rostos femininos que são ao mesmo tempo, grotescos, enigmáticos, desconcertantes. A lembrança destes rostos se fará notar em telas como *Antigracioso* e *Sob a pérgola em Nápoles* (*Sotto la pergola a Napoli*, 1914), na escultura *Antigracioso* e em vários desenhos seus.

---

visualmente para esta visita à Paris.<sup>195</sup> Na capital francesa, Boccioni provavelmente tomou contato, além das obras de Picasso e Braque, com obras de Léger, Gleizes, e Fauconnier.

<sup>196</sup> Boccioni dedicou um capítulo de seu livro *Pittura scultura futuriste* para comentar a estética do grupo francês. No capítulo, intitulado “O Que nos Separa do Cubismo”, o autor preocupou-se em delinear as diferenças estéticas entre o Futurismo e o grupo de Picasso, de um modo bastante categórico. Apesar da existência de uma simpatia que Boccioni nutre por Picasso, isto não lhe impede de realizar um juízo geral a respeito do cubismo. Entre os pontos principais de sua crítica expressos neste capítulo, Boccioni ressalta que a “impassível medida científica” é a principal responsável pela destruição do caráter dinâmico e das variações da forma. Quando o Cubismo passa a utilizar o recurso científico-analítico em suas obras, o dinamismo esvai-se na arte. Esta rígida medida científica faz do artista, segundo Boccioni, “um analista da fixidez, um impressionista intelectual da forma pura. (...) De fato Picasso copia o objeto na sua complexidade formal, decompondo-o e enumerando-lhe os aspectos. Ele cria assim a incapacidade de vivê-lo na sua ação.” Sabemos que, no Futurismo, a fragmentação das formas possui um sentido oposto à fragmentação cubista: para os primeiros, a fragmentação ocorre para a criação de elementos lineares (linhas-força) que passam dar o efeito de movimento numa tela. A coerência formal possui uma importância secundária.

O propósito da arte de Boccioni não reside na natureza da representação, como ocorre com o Cubismo, mas sim na representação da percepção como um fluxo indivisível de movimentos e estados d'alma.

Alguns desenhos que o artista realizou de cabeças humanas possuem muito desta experiência cubista que integra a idéia do antigracioso, responsável por desintegrar a noção de beleza como norma. Transmitir emoção pela deformação e reformação, pela alteração perceptiva – eis a motivação de Boccioni, eis a identificação empática sujeito-obra, que modifica a própria construção e o propósito da arte e de suas máquinas ilusionistas. O que Picasso oferece a ele são alternativas, inspirações, modelos prontos a serem testados, vivenciados sob um novo prisma, enfim, novas oportunidades para a obtenção de novos resultados formais – Boccioni enxerga desta maneira em algumas experiências cubistas uma promissora possibilidade de síntese da figura.

Este diálogo que ele trava com a estética cubista também pode ser verificado na escultura *Vazios e cheios abstratos de uma cabeça*. Nela, encontramos a sua preocupação em determinar o desenvolvimento de um objeto no espaço através de uma percepção de volumes. Boccioni inclui, nesta peça, os “vazios” e os “cheios” provocados pela matéria, responsáveis pela modificação da percepção da figura. O “prolongar-se de um corpo no raio de luz que o golpeia e o entrar de um vazio no cheio que lhe passa adiante” cria planos côncavos e convexos que definem o perfil “como valor em si, [e] cada perfil contém o aceno de outros perfis (precedentes e sucessivos) que formam o conjunto escultórico.”<sup>197</sup>

A presença dos elementos cubistas também pode ser verificada nos estudos que Boccioni realizou para esta escultura (figs. 54 e 55). Neles, observamos uma imagem como se estivesse posta diante de um espelho quebrado: luz e atmosfera são linhas que parecem navalhas perigosas, que avançam, invadem, perfuram a face humana; são linhas que desmontam a percepção usual que temos

---

<sup>197</sup> BOCCIONI, in BIROLI, *Archivi del Futurismo*, p. 119.

de um rosto, configurando um novo sistema. Os côncavos e convexos da escultura correspondente em gesso criam áreas de luz e sombra que podemos identificar nestes estudos prévios.

Nesta escultura – que de fato aproxima-se mais de um alto-relevo – podemos visualizar de que maneira Boccioni utilizou tais idéias cubistas para as suas teorias artísticas. Esta sua obra nos remete a uma tela de Juan Gris, *Retrato da mãe do artista* (*Portrait de la mère de l'artiste* –fig. 90), de 1912. O que no Cubismo é, na maior parte das vezes, fragmentação, em Boccioni ajeita-se em uma unidade dinâmica. Ele injetou na figura humana toda a presença do ambiente circundante traduzida em linhas-força, que trocam informações plásticas com a carne da face.

A presença da estética cubista na escultura de Boccioni deve ser vista portanto como uma resposta do artista italiano à tudo aquilo que, segundo ele, não é apropriado na fruição de uma arte verdadeiramente moderna. Neste sentido, o artista procura reunir os aspectos que mais lhe interessam no Cubismo, agregando-os a sua idéia futurista, como observa Calvesi: “Boccioni teve de conciliar o dado ‘realista’ da decomposição cubista com a urgência explosiva do seu sentimento vital, um sentimento furioso e agressivo”<sup>198</sup>. Afirmamos mais uma vez que o artista, sofrendo uma influência do grupo de Picasso e realizando uma leitura destes elementos compositivos baseados em sua particular vivência estética, devolve-os, em sua obra, de uma maneira modificada, filtrada pela sua teoria, criando assim uma obra original e liberta do próprio Cubismo. Nos seus comentários sobre esta escultura, Coen afirmou a diferença estética da obra com o método usado pela vanguarda francesa:

“Os planos, cortados pela luz, tornam-se unidos na própria face mas de uma maneira muito diferente da escultura cubista (...). A energia das linhas originadas da face estende-se além da cabeça

---

<sup>198</sup> CALVESI, M., “*Balla e Boccioni*” para “*Segnacolo*”, 1960, in BALLO, G., *Boccioni a Milano*, p.12.

e penetram e envolvem o espaço circundante de uma maneira totalmente diversa da construção e análise cubistas.”<sup>199</sup>

Portanto, para Boccioni, a percepção dinâmica deve prevalecer quando se cria uma obra. Não é a pose que é estática, mas sim a interpretação que o artista faz dela, eis o que pensa o artista. De fato, dentro de sua teoria, o aspecto estático é apenas um aspecto aparente ou superficial, pois tudo está em constante movimento; cada coisa e cada ser possuem seu movimento aparente e seu movimento interior, como estudaremos no próximo capítulo.

Os escritos de Longhi também se ocupam da relação Futurismo *versus* Cubismo, expondo em plena luz do dia o valor da obra de Boccioni e atribuindo-lhe autonomia em relação a vanguarda francesa. Em 1913, com um texto publicado na revista *La Voce*, Longhi afirma-se como um dos principais críticos da época a criar um juízo de diferenciação entre Futurismo e Cubismo:

*“E bem: o problema do Futurismo em respeito ao Cubismo é aquele do Barroco de frente ao Renascimento. O Barroco não faz que colocar em movimento a massa do Renascimento (...).*

*Ora, vendo depois os cubistas, animados inicialmente do mesmo lirismo, os novos pintores [os futuristas] se propõem conservar a cristalização cubista da forma, e imprimir-lhe movimento.*

*O resultado é claro: é a desarticulação completa dos membros da realidade que no Cubismo eram retraídos, estratificados (...).*

*Resulta (...) a profunda legitimidade da nova tendência, e a sua superioridade sobre o Cubismo”.*<sup>200</sup>

\* \* \*

---

<sup>199</sup> COEN, *Umberto Boccioni*., p. 144.

<sup>200</sup> LONGHI, “*I Pittori Futuristi*”, in *Scritti Giovanili, Op. Cit.*, p. 48.

“Natureza-morta. Eis uma denominação que os dinamistas deveriam entusiasticamente detestar”<sup>201</sup>, fala Longhi, a respeito das duas esculturas que recebem o mesmo título, porém com alguns aspectos distintos: *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço mediante a forma (Sviluppo di una bottiglia nello spazio mediante la forma* –fig. 84) e *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço mediante a cor (Sviluppo di una bottiglia nello spazio mediante il colore)*, esta última destruída após a morte do artista.

*Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, 1912, é uma peça integrante do acervo do MAC-USP, doado em 1963 por Francisco Matarazzo Sobrinho. O original pertencia à coleção de Maria Marinetti, esposa do fundador do Futurismo. Esta obra de Boccioni é considerada uma das maiores obras do artista, junto com *Formas Únicas da Continuidade no Espaço* (fig. 88).

Esta escultura inova a representação da natureza morta, antecipando o que Picasso fará mais tarde com sua escultura *Copo de Absintho (Verre d’absynthe)*, de 1914. Alan Bowness afirma que Boccioni não conseguiu nesta obra a tão proclamada fusão entre espaço e objeto, pois “por natureza (...) uma escultura é um objeto estático (...). Mesmo quando confrontado com o tema não-escultórico da natureza morta, Boccioni produz *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* que se aproxima de sua afirmação de que ‘os objetos nunca terminam’.”<sup>202</sup>

Se Boccioni não obteve, como afirma Bowness, o tão desejado efeito de objeto+ambiente, ele realiza entretanto uma notável construção do objeto a partir das forças internas que o constituem, renovando sua estrutura. A garrafa que desabrocha como uma flor pronuncia um trecho de seu Manifesto da escultura: “Escancaramos a figura e nela fechamos o ambiente”. De algum modo, Boccioni não falha totalmente na sua tentativa de fundir objeto e ambiente, como afirmou Bowness.

---

<sup>201</sup> LONGHI, Op. Cit., p.112.

<sup>202</sup> BOWNESS, *Modern European Art*, p. 180.

O artista prepara o espectador para experimentar as outras perspectivas do objeto, seus outros lados, já que, para o artista, a figura ou o objeto não podem ser limitados por linhas. A escultura parece ser concebida para ser vista frontalmente, como um relevo.

Em *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* Boccioni prepara o espectador para experimentar outras perspectivas do objeto, seus outros lados. É interessante notar a especial importância do título da obra, que, assim como os títulos das outras esculturas, informa a intenção do artista: um título que informa uma ação que ocorre continuamente. O artista utiliza conceitos como Fusão, Velocidade, Expansão, Continuidade, Movimento, Dinamismo, Síntese e outros indicativos que são como palavras-chaves de sua teoria, bem como o uso dos sinais matemáticos de soma (+), em alguns casos. O uso destas palavras e símbolos como títulos de obra são novidades introduzidas por Boccioni, nomes que comunicam uma experiência, como se informassem experimentos científicos ao espectador, mais do que propriamente títulos de uma obra de arte.

O desenho que se alia ao tema e às pesquisas realizadas pelo artista referentes a estas duas esculturas é *Mesa+garrafa+casas* (*Tavola+bottiglia+caseggiato* –fig. 58). Identificamos no desenho uma garrafa, um copo, um prato, uma mesa e pequenas casas ao fundo. Diversas linhas cortam os objetos em vários momentos, e Boccioni parece estudar a fundo toda a estrutura da garrafa, construindo-a novamente, como se fizesse um trabalho de arqueólogo, recuperando as formas do objeto enquanto este se expande no ambiente – a garrafa moldada graças à percepção elástica do artista, que a deforma dinamicamente. Longhi observa que existe em Boccioni “(...) um impulso instintivo a deformar com mais força a figura humana acentuando as partes funcionais e a deixar intocadas as formas chamadas inorgânicas. Por boa sorte, a distinção entre as formas orgânicas e inorgânicas não tem sentido na arte, sobretudo para um artista dinâmico (...)”<sup>203</sup>. De fato, será na figura humana, expressa em seus desenhos e esculturas que Boccioni explorará toda a

---

<sup>203</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 111.

capacidade dinâmica do corpo, por meio do movimento. Mas, como bem observou Longhi, Boccioni não realiza distinção entre uma garrafa e um corpo humano, em se tratando de suas potencialidades plásticas.

Conceber o objeto a partir de seu interior é, de acordo com Boccioni, vivê-lo. É o que se pode ver neste desenho: a carga de energia, de movimento potencial, através de várias relações de elementos geométricos, tende a expandir-se em um ambiente com um rigoroso sentido de estrutura.

Nesta obra, podemos notar os contrastes existentes entre as linhas retas que constroem a mesa e as casas ao fundo com a circularidade das linhas que desenvolvem a garrafa, o prato e o copo. Esta circularidade, que preferimos chamar de espiralidade, nos remete a Obrist e aos desenhos que Boccioni realizou de dois *ex-libris*, em 1908<sup>204</sup> – a espiral que avança para o alto, plasmando a forma no momento em que estas linhas ascendem para o céu, sem dúvida está presente neste desenho da garrafa, e muito contribuiu para a construção de sua escultura.

No desenho, a garrafa e o copo vão sendo construídos por camadas volumétricas circulares, um quarto de cone, semicírculos tridimensionais que acolhem e envolvem uma estrutura mais profunda ainda, construindo a forma reconhecível da garrafa. Trata-se, enfim, de não apenas desenhar tendo em mente a garrafa, o prato, o copo; aqui se trata de desenhar estes objetos a partir de suas forças.

Longhi, contudo, observa o caráter estático desta obra que chamou de “solene minúscula obra-prima”, fazendo com que o artista “(...) realize com uma certa frieza este trabalho de dissecação e alargamento espirálico que devia fundamentar-se ao invés sobre uma precedente transfiguração íntima do material escultórico”. O crítico ainda exalta o uso da cor na outra versão destruída da escultura, que a torna menos estática, imprimindo “a moleza oportuna para a suposta natureza-morta”:

---

<sup>204</sup> Sobre Obrist e sua relação com os desenhos feitos por Boccioni em 1908, Cf. Capítulo I.

*“Como é possível ser tão sensível à cor e não compreender este equivalente da cor na escultura? Pois uma e outra formam o tecido atômico das duas artes. Como não entender que ao menos este elemento primordial dotava a escultura de possibilidades especificamente artísticas?”*<sup>205</sup>

Aqui podemos perceber que o crítico possuía um interesse e uma predileção especial pela versão escultórica colorida. Contudo, em *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, Longhi vê senão o “esquema de uma verdadeira criação”. Para ele, existe uma “idéia deliciosa” nesta obra, embora a sensação estática ainda esteja presente. O amadurecimento e a concretização do conceito de movimento ainda estavam por vir na escultura de Boccioni.

Tudo isto nos leva, enfim, para suas esculturas de 1913.

---

<sup>205</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 111.

## CAPÍTULO 4

“... *EPPUR SI MUOVE*”:

### OS DESENHOS E AS ESCULTURAS DE 1913

*“O meu propósito é falar de corpos  
que foram mudados em  
formas de diferentes tipos”.*

Ovídio, Metamorfoses.

A relação entre o objeto e o ambiente, que vimos no capítulo anterior, continuará a ser uma das questões centrais da poética de Boccioni em suas obras realizadas em 1913. Enquanto o artista concentra-se sobretudo na teoria de compenetração dos corpos no ano anterior, no ano seguinte a teoria do dinamismo plástico se torna o centro de sua atenção.

Contudo, tanto na temática da mulher+janela como naquela dos corpos em movimento, encontramos a reflexão acerca da interação sujeito e ambiente. Enquanto no primeiro caso a interação ocorre principalmente pela presença de um uso da luz de modo que esta adquira valores plásticos tangíveis, no segundo caso a fusão entre espaço e corpo é condicionada pelos valores dinâmicos da velocidade – o corpo carrega em si a força do movimento, recolhendo e arremessando por todos os lados as massas atmosféricas que o circundam. O processo de agregar sujeito e ambiente envolve ainda, no primeiro caso, a adição de informações; já no segundo caso, Boccioni obtém tal resultado por meio da síntese das mesmas. Estamos, enfim, diante de um novo momento da escultura do artista.

A partir de 1913 Boccioni inicia uma série de desenhos e esculturas que aborda a figura que caminha, numa tentativa de demonstrar mais claramente a integração do objeto com o espaço circundante: “suas tentativas em trazer o ambiente físico junto e através da figura tinham tido um sucesso apenas parcial, e isto gerou grandes problemas técnicos – o progressivo abandono do uso de diversos materiais e a eliminação virtual da arquitetura ambiental em seu *Antigracioso* parece testemunhar este fato. O próximo e óbvio passo foi colocar suas figuras em movimento de uma maneira que estas estivessem em avanço e partilhando do espaço e da atmosfera ao seu redor”.<sup>206</sup>

Como vimos no Capítulo I, a obra do Boccioni pré-futurista também apresentava figuras masculinas, presentes em grande quantidade nos seus estudos livres: perfis, rostos, estudos para retratos. Neste momento, contudo, não existe um estudo sobre a figura humana em movimento. Mais tarde, no ano de 1912, o artista concentrava seu trabalho na realização de figuras sentadas, rostos e objetos, que refletiam particularmente os estudos sobre a interpenetração dos planos. Partir para um novo tema – figuras caminhando – seria uma tentativa para Boccioni expressar com maior clareza a questão do movimento na escultura.

A própria figura humana que caminha é, por si mesma, arte-ação, a manifestação ativa das suas potencialidades e possibilidades que promovem a transformação do comportamento humano. Boccioni volta-se desta forma para os destinos possíveis do homem; sua iconografia anterior a 1913, que se concentrava na multidão, agora procura projetar o indivíduo, célula-força na constituição de uma massa moderna. Seus homens são os anunciadores de esperanças recém coloridas. É impossível não deixar de citar um comentário feito pelo artista onde podemos perceber toda a força desta iconografia:

---

<sup>206</sup> GOLDING, “*Unique forms in the continuity of space*”, p. 18

“Nascer, crescer e morrer, eis a fatalidade que nos guia. Não marchar em direção ao definitivo é um recusar-se à evolução, à morte. Tudo se encaminha para a catástrofe! É necessário portanto possuir a coragem de superar-se até a morte, e o entusiasmo, o fervor, a intensidade, o êxtase, são todas aspirações à perfeição, isto é, à consumação”.<sup>207</sup>

Em um mundo que se afirmava novo pelas recentes conquistas da modernidade, Boccioni escolhe um dos temas mais antigos da arte: o homem.

Para entender um pouco melhor esta questão, é necessário retornar aos primeiros anos do século XX na Itália, e nos concentrarmos em um dos principais teóricos da modernidade naquele tempo, Mario Morasso. Ele, o primeiro teórico italiano da sociedade de massa, escreve em 1905 *La nuova arma (La macchina)*. Nesta obra, o autor individua na velocidade o elemento distintivo da vida moderna e no movimento “o modo no qual a vida se manifesta”.<sup>208</sup> Morasso fala sobre a multidão, as massas urbanas – um tema bastante freqüente nos primeiros quadros futuristas – e sobre as modificações nas relações da vida moderna causadas pelo dinamismo e pela velocidade.

Os temas da modernidade, já expressos desde o manifesto de 1909 escrito por Marinetti, também existem na obra e nos textos de Boccioni: “sinto a necessidade de pintar o novo, o fruto do nosso tempo industrial”, o artista afirma em seu diário de 1917. Ele, portanto, já estava sensível à temática da modernidade antes de sua adesão ao Futurismo, mostrando-se receptivo à poética marinettiana.

Em algum momento, contudo, Boccioni percebeu que o “moderno” situa-se na percepção que se tem do mundo a nossa volta, e não necessariamente em seus aspectos materiais. Sua concepção do moderno vai muito além dos temas que celebram o avanço mecânico, científico, racional. Para

---

<sup>207</sup> BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste*, p.124-125.

<sup>208</sup> MORASSO, in QUAGLINO, *Umberto Boccioni*, p.100.

Boccioni, não se pode olhar o mundo com olhos convencionais; é preciso estar receptivo aos estímulos espontâneos, oscilantes e contrastantes –eis a condição moderna.

Piero Quaglino observa que “não se trata, para Boccioni, de imitar nas suas formas exteriores os fenômenos ligados à vida moderna (...)”<sup>209</sup> mas de encontrar novas formas nunca usadas para exprimir o complexo conjunto de novas sensações e comportamentos perceptivos oriundos das transformações científicas e tecnológicas da sociedade.

Logo, é a própria condição moderna, mediada pela mão do artista, que remodela as figuras destes homens que correm “em direção à catástrofe”. A modernidade, portanto, reside no modo em que se enxerga os elementos do cotidiano, mais do que na escolha de ícones da industrialização, feitos de aço e motores.

Neste capítulo, iniciaremos nossa análise dos desenhos feitos para as esculturas de 1913 discutindo, em primeiro lugar, algumas questões fundamentais da poética do dinamismo de Boccioni. Em seguida, comentaremos suas obras escultóricas, de onde levantaremos aspectos que poderão ser mais bem compreendidos quando nos detivermos nosso olhar, finalmente, nos desenhos realizados pelo artista.

\* \* \*

Para discutir a poética do dinamismo de Boccioni é preciso discutir como se realiza em sua obra a construção futurista do ser. Ela baseia-se no estudo do corpo junto com o estudo das forças que atuam nos corpos e no espaço, ou seja, o estudo da quantidade ou conhecimento (o que o artista chamou de construção centrípeta) e o estudo da qualidade ou aparição, a relação do objeto com o seu ambiente (construção centrífuga). A interpretação do sujeito, portanto, é um “justo equilíbrio entre

---

<sup>209</sup> QUAGLINO, *Op. Cit.*, p. 102.

sensação (aparição) e construção (conhecimento)”.<sup>210</sup> É esta construção que explora a potencialidade plástica do objeto, concebido em suas linhas vivas que revelam a decomposição deste objeto de acordo com as tendências de suas forças.

Boccioni, por meio das linhas-força, ou seja, das linhas vitais que concebem o objeto, constrói a estrutura dinâmica dos corpos, assim como permite intuir um corpo em movimento, onde os contornos da figura são representações plásticas da ação.

A criação do objeto na arte futurista é feita a partir de um estudo da totalidade de suas forças. Uma delas é o potencial plástico do objeto, que permite ao artista criar um novo sujeito, dissociado de qualquer narração figurativa de um episódio, mas comprometido com a coordenação dos valores plásticos da realidade, destituídos de qualquer verniz literário ou sentimental.

Os planos e volumes que determinam as formas devem ser reconstruídos por meio da visão intuitiva, afirma Boccioni. Desta maneira será possível conceber uma realidade transformada pela intuição plástica, livre de qualquer elemento que aprisione os limites da forma, que freie seu dinamismo, sua elasticidade. Esta intuição permite a criação da duração, o prolongamento do objeto no espaço, o seu constante manifestar-se.

O primeiro conceito que gostaríamos de destacar nesta discussão é o conceito de **movimento**.

O movimento é uma das mais importantes características do ambiente em que vivemos, de acordo com Boccioni, e portanto torna-se impossível pensar em uma arte que se abstenha deste aspecto. Em suas reflexões sobre a cronologia da arte européia, o artista manifesta claramente que “(...) não existe em todos os museus do mundo um quadro ou um desenho de um grande [artista] antigo que possua um **exemplo** de um homem que foge ou que corre, como deveria”.<sup>211</sup> Boccioni diz

---

<sup>210</sup> BOCCIONI, Op. Cit, p. 307.

<sup>211</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 143.

que é mais fácil encontrar nas propagandas e nos desenhos dos jornais uma representação dinâmica do movimento do que nas assim chamadas obras de arte. Nestas últimas, a ausência do movimento é a ausência do dinâmico, da velocidade, e esta ausência constrói uma arte paralisada e morta, já que o movimento é o responsável por conferir vida a criação artística:

*“Na escultura como na pintura, não se pode renovar senão buscando o estilo do movimento, isto é, tornando sistemático e definitivo como síntese aquilo que o impressionismo deu como fragmentário, acidental, e, portanto, analítico. E essa sistematização das vibrações das luzes e das compenetrações dos planos produzirá a escultura futurista, cujo fundamento será arquitetônico, não apenas como construção de massas mas de modo que o bloco escultórico tenha em si os elementos arquitetônicos do **ambiente escultórico** em que vive o motivo”.*<sup>212</sup>

É por meio do estilo do movimento que é possível reinterpretar as forças que atuam nos seres e nos objetos, obtendo como resultado final uma nova consciência plástica do mundo. “Identificar-se com a coisa”, ou seja, estabelecer uma empatia com a realidade externa, é fundamental para que esta renovação ocorra. A emoção é o sinônimo do ser; é ela que cria do dinamismo.

A ação que o objeto manifesta no seu ambiente representa o seu movimento, que á a sua vibração universal. É o movimento que re-organiza plasticamente os corpos, anulando a sensação de imobilidade e de isolamento. Também é o movimento que, junto com a luz, “destroem a materialidade dos corpos”, como podemos ler no Manifesto técnico da pintura futurista.<sup>213</sup>

É dentro desta questão do movimento que surge outro aspecto importante a respeito da matéria como sinônimo de energia. Boccioni e os futuristas orientam-se em direção à idéia de matéria como

---

<sup>212</sup> BOCCIONI, in CHIPP, *Op. Cit.*, p. 305.

<sup>213</sup> In CHIPP, *Op. Cit.*, p. 293.

energia, como acreditava Einstein. O movimento é portanto energia, explicação da matéria da vida, como Boccioni explica em *Pittura scultura futuriste*:

*“Por que a ciência pode ter a coragem de formular hipóteses que transcendem o experimental, e a arte, que é a própria intuição, deve permanecer ainda como a fabricante de cópias experimentais da realidade ou de bobagens sentimentais nostálgicas? (...) A teoria elétrica da matéria, segundo a qual a matéria não seria outra coisa que energia, eletricidade condensada e não existiria senão como força, é uma hipótese que aumenta a certeza da minha intuição”*<sup>214</sup>

Para Boccioni, é preciso ter em mente que um corpo, quando está sobre a ação do movimento, possui uma outra forma – a forma de um corpo em movimento, que de modo algum é idêntica ou referente à forma existente em seu “repouso”. Ele usa um exemplo:

*“Um cavalo em movimento não é um cavalo estático que se move, mas é um cavalo em movimento, isto é, outra coisa e que é concebida e expressa como algo completamente diferente”*.<sup>215</sup>

Aqui, é absolutamente necessário dizer que a concepção do movimento de Boccioni vai contra aquela proposta pelo grupo futurista no manifesto técnico da pintura futurista. Neste texto, aplicando o mesmo exemplo do cavalo, lemos:

*“Um cavalo que corre não tem quatro patas; tem vinte, e seus movimentos são triangulares”*.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> BOCCIONI, *Op. Cit.*, p. 326.

<sup>215</sup> *Idem*, p. 187.

<sup>216</sup> BOCCIONI *et alli*, in CHIPP, *Op. Cit.*, p.295.

Na Conferência de Roma, Boccioni “corrige” esta afirmação, mais ligada à sua idéia de representação:

*“Com respeito ao dinamismo (...) nós daremos a vontade que determina o movimento, a sensação do gesto, isto é, o gesto no seu manifestar-se (...). No pintar por exemplo um homem que corre velozmente com uma bicicleta nós nos esforçaremos para reproduzir o instinto de ímpeto que determina o ato, não o ímpeto físico aparente do ciclista (...). É a sensação da coisa, e não o corredor, que nós queremos produzir”.*<sup>217</sup>

O objetivo do artista é exprimir uma sensação; logo, o objeto não possui uma forma *a priori*, “mas apenas é definida a linha que assinala a relação entre o seu peso (quantidade) e a sua expansão (qualidade)”.<sup>218</sup>

Logo, de acordo com o artista, “(...) não se pode estudar um cadáver para criar em arte um homem vivo – como não se pode estudar um automóvel parado para depois coloca-lo em corrida. Um homem como o automóvel são estudados nas suas leis de vida, isto é, em seu dinamismo que é a ação simultânea do seu movimento absoluto e de seu movimento relativo”.<sup>219</sup>

Em seu texto “Movimento absoluto + movimento relativo = dinamismo”, de 1914, Boccioni explica estes dois conceitos e as diferenças entre eles.

O movimento absoluto é a “lei dinâmica centrada no objeto”, o respiro e a palpitação do objeto. Este tipo de movimento está presente de maneira constante e primordial nos seres e nos objetos, independentemente de sua condição de repouso ou de movimento. O artista informa o leitor

---

<sup>217</sup> SCHIAFFINI, *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>218</sup> BOCCIONI, *Op. Cit.*, p. 151.

<sup>219</sup> *Idem, Op. Cit.* p. 177.

que, preparando seu texto, usou as palavras “repouso” e “movimento” apenas para tornar clara a sua explicação teórica, já que, na verdade, “(...) não existe um repouso, existe apenas um movimento, não sendo o repouso senão uma aparência ou uma relatividade. Esta construção plástica obedece a uma lei de movimento que caracteriza o corpo”.<sup>220</sup>

O movimento relativo é uma outra lei dinâmica, desta vez concentrada no movimento do objeto. Trata-se, de acordo com o artista, de “conceber os objetos em movimento, além do que no movimento que eles trazem consigo. Isto é, trata-se de encontrar uma forma que seja expressão deste novo absoluto: a **velocidade** (...).”<sup>221</sup> Boccioni insiste, contudo, em afirmar que, na moderna intuição da vida, não existe nada imóvel. O repouso é “aparência ou relatividade”.

Logo, o dinamismo é definido pela ação simultânea do movimento absoluto (particular do objeto) e do movimento relativo (oriundo das relações entre objeto e ambiente). Esta ação simultânea determina uma nova forma do dinâmico, que, por sua vez, é capaz de expressar o novo absoluto, que é a velocidade. Boccioni reforça, pois, a necessidade de encontrar esta nova forma.

\* \* \*

Esta nova forma é construída fundamentalmente por aquilo que o artista chamou de **linha-força**. Estudamos como este conceito se formou ao longo da experiência artística de Boccioni no Capítulo II deste trabalho. Neste momento, é necessário verificar como ele refletiu sobre a aplicação deste conceito em sua escultura.

Criada a partir de uma nova forma retirada da força dinâmica do objeto, a linha-força é a linha lírica do corpo, construtora do objeto e da sua ação – os objetos tendem ao infinito por meio de suas

---

<sup>220</sup> BOCCIONI, in BERNARDINI, *Op. Cit.*, p. 141.

<sup>221</sup> *Idem*, *Op. Cit.*, p. 141.

linhas-força. Em uma poética que se baseia fundamentalmente na síntese – de tempo, de lugar, de forma, de cor – a linha-força é ela, também, uma síntese, a soma da simultaneidade de forças centrífugas e centrípetas que atuam nos corpos.

Boccioni dedica o capítulo 11 de seu livro *Pittura scultura futuriste* a explicar o conceito de linha-força. Para ele, a linha reta é o único meio capaz de conduzir à virgindade primitiva de uma nova construção arquitetônica das massas ou zonas escultóricas. Podemos dizer que, se para Boccioni, a escultura possui características arquitetônicas, a linha-força é o tijolo que edifica uma nova plástica.

O artista escreveu muitos textos sobre esta questão específica. No capítulo do livro citado acima, por exemplo, lemos:

*“As linhas força caracterizam a potencialidade do objeto e que nos levam a uma nova unidade que é a interpretação essencial do objeto, isto é, a intuição da vida. Nossa pesquisa é uma pesquisa do definitivo na sucessão dos estados de intuição”*.<sup>222</sup>

Em seu manifesto da escultura também pode ser encontrado o conceito de linha-força, que, concebido nos braços da pintura, estende-se para outros suportes:

*“O que dissemos sobre linhas-força em pintura (...) pode aplicar-se igualmente à escultura, fazendo viver a linha muscular estática na linha-força dinâmica. Nessa linha muscular predominará a linha reta, que é a única correspondente à simplicidade interna da síntese que contrapomos ao barroquismo externo da análise (...). Nossa linha reta será viva e palpitante; prestar-se-á a todas as*

---

<sup>222</sup> BOCCIONI, *Op. Cit.*, p. 151-152.

*necessidades das infinitas expressões da matéria, e sua nua severidade fundamental será o símbolo da severidade de aço das linhas do maquinário moderno”.*<sup>223</sup>

Logo, a linha para Boccioni é elemento portador e transmissor de vida, e que, como tal, não possui qualquer característica de fixidez, de imobilidade; ela é a célula de toda construção dinâmica, a força que constrói outras forças:

*“Nós dizemos que o contorno e a linha não existem se considerados como fixos para a delimitação dos planos que incluem. As linhas e os contornos existem como forças da ação dinâmica dos corpos. São, portanto, direções de forças plásticas (linhas-força) que flutuam entre a ossatura concreta do real (inteligência): a sua ação variável infinita e móvel (intuição)”.*<sup>224</sup>

Estas direções das linhas da qual fala Boccioni são a manifestação dinâmica da forma. Este aspecto está fortemente presente nos estudos e nas telas que compõem o tríptico *Estados d’alma*, por exemplo. No prefácio – manifesto para o catálogo da Primeira Exposição Futurista em Paris (1912) Boccioni explica a diversidade emocional das linhas perpendiculares, onduladas no quadro *Os que Ficam*; das linhas confusas, agitadas, diretas e curvas, no quadro *Os Adeuses*, e das linhas horizontais, fugidias, rápidas no quadro *Os que vão*.

Fabris no entanto observa que “se no manifesto de 1912, Boccioni sublinha a importância da linha reta (...), no ano seguinte, em termos teóricos e nas esculturas (...) confere a primazia à espiral, matriz tanto do princípio da decomposição quanto daquele da interpenetração, que acabará por

---

<sup>223</sup> BOCCIONI, in CHIPP, *Op. Cit.*, p. 307

<sup>224</sup> BOCCIONI, *Op. Cit.*, p. 153.

tornar-se o eixo fundamental de sua plástica por permitir a fixação da forma em sua continuidade no espaço”.<sup>225</sup>

“A forma em sua continuidade no espaço”: eis uma premissa vital na escultura de Boccioni. Repetida exaustivamente nos textos escritos pelo artista, torna-se título de uma das suas esculturas mais célebres. Esse conceito de uma continuidade do objeto no espaço está ligada diretamente pela busca da síntese plástica que ocorre no espaço.

É preciso destacar que de acordo com a teoria do artista, as distâncias entre um objeto e outro não são espaços vazios, mas continuidade de matéria de intensidade diferente. Acrescenta-se a isso a idéia bergsoniana do tempo como “duração”, uma pura dimensão da consciência. A idéia de simultaneidade na arte de Boccioni baseia-se nestas idéias. O infinito suceder-se do objeto é obtido por meio da pesquisa intuitiva que dê a forma única da continuidade no espaço. É uma síntese. Esta forma única é a forma que é a soma dos desenvolvimentos potenciais das três dimensões conhecidas.

No Prefácio da Primeira Exposição de escultura em Paris, na galeria *La Boëtie* (junho de 1913), Boccioni comenta sobre a percepção da continuidade dos objetos:

*“A forma, na minha escultura, é percebida (...) mais abstratamente. O espectador deve construir idealmente uma continuidade (simultaneidade) que lhe é sugerida pelas formas-força, equivalentes da potência expansiva dos corpos”.*<sup>226</sup>

Em seu Manifesto da escultura, o artista explica como a escultura deve proceder para alcançar esta qualidade:

---

<sup>225</sup> FABRIS, *Op. Cit.*, p. 125.

<sup>226</sup> BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste*, p. 215.

*“Devemos partir do núcleo central do objeto que se quer criar, para descobrir as novas leis, ou seja, as novas formas que o ligam invisível, mas matematicamente, ao infinito plástico aparente e ao infinito plástico interior (...)*

*A escultura deve, então, fazer viver os objetos tornando sensível, sistemático e plástico o seu prolongamento no espaço, já que ninguém mais pode duvidar que um objeto termina onde outro começa e não há nada que circunde o nosso corpo – garrafa, automóvel, casa, árvore, rua – que não o recorte e não seccione com um arabesco de curvas direcionais”.*<sup>227</sup>

Conceber e determinar em uma forma a relação plástica que existe entre o conhecimento do objeto e a sua aparição produz a duração da figura no espaço, a sua continuidade:

*“Para ir em direção do estilo clássico da nossa época, é preciso ao contrário, **viver** a sensação que nos vem da renovação impressionista, esquecer a rigidez da contemplação tradicional do natural, conceber e determinar em uma forma a relação plástica que existe entre **conhecimento** do objeto e sua **aparição**. Quem não compreende e não aplica isto em pintura e em escultura, está fora da verdade.*

*A impressão viverá, portanto, na duração através da **forma única** do seu desenvolver-se. Logo, a impressão não é, para nós, a execução do objeto que parou em sua reprodução aproximativa e da qual os impressionistas se serviram para aludir ao movimento, mas é o objeto dado na sua complexidade de **sensação** (aparição) e de **construção** (conhecimento)”.*<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> BOCCIONI, in CHIPP, *Op. Cit.*, p. 304.

<sup>228</sup> BOCCIONI, “Porque não somos impressionistas”, in BERNARDINI, *Op. Cit.*, p. 171. Trad. de A Bernardini.

Podemos concluir, nestes trechos apresentados acima, como é fundamental, para Boccioni, estabelecer uma relação de complementaridade entre a observação do mundo fenomênico e aquilo que em nossa mente se manifesta por meio da recordação. Esta idéia está presente desde o Manifesto técnico da pintura futurista, escrito em 1910, que atribui grande importância a capacidade de recorrer às recordações individuais, devolvendo-se na arte por meio de intuição, de empatia, de estado d'alma. Estas idéias serão aplicadas na criação de suas figuras que correm no espaço, no intuito de estabelecer uma recordação da velocidade, uma memória dinâmica, que afirme a sua convicção de que “os objetos nunca terminam e se interpõem com infinitas combinações de simpatia e choques de aversão”.<sup>229</sup>

Tudo isto leva a criação de uma representação que transcenda o representado, ou seja, a gênese de uma arte que ultrapasse a lógica fisionômica. Trata-se de conceber uma nova imagem, que descarte as informações visuais que não lhe interessa e agregue aquelas que são fundamentais.

Este novo tema de acordo com Boccioni é criado a partir do potencial plástico do objeto (e que constitui a sua força), e “(...) não tem por objetivo a reprodução narrativa de um episódio, mas é, ao contrário, uma coordenação de valores plásticos da realidade, coordenação puramente arquitetônica e livre de influências literárias ou sentimentais”<sup>230</sup>.

No seu Manifesto da escultura, poderemos encontrar observações que nos são úteis para compreender a criação da imagem nos desenhos sobre o dinamismo, e nas três figuras esculpidas em gesso:

*“Proclamamos que todo o mundo aparente deve precipitar-se sobre nós, amalgamando-se, criando uma harmonia mensurável apenas pela intuição criativa; que uma perna, um braço ou um*

---

<sup>229</sup> BOCCIONI, in CHIPP, *Op. Cit.*, p.308.

<sup>230</sup> BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste*, p.142.

*objeto, não tendo importância senão como elementos do ritmo plástico, podem ser abolidos, não para imitar um fragmento grego ou romano, mas para obedecer à harmonia que o autor deseja criar. Um conjunto escultórico, como um quadro, não pode assemelhar-se senão a si mesmo, pois em arte a figura e as coisas devem viver fora da lógica fisionômica”.*<sup>231</sup>

Logo, é a partir esta lógica que podemos entender, por exemplo, a ausência de braços na maioria dos desenhos feitos sobre a figura humana em movimento, bem como em algumas de suas esculturas. Este procedimento possui uma estreita ligação com uma arte de síntese proposta pelo artista. Uma das sínteses mais comentadas na poética do artista concentra-se, como foi apresentado no capítulo anterior, na união do objeto e do seu ambiente.

Entusiasticamente Boccioni proclama em seu Manifesto da escultura “(...) a absoluta e completa abolição da linha finita e da estátua fechada. Escancaramos a figura e fechamos nela o ambiente.” Proclamamos que o ambiente deve fazer parte do bloco plástico como um mundo em si e com leis próprias (...)”.<sup>232</sup>

A ênfase e insistência do artista nesta idéia são evidentes. Já sabemos que o conceito de objeto+ambiente está presente na temática mulher+janela. Os estudos de dinamismo de 1913 também são condicionados a partir desta teoria da integração do objeto com seu ambiente circundante.

Na plástica futurista o interior e o exterior aparecem em simultânea compenetração. A “solidificação do Impressionismo” da qual fala Boccioni baseia-se na simultaneidade do objeto somada ao seu ambiente e a sua atmosfera. É necessário, portanto, criar a “escultura de ambiente”, pois, de acordo com a teoria do artista, não pode existir o objeto sem o seu ambiente complementar.

---

<sup>231</sup> BOCCIONI, in CHIPP, *Op. Cit.*, p. 306.

<sup>232</sup> *Idem, Op. Cit.*, 305.

Para o artista, não pode haver renovação na arte a não ser através da **escultura de ambiente**, que permite o desenvolvimento de uma plástica que, em sua expansão, modela a atmosfera. No Capítulo II deste trabalho discutimos a respeito do novo olhar estético que modifica a percepção de tudo aquilo que é tido como invisível, oculto, impalpável. Isto leva a formulação de um outro conceito de atmosfera e luz, que na poética de Boccioni são indispensáveis quando se quer captar o novo, como ele comenta em seu livro:

*“Nós queremos modelar a atmosfera, desenhar as forças dos objetos, as suas recíprocas influências, a forma única da continuidade no espaço. Esta materialização do fluido, do etéreo, do imponderável; esta transposição no concreto de aquilo que se poderia chamar o novo infinito biológico e que a febre da intuição ilumina (...)”*<sup>233</sup>

A esta modelagem da atmosfera acrescenta-se a concepção do objeto, que deve ser feita “a partir de seu interior” – o que significa, de acordo com Boccioni, viver o objeto, senti-lo intuitivamente; é por meio do estado d’alma que o artista e a coisa se tornam cúmplices e confidentes. A partir desta vivência, constrói-se a força e a capacidade de expansão da forma plástica.

Desta maneira, Boccioni compõe a seguinte equação:

*“Concebemos então o objeto como um núcleo (construção centrípeta) da qual partem as forças (linhas-formas-força) que o definem no ambiente (construção centrífuga), e determinam seu caráter*

---

<sup>233</sup> BOCCIONI, *Op. Cit.*, p. 325.

*essencial. Nós criamos com isso uma nova concepção do objeto: o objeto-ambiente, concebido como uma nova **unidade indivisível***’.<sup>234</sup>

Logo, objeto + atmosfera = objeto-ambiente. Esta comunicação entre o objeto e a atmosfera ocorre na escultura da seguinte forma:

*“(...) Uma composição escultórica futurista terá em si os maravilhosos elementos matemáticos e geométricos que compõem os objetos do nosso tempo. E esses objetos não ficarão perto da estátua como atributos explicativos ou elementos decorativos separados, mas, seguindo as leis de uma nova concepção da harmonia, serão engastados nas linhas musculares de um corpo. Assim, da axila de um mecânico poderá sair a roda de uma máquina, a linha de uma mesa poderá cortar a cabeça de quem ler e o livro poderá seccionar com o seu leque de páginas o estômago do leitor”*’.<sup>235</sup>

Concluindo nossa discussão dos conceitos da poética do dinamismo de Boccioni, apresentamos a definição daquilo que o artista chamou de Transcendentalismo Físico, um conceito que pode ser visto como a soma de todas estas idéias apresentadas acima. É o próprio Boccioni quem as recapitula para nós:

*“(...) Logo: criação da atmosfera como novo corpo existente entre objeto e objeto (solidificação do impressionismo); criação de uma nova forma extraída da força dinâmica do objeto (linhas-força); criação de um novo objeto-ambiente (compenetração dos planos); criação de uma*

---

<sup>234</sup> BOCCIONI, *Op. Cit.*, p. 172.

<sup>235</sup> BOCCIONI, *in* CHIPPE, *Op. Cit.*, p. 305.

*nova construção emotiva além de toda unidade de tempo e de lugar (recordação, sensação, simultaneidade).*

*Nós não daremos, pois, uma fórmula abstrata e fora de nós, mas sim, uma fórmula que estará em nós e conosco, através da **sensação**.*

*Esta fórmula, que seria a integração completa disto que eu chamei TRANSCENDENTALISMO FÍSICO, nasce da intuição da realidade concebida como movimento. Logo, se a potencialidade plástica dos corpos suscita emoções que interpretamos através de seus movimentos, são justamente esses **movimentos puros** que nós fixaremos”.*<sup>236</sup>

\* \* \*

Na escultura de Boccioni encontramos um raciocínio visual que, de acordo com o seu criador, parte do Impressionismo e conduz diretamente ao dinamismo.

Com a série de quatro figuras caminhando, Boccioni procura transmitir seus postulados teóricos acerca do movimento para a escultura; as figuras são caracterizadas por uma fluidez que sugere a total fusão entre corpo e ambiente circundante.

Alguns aspectos particulares destas esculturas merecem nossa atenção. Em primeiro lugar, o fato de Boccioni esculpir estas figuras como se estivessem nuas – algo que não é totalmente evidente e comprovável, pois algumas delas parecem estar usando uma espécie de armadura protetora – é uma questão que não contraria totalmente o manifesto, pois esta abordagem do nu é redefinida pelo artista, e externa aos cânones tradicionais.

Um outro aspecto refere-se a ilusão do movimento projetada por Boccioni, que dota esta série de figuras de um dinamismo e de um impulso sensíveis. O artista busca uma expressão sintética, um

---

<sup>236</sup> BOCCIONI, *Op. Cit.*, p. 177.

princípio estrutural que lhe permite destruir e reconstruir a realidade. Tal como ocorre em seus quadros, a figuração de Boccioni desintegra-se com o propósito de exprimir o movimento.

As figuras em movimento transformam-se em algo novo, no símbolo da energia do Homem Futurista. O corpo passa a ser uma máquina que expressa a energia em movimento; é um dínamo orgânico, uma máquina de músculos. Os homens – ou mulheres? – escultóricos de Boccioni são seres transformados pelo mundo exterior e dele fazem parte integralmente, sintetizando as intuições múltiplas em uma única unidade espacial. Os corpos sofrem todas as alterações causadas pelo ambiente circundante, como encontramos no *Manifesto técnico da pintura futurista*: “Nós proclamamos (...) que o movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos”, destruição essa que pode ser mais bem compreendida à luz do intuicionismo de Bergson, fortemente presente nas esculturas de 1913.

Não é a representação da figura em movimento que interessa particularmente Boccioni, nesta série de figuras caminhando; o que realmente atrai o artista é o movimento em si. Com isto ele não quer criar um “nome”, mas sim um “verbo”, como explicou no seu prefácio de sua exposição escultórica: “Todas estas convicções me levam a criar, em escultura, não mais a forma pura, mas o *ritmo plástico puro*, não a construção dos corpos, mas a construção das *ações dos corpos*.”<sup>237</sup> O que importa para Boccioni é a ação sofrida e criada pelo corpo, e não o corpo em si.

Por fim, destacamos alguns comentários feitos pelo artista para o Prefácio da sua exposição de escultura, ocorrida na Galeria Gonnelli, em Florença, nos meses de março-abril de 1914. Neste texto, encontramos afirmações que não se repetem em outros escritos de Boccioni, acrescentando novos dados para a interpretação de sua obra.

---

<sup>237</sup> in *Archivi del Futurismo*, p.119.

Boccioni, que no Manifesto da escultura ressaltou e valorizou o uso do polimaterismo, vendo-o como um dos agentes principais da renovação plástica, neste Prefácio concentra-se totalmente na questão da forma:

*“O problema do dinamismo em escultura não depende apenas da diversidade dos materiais, mas principalmente da interpretação da forma.*

*Entre a forma real e a forma ideal, entre a forma nova (impressionismo) e a concepção tradicional (grega) existe uma forma variável, em evolução, diversa de qualquer conceito de forma existente até então: forma em movimento (movimento relativo) e movimento da forma (movimento absoluto).*

*Todas estas convicções me impelem a procurar, em escultura, não a forma pura, mas o **ritmo plástico puro**, não a construção dos corpos, mas a construção da **ação dos corpos**. Não como no passado, com uma arquitetura piramidal, mas uma arquitetura espirálica”.*<sup>238</sup>

Como já é possível identificar nas linhas finais do trecho acima, Boccioni também atribui grande ênfase a questão do conceito de arquitetura na escultura. Vejamos como o artista apresenta suas idéias a respeito no Prefácio em questão:

*“Por meio da construção arquitetônica obtém-se a simultaneidade escultórica, análoga a simultaneidade pictórica (...).*

*(...) a minha construção arquitetônica em espiral cria diante do espectador uma continuidade de formas (...).*

---

<sup>238</sup> BOCCIONI, *Scultura Futurista*, Prefácio da exposição, Galleria Gonelli, p. 10.

*Eu obtenho tudo isso unindo dos blocos atmosféricos aos elementos de realidade mais concreta”.*<sup>239</sup>

Boccioni afirma que a arquitetura é, para a escultura, aquilo que a composição é para a pintura. O fundamento da escultura, nas palavras do artista, “(...) será arquitetônico, não apenas como construção de massas mas de modo que o bloco escultórico tenha em si os elementos arquitetônicos do **ambiente escultórico** em que vive o motivo”.<sup>240</sup> Em seu livro *Pittura scultura futuriste* ele afirma que “tudo é arquitetura porque tudo em arte deve ser criação de organismos autônomos construídos com valores plásticos abstratos, isto é, com os equivalentes da realidade”.<sup>241</sup> Logo, para Boccioni, as cores e as formas são conceitos arquitetônicos; elas exprimem-se sem recorrer a representação formal dos objetos. O conjunto arquitetônico estabelece-se, portanto, a partir da sua construção dinâmica.

Boccioni chegou a escrever um Manifesto da arquitetura futurista em 1914, sendo este um texto menos conhecido<sup>242</sup> e estudado pelos historiadores. Este manifesto, de acordo com Fabris, possui estreita ligação com a teoria da escultura desenvolvida pelo artista:

“O fato de Boccioni chegar a aventar a possibilidade de uma arquitetura dinâmica é uma direta consequência de sua concepção da escultura como estrutura arquitetônica num intercâmbio de funções plásticas que confere primazia à visão escultórica, como se pode facilmente inferir da leitura do manifesto de 1914, cujas linhas-mestras são os princípios construtivos já experimentados em quadros e conjuntos polimatéricos”.<sup>243</sup>

---

<sup>239</sup> *Idem, Op. Cit.*, p.11.

<sup>240</sup> BOCCIONI *in* CHIPP, *Op. Cit.*, p. 305

<sup>241</sup> BOCCIONI, *Op. Cit.*, p. 161.

<sup>242</sup> Na teoria geral do Futurismo, o nome de Antonio Sant’Elia, que também escreveu um Manifesto da arquitetura, é citado pelos estudiosos como o principal responsável pela proposta arquitetônica futurista; neste âmbito, seu nome é lembrado com muito mais frequência do que o nome de Boccioni.

<sup>243</sup> FABRIS, *Op. Cit.*, p. 125.

Passemos, então, à escultura-arquitetura de Boccioni.

\* \* \*

Na obra *Síntese do dinamismo humano* (*Sintesi del dinamismo umano* –fig.87) podemos perceber o desejo do artista em inserir na figura “os elementos arquitetônicos do ambiente escultórico em que vive o motivo”, expresso em seu Manifesto da escultura. A figura possui braços, ao contrário de *Formas únicas da continuidade no espaço* (*Forme uniche della continuità nello spazio*) e *Expansão espiralica de músculos em movimento* (*Espansione spiralicca di muscoli in movimento* –fig.86). A figura encontra-se ereta enquanto caminha, e, apesar de um certo “exagero” estrutural, o corpo humano é definido e perceptível. As pernas são as partes do corpo que mais recebem adições plásticas, representando o deslocar da figura no espaço e num determinado tempo; é zona do corpo que é mais exigida na representação do deslocamento em uma trajetória. Entretanto, as pernas da figura estão em equilíbrio com as estruturas dos ombros, dos braços e do peito. A presença da linha reta caracteriza a estruturação arquitetônica da figura, bem como delinea aspectos plásticos do ambiente circundante.

A base da figura é uma base unificada, com um formato semelhante a um triângulo. Sobre este aspecto particular da obra, esta série das figuras que caminham possui pedestais, ou bases, diversas umas das outras. Rosalind Krauss acredita que a presença destas bases é a de “pôr entre parênteses o objeto estrutural em relação ao espaço natural, declarando que a sua verdadeira ambiência é algo diferente do mundo aleatoriamente organizado de mesas, cadeiras e janelas”.<sup>244</sup> Em outras palavras,

---

<sup>244</sup> KRAUSS, in PERLOFF, *Op. Cit.*, p. 137.

a base serve para separar o mundo visto racionalmente daquele que é percebido intuitivamente. Um acessório que naturalmente não será necessário nos desenhos que abordam o mesmo tema.

É esta escultura que nos apresenta, de acordo com Longhi, “um caderno inexaurível de notações orgânicas (...), uma mina genuína de motivos para utilizar em algum lugar; e somos levados a denominá-lo com mais satisfação: análise do dinamismo humano”.<sup>245</sup> O autor assim a denomina em razão das suas qualidades, que apresentamos a seguir.

Olhar para esta escultura significa, de repente, descobrir um texto recém traduzido, o qual Boccioni está ansioso para mostrar. Aqui, em alguns momentos da matéria, as palavras atropelam-se umas as outras; o dinamismo que Longhi reconhece nesta obra seria ainda mais refinado nas outras esculturas, como *Expansão espirálica de músculos em movimento* e *Formas únicas da continuidade no espaço*. Em *Síntese do dinamismo humano* todas as peças do jogo estão apresentadas; falta ainda, neste caso, uma explicação mais clara das regras.

Uma das primeiras observações feitas por Longhi a respeito desta escultura refere-se a questão do movimento. Usando os conceitos de movimento desenvolvidos por Boccioni em sua teoria do dinamismo, o autor comenta *Síntese do dinamismo humano* à luz das esculturas produzidas em 1912 de tema “mulher+janela”:

*“Em Cabeça+Casa+Luz o corpo se acomodava em uma imobilidade de fetiche, mas este homem caminha. (...) Lá era o movimento absoluto isolado e murado, aqui é o movimento absoluto sintetizado naquele relativo. O movimento absoluto não podia dar-nos senão um exaltado estudo do organismo fechado, de perfil inócuo; somente aquele relativo, afastando-se do centro orgânico poderá, comentando a trajetória das artes, fornecer ao corpo uma arquitetura que ali tenta em vão dar os prolongamentos cartáceos.*

---

<sup>245</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 112.

*É naturalmente uma magnífica arquitetura barroca. (...)*<sup>246</sup>

“...Este homem caminha”: Longhi observa como a transição de um tema para outro na escultura de Boccioni – de uma pose de figura encaixada em um ambiente luminoso para a figura que se desloca no espaço – exige que o artista ocupe-se em abordar o movimento de um modo mais dinâmico, e sem dúvida o tema aqui é favorável para que uma empresa desta possua êxito, tanto estrutural quanto visualmente. Agora Boccioni está pronto a utilizar o movimento relativo apropriadamente, obtendo o resultado plástico que Longhi reconheceu prontamente:

*“(...) o ambiente de fascínio extraordinário, de aspiração excepcionalmente absorvente, induz este corpo imenso a sacudir lentamente suas polpas, dispersando-as circularmente a cada movimento, momento em que afloram as articulações como por uma auto-seleção prodigiosa. Quem não aprecia esta expressão, máxima entre aquelas que eu conheço, do **atrito plástico**, poderá procurar em outro lugar. Mas quem sabe apreciá-la compreende então a lírica desta enorme elefantíase escultórica. Compreende como na lentidão dificultada – do ambiente – da trajetória a matéria ao invés de reduzir-se multiplica-se; e é nesta mesma multiplicação da matéria, limitada aliás aos membros onde a capacidade de abranger o ambiente é maior, no alto e no baixo, que reside a construção arquitetônica barroca, a qual não quer dar senão perfis, mas não intervalos entre os perfis, e é por essa razão obrigada a exprimir por si só a **matéria dos intervalos plásticos**”.*<sup>247</sup>

Longhi enxerga nesta escultura a profunda renovação da matéria escultórica – desta maneira, a construção orgânica do corpo da figura possui condições de emergir livre de “outros problemas”.

---

<sup>246</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 112.

<sup>247</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 113.

Desta vez, Boccioni está mais centrado na estrutura corporal da figura e no seu efeito de deslocamento do que com a questão específica da luz ou do ambiente. O que interessa para ele é a estrutura corporal da figura. É uma escultura livre da arquitetura de efeito estático; mesmo quando alguns detalhes parecem remeter a esta sensação, eles não conseguem superar a impressão total do conjunto:

*“Que coisa há enfim de estática neste andamento trabalhosamente ondulante, salvo o prumo sobre o queixo, o que quer dar inutilmente um eixo vertical que o movimento inevitavelmente retorce? Salvo a superfície do plano inclinado que a ruga pela flexão do braço desliza no ar? Inútil ele também”.*<sup>248</sup>

Trata-se, enfim, do organismo capturado pelo seu mover-se plástico. O potencial expansivo do corpo, evocado pelas formas-força, de forma alguma é vítima da “estilização gelada do cubismo”, da qual fala Longhi.

Em *Músculos em velocidade* (*Muscoli in velocità* –fig.89) ocorre uma espécie de “sobrecarga plástica” na figura que caminha. A escultura transmite a impressão de que não suporta o seu próprio peso: ela parece estar caindo, desabando em seu próprio corpo. Este é um aspecto observado e destacado por Longhi, como vemos abaixo:

*“A matéria é de tamanho peso que a substância articulada quase não consegue organizar-se a partir do centro, ao ponto que sobre as massas inexoravelmente gravitacionais, só o movimento relativo pode agir, somente o ambiente”.*<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>249</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 116.

A coluna vertebral em diagonal reforça esta sensação, como se a duração dos esforços da figura fosse uma condição para a sua existência. Os braços, colados junto ao corpo, fundem-se com as coxas da figura. Esta “decomposição” estrutural da figura é assim justificada por Boccioni, no Prefácio de sua primeira exposição de escultura:

*“Eu penso que decompondo esta unidade de matéria em outras semelhantes, cada uma das quais servisse para caracterizar, com a sua diversidade natural, uma diversidade de peso e de expansão dos volumes moleculares, seria possível obter um elemento dinâmico.”*<sup>250</sup>

Neste corpo, os membros foram representados pelo artista como se todos eles estivessem unidos em uma única massa muscular. Esta imensa sensação de um volume dinâmico e denso tem a função de, mais uma vez, definir a progressão espacial/temporal da figura. Junto com *Síntese do dinamismo humano* tornam-se as duas esculturas mais “barrocas” desta série de figuras que caminham, devido ao uso de inúmeros detalhes estruturais, à supervalorização dos feixes e dos volumes musculares.

Definida como uma “síntese carnosas”, Longhi destaca a escultura como portadora de uma renovação da plasticidade, de superfície vibrante, e de uma inédita síntese do corpo. A descrição primorosa da estrutura e dos efeitos da escultura enriquece ainda mais a análise feita pelo autor:

*“(…) um corpo onde as carnosidades empastadas de músculos redundam onde os ossos pungem raramente e por isso abrindo-se inesperadamente e trabalhosamente uma trilha entre os feixes musculares, um corpo onde a derme é menos tensa e de menor unidade qualitativa.*

---

<sup>250</sup> in Archivi del Futurismo, p.118.

*(...) Um redemoinho de bulbosidades musculares e polpudas juntas: aspiradas, torcem-se, alimentadas, ardem inexaustas em pequenas chamas eternas de forma que engolem no ar ao serem sacudidas em arguto chifrezinho terminal.*

*(...) A trama óssea mais necessária aflora, eu digo, trabalhosamente, no tumultuar das carnes: fêmur e canela pungindo, sem juntura, comentam-se um com o outro com o prazer curvo de um bumerangue que retorna ao alvo”.<sup>251</sup>*

Contudo, Longhi concentrará seus comentários a respeito da obra na questão da representação dos elementos que constituem o ambiente circundante e nas tentativas de Boccioni em unificá-lo com a figura humana:

*“A animalidade primordial da matéria por si agarrou demais o artista para que não existisse um desequilíbrio entre essa e a organização impressa. O peso, a pura redundância plástica o atraíam excessivamente porque se tratava de um ritmo total arquitetônico; existe em suma, decerto, a tendência à habitual construção espirálica, mas é demorada demais para afirmar-se pura”.<sup>252</sup>*

A ausência de superfícies de repouso faz com que Boccioni, “para remediar o defeito, retorne a multiplicação das superfícies – não à fusão – dos fragmentos ambientais: uma quilha encaminha o torso, uma casa atropela a cabeça”. Longhi reconhece os esforços feitos por Boccioni para unificar o homem que caminha e o seu ambiente circundante, mas sobre este artifício feito pelo artista, ele se pergunta: “mas de que serve tudo isso senão para fazer reconhecer que o ambiente para Boccioni é ainda algo impessoal na sua forma esquadrada, algo enfim ainda realista, ou no máximo mais

---

<sup>251</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 116.

<sup>252</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 117.

intensificado na sua regularidade real por um congelamento de sentido cubista?” Logo, para Longhi, existe um desequilíbrio entre a representação do corpo humano e do ambiente nesta escultura; a liberdade e o prazer sutil que motivam a mão do artista na construção da figura ainda está de certo modo obstruído quando se trata de pensar a respeito dos dados ambientais.

Boccioni ainda não consegue elevar ao mesmo “nível artístico de tema” as linhas orgânicas e inorgânicas, que, de acordo com Longhi, entram magistralmente em harmonia nas esculturas de “natureza-morta”, ou seja, *Formas –força de uma garrafa* (fig. 85) e *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*. Tudo isso faz o escritor se perguntar: “Quando enfim ele [Boccioni] representa o homem não lhe subserve talvez vagamente no próprio esforço de querer unificá-lo com o ambiente?”<sup>253</sup>

Na obra *Expansão espirálica de músculos em movimento*, a figura que caminha torna-se mais ereta e desprovida do excesso de adições plásticas. As pernas mostram-se independentes uma da outra, embora ainda seja nelas que se concentre uma maior estruturação plástica de todo o conjunto escultórico. *Expansão espirálica de músculos em movimento* e *Formas únicas da continuidade no espaço* são as duas esculturas desta série que mais estão “refinadas”, sem excessos estruturais. Em ambas, os braços já estão ausentes, e as pernas, livres e mais definidas isoladamente. Encontramos nesta obra uma grande concentração de força plástica nos ombros, o que dota a figura com um caráter de coragem e impetuosidade, de impulsão para frente.

Longhi observou esta síntese plástica que caracteriza a obra, uma “síntese insuperável”, onde os músculos que modelam a forma humana estão mais contraídos, mais presos aos ossos. Desta vez a escultura

---

<sup>253</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 117.

*“(...) constrói gloriosamente o organismo novíssimo (...) baseando-se essencialmente sobre os seus elementos metálicos vibrantes estruturantes: é a síntese da articulação e da resistência dérmica do corpo humano. A massa fluida das carnes é evitada; talvez o seu senso da matéria escultórica não fosse tão refinado para impedir-lhe (...) de recair em um impressionismo já superado”*.<sup>254</sup>

Longhi dedica grande parte de seu texto a descrição – esplêndida, rara e cuidadosa – da escultura, enquanto comenta a questão do movimento nesta peça. Nela, o movimento relativo é intensificado e com isto, ocorre a “síntese arquitetônica da deformação orgânica”:

*“Até Pollaiolo, Botticelli ou também um Micênico, procuram o movimento relativo para poder dar arquitetura ao movimento absoluto, para que em suma o corpo possa criar um ambiente para ele mesmo. É tendência a transcender verdadeiramente o sentido do objeto que no movimento absoluto arrisca isolar-se como no fundo se isolam as coisas na vida por necessidade apenas, de vida.*

*(...)Mas jogai-vos logo no organismo transitório deste indivíduo, já que vale a pena vivê-lo”*.<sup>255</sup>

Notamos, neste trecho acima, como Longhi procura enxergar a arte produzida antes de Boccioni por meio de sua própria teoria futurista. Este procedimento legitima a obra do artista, obra que o escritor procura inserir dentro de uma grande tradição italiana. Vejamos um outro exemplo, a respeito da mesma escultura:

---

<sup>254</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 114.

<sup>255</sup> *Idem, Op. Cit.*, p.115.

*“Existe um talho metálico e uma suavidade tátil ao mesmo tempo nesta síntese prodigiosa: aço e fermento de modo que se tivéssemos historicamente que lembrar alguma sensação deveríamos nomear a força de aço de Antônio Rizzo, junto com o fermento, de fato, de Jacopo della Quercia.*

*É bom advertir que se trata dos dois maiores escultores italianos”*.<sup>256</sup>

*“Expansão espirálica representa na escultura aquilo que Elasticidade na pintura de Boccioni”, observa Longhi, reconhecendo a significativa revolução plástica que a obra carrega consigo; neste sentido, o autor reconhece, na temática da figura que caminha, um potencial de enorme diversidade de criação, onde nenhuma figura seria representada igual à outra. Esta constatação é igualmente aplicável aos desenhos sobre os dinamismos humanos: “(...) muitas eram as séries de notações na análise do dinamismo humano, e todas de tal importância que poderiam ser elevadas a criações particulares”*.<sup>257</sup> Longhi reconhece as infinitas possibilidades latentes nestas esculturas:

*“Se alguém vendo Boccioni abordar novamente a representação de um homem em movimento observasse uma espécie de aderência ao sujeito, lhe responderíamos que basta uma leve nuance real do mesmo objeto para que a síntese dinâmica varie totalmente. O artista poderá fazer, e as fez, infinitas sínteses do dinamismo humano e os sujeitos todavia serão sempre diferentes”*.<sup>258</sup>

Boccioni, como vemos no texto de Longhi, estava cômico destas possibilidades? Tanto nas suas esculturas que apresentamos como nos seus desenhos, o artista estaria finalmente deparando-se com a complexidade e o potencial infinito de multiplicação de sua criatura? Será que o artista

---

<sup>256</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 116.

<sup>257</sup> *Idem*, p. 114.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 115.

considerou a hipótese de que não existiria, enfim, como alcançar apenas **uma** forma única para a obtenção da Forma Única?

“Mas seja como for nós vemos ainda mais uma vez Boccioni alcançar a obra-prima, em absoluto, isolando um objeto embora envolto em todas as determinações ambientais de sentido atmosférico: ele alcança *Formas únicas da continuidade no espaço*”: assim Longhi inicia seus comentários a respeito desta obra, considerada um dos pontos altos da escultura do artista.

Ela representa o fim de um processo de síntese do movimento iniciado por Boccioni desde suas primeiras pinturas, apresentando a síntese do corpo humano, assim como *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* apresenta a síntese da natureza–morta. O próprio Boccioni concordava que *Formas únicas da continuidade no espaço* representava uma maior refinamento de sua estética. Numa carta endereçada a G. Sprovieri em setembro de 1913, ele assim refere-se à escultura: “Quero trazer de Paris (...) a minha estátua da qual te mando os quatro lados – aquela chamada *Formas únicas da continuidade no espaço*. – É o meu último trabalho e o mais livre.”<sup>259</sup>

*Formas únicas da continuidade no espaço* possui, para o público brasileiro, um valor especial: ela foi adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo por Francisco Matarazzo Sobrinho em 1963. Tal como acontece com a obra *desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, a escultura pertencia a coleção de Maria Marinetti. Além do original em gesso da obra, o museu possui uma cópia em bronze realizada na Fundação Metello Benedetto.

Podemos dizer que esta escultura é uma síntese mais “enxuta” das outras três esculturas que representam figuras caminhando, combinando perfeitamente a luta e a integração entre o objeto e o ambiente. Ela é livre dos excessos plásticos, das “cascadas barrocas de músculos”,<sup>260</sup> seu corpo é

---

<sup>259</sup> *Archivi del Futurismo*, vol. I, p. 287. A escultura estava sendo exposta em Paris, na Galeria La Boetie.

<sup>260</sup> TISDALL, *Futurism*, p.80.

bastante definido, sem os braços; esta ausência serve para ressaltar a tensão dinâmica do corpo, tal como Rodin fizera em seu *Homem que caminha*. Embaixo de cada pé da figura encontra-se um pequeno bloco quadrado que se integra à base. Este efeito de um bloco regular e “imóvel” parece acentuar as qualidades dinâmicas e velozes da figura, através do contraste visual.

Diferentemente das outras três obras, esta possui uma nova plástica estrutural. A sensação de velocidade de força bruta é dada não apenas pela postura do corpo, mas também pelo tratamento plástico dos músculos da figura, que “desvia” a construção tradicional do corpo. As “carnes” do corpo parecem estender-se no espaço, uma vez que para Boccioni “os objetos nunca terminam”. A cabeça ganhou uma nova “armadura”, que se estende para todo o corpo. A arquitetura da figura é simples e extremamente forte ao mesmo tempo – Longhi a chamou de “movimento perpétuo”, comentando:

*“Máxima síntese arquitetônica de um intensificado movimento relativo (...). Matéria nem muito lustrada, nem muito fluida, perfil empinado e desmontado ao mesmo tempo: pura arquitetura”*.<sup>261</sup>

As pernas concentram, mais uma vez, o papel predominante na criação de uma sensação dinâmica de velocidade. Elas também são responsáveis pelo caráter corajoso da figura, que parece ignorar e superar qualquer obstáculo que possa encontrar à sua frente: as suas pernas de ‘sátiro’ parecem derreter, o que reforça o efeito da velocidade como algo grandioso e monumental. Os efeitos atmosféricos solidificados na escultura pelo artista modificam toda a estruturação orgânica da figura; desta maneira, não existe nenhuma sensação de passividade: o corpo sofre uma ação ao mesmo tempo em que realiza outra. Há sempre uma “resposta” que é dada pelo organismo, um efeito de invencibilidade e determinação.

---

<sup>261</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 119.

A figura humana de *Formas únicas da continuidade no espaço* desenvolve “apêndices” que parecem adaptados às exigências de contínuos choques; a projeção dos ossos do peito parece aumentar de tamanho à medida em que a figura torna-se quase voadora. O movimento e a luz destroem a solidez do corpo; por vezes tem-se a impressão de que as carnes da figura estão moles e por demais fluídas, a ponto de quase despencarem dos ossos. As pernas da figura, por outro lado, são robustas e invencíveis: contribuem para que a figura expresse uma determinação através do movimento, bem como uma resistência. Ela expressa o que Boccioni chamou de “movimento relativo”, ou seja, as distensões e mudanças na forma que ocorrem quando a figura em repouso é precipitada ao movimento. Desta maneira, a energia da figura e a tensa visão do mundo moderno de Boccioni concretizam-se em uma só obra.

Apesar de todos estes comentários, Longhi adverte o leitor em seu texto:

*“Mas a interpretação permanece estranha como a própria obra quando não se tem enfim faculdade sensível para estas simples palavras: matéria, peso, substância articulada, movimento; qualidades exaltadas em um organismo transfigurado”.*<sup>262</sup>

Desta forma Longhi reafirma aquilo que Boccioni acreditava ser fundamental para a percepção total da obra: a empatia do espectador.

Após este longo passeio pelas esculturas, é hora de recolher todas estas indagações espalhadas anteriormente pelo texto e prosseguir, finalmente, para a análise específica dos desenhos sobre o dinamismo humano feitos por Boccioni.

\* \* \*

---

<sup>262</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 119.

Gostaríamos de iniciar este estudo apresentando parte do conteúdo do catálogo feito para a exposição de escultura futurista de Boccioni na Galeria Gonnelli, Florença, realizada nos meses de março e abril de 1914. Trata-se de uma pequenina e modesta brochura de poucas páginas, que apresenta um texto sobre a escultura escrito pelo artista, junto com uma lista de suas obras e de seus desenhos. Como veremos a seguir, Boccioni agrupou os desenhos por objetivos específicos. Contudo, no catálogo, não foram reproduzidas nem as esculturas, nem os desenhos. Este fato põe diante de nós um desafio: como agrupar estes últimos dentro de cada objetivo listado pelo artista? Vejamos:

#### CONJUNTOS PLÁSTICOS (*INSIEMI PLASTICI*)

1. *Muscoli in velocità.*
2. *Sintesi del dinamismo umano*
3. *Espansione spiralicca di muscoli in movimento*
4. *Testa+casa+luce*
5. *Fusione di una testa e di una finestra.*
6. *Sviluppo di una bottiglia nello spazio (mediante la forma) –(natura morta)*
7. *Forme-forze di una bottiglia (natura morta)*
8. *Vuoti e pieni astratti di una testa*
9. *Antigrazioso*
10. *Sviluppo di una bottiglia nello spazio (mediante il colore)*
11. *Forme uniche della continuità nello spazio*

12. *Forme umane in movimento*<sup>263</sup>

DESENHOS (*DISEGNI*)

Do número 1 ao 9: quero sintetizar as formas únicas da continuidade no espaço

*(voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio)*

Do número 10 ao 33: quero fixar as formas humanas em movimento

*(voglio fissare le forme umane in movimento)*

Do número 34 ao 42: quero dar a fusão de uma cabeça com o seu ambiente

*(voglio dare la fusione di una testa col suo ambiente)*

Número 43: quero dar o prolongamento dos objetos no espaço

*(voglio dare il prolungamento degli oggetti nello spazio)*

Do número 44 ao 48: quero modelar a luz e a atmosfera

*(voglio modellare la luce e l'atmosfera)*

Como o que nos interessa neste momento são os desenhos que abordam o dinamismo humano, não nos ocuparemos dos desenhos de número 34 ao 42 (“quero dar a fusão da cabeça com o seu ambiente”), número 43 (“quero dar o prolongamento dos objetos no espaço”), e de números 44 ao 48 (“quero modelar a luz e a atmosfera”), por serem grupos de obras que provavelmente abordam

---

<sup>263</sup> Desta última escultura, destruída, não há conhecimento de nenhum registro fotográfico.

questões diretamente voltadas às suas esculturas produzidas em 1912, referentes à temática da mulher+janela e da natureza morta (as garrafas).

Estudaremos, portanto, os desenhos do número 1 a 9 (“quero sintetizar as formas únicas da continuidade no espaço”) e do número 10 ao 33 (“quero fixar as formas humanas em movimento”).

O exemplo da exposição ocorrida na Galleria Gonelli não é o único que demonstra a insistência de Boccioni em apresentar sua escultura junto aos desenhos: na Primeira mostra de escultura futurista, ocorrida na Galerie La Boëtie, Paris, de 20 de junho a 16 de julho de 1913, o artista apresentou as esculturas e 22 desenhos preparatórios, divididos em cinco grupos que explicavam o tema da pesquisa.

Quando Longhi comenta os desenhos de Boccioni no seu texto sobre escultura, parece guiar-se por esta lista de obras, pois ele cita os tais grupos de desenhos agrupados de acordo com a tarefa pretendida por Boccioni. Observando estes dois grupos que nos interessam neste capítulo, podemos afirmar que o artista está interessado em dois objetivos: fixar o movimento e sintetizar a forma única. Na sua tentativa de explorar os limites da forma e da sua relação com o movimento, o artista procura “puxar um fio de elástico”, no intuito de descobrir os limites da expansão dos corpos. Aqui, o elástico transforma-se em fibra muscular, lápis e tinta, tendões, carvão e epiderme.

Os desenhos analisados a seguir referem-se a estudos realizados por Boccioni sobre a estrutura e mobilidade do corpo humano; em nosso texto, eles estão agrupados por título, uma vez que o artista repetiu diversas vezes a mesma denominação para tais obras. É interessante notar também que todos estes títulos relacionam-se e complementam-se constantemente.

Nestes estudos de dinamismos<sup>264</sup> Boccioni trabalha com várias possibilidades que o tema lhe oferece (aí também reside o aspecto “elástico” de sua poética) – desde os primeiros deslocamentos de um corpo que se põe em movimento, passando pela sua expansão devido a alta velocidade deste deslocamento, a transformação de suas formas orgânicas, até uma quase abstração total<sup>265</sup> de linhas, que inclinadas, parecem construir um vetor, um impulso puro, uma ampola do sangue de Marinetti, mas também o organismo de Boccioni. A força e a velocidade, afinal, não são apenas atributos dos seres – são os sinônimos vitais dos mesmos. Entretanto, todos estes homens que parecem desconhecer qualquer tipo de temor, aprisionados apenas na folha de papel, libertam-se a partir do momento em que nosso olhar pousa ela.

Em nosso estudo identificamos algumas características que são constantes nestes desenhos: em primeiro lugar, a pouca atenção dada aos membros superiores da figura, junto com a supervalorização dos membros inferiores do corpo humano, onde Boccioni parece descarregar toda sua tensão energética. Sabemos que esta característica presente na maioria dos desenhos de 1913 foi apresentada pela primeira vez pelo artista como parte da sua teoria escultórica, com as próprias esculturas apresentando esta característica:

*“(...) Proclamamos que todo o mundo aparente deve precipitar-se sobre nós, amalgamando-se, criando uma harmonia mensurável apenas pela intuição criativa; que uma perna, um braço ou um objeto, não tendo importância senão como elementos do ritmo plástico, podem ser abolidos, não*

---

<sup>264</sup> Gostaríamos de observar que, nesta pesquisa, não incluímos os desenhos referentes aos dinamismos de ciclistas realizados pelo artista, concentrando-nos desta forma nos desenhos que possuíam uma ligação mais direta com as esculturas.

<sup>265</sup> Sobre a questão da abstração neste momento de sua obra, Fabris observa que “(...) Boccioni, apesar de crítico em relação à abstração, desde 1913, aproxima-se dela, sobretudo nas telas destinadas à interpretação do dinamismo, dominadas pelas linhas-força e formas contrastantes. A ‘realidade de visão’ cede cada vez mais lugar à ‘realidade de concepção’ no estudo do movimento, vindo a ser negado radicalmente qualquer princípio ilusionista”. FABRIS, Op. Cit., p. 138.

*para imitar um fragmento grego ou romano, mas para obedecer à harmonia que o autor deseja criar. Um conjunto escultórico, como um quadro, não pode assemelhar-se senão a si mesmo, pois em arte a figura e as coisas devem viver fora da lógica fisionômica.*”<sup>266</sup>

Reapresentamos este trecho para demonstrar como Boccioni procura pensar a escultura através do desenho, na tentativa de obter uma visualização e validação de seus intentos. A proposta de uma renovação artística sustenta-se por uma teoria que se aplica a todos os suportes: pintura, escultura, desenho – um dos pontos centrais da poética deste artista.

Outra característica comum nestas obras é a insistência do artista em representar, na maioria das vezes, a figura humana vista lateralmente – seja dirigindo-se para a direita, ou para a esquerda; também é importante observar que nestas obras podemos sentir uma ausência de diferenciação entre a figura feminina e a masculina.

Estudar a dinâmica do movimento e da velocidade significa desafiar a bi-dimensionalidade da folha de papel, como também refletir profundamente a respeito da pose e do gesto da figura que será construída. Em qualquer estudo que se proponha a estudar a poética do dinamismo de Boccioni, é fundamental pensar sobre a representação do corpo. Sabemos que o seu interesse em estudar a pose da figura humana já está presente nos desenhos da série *Ciocciara* (figs. 4 a 8), em *Atleta* (fig. 17), e em *Figura em Movimento* (fig. 37), obras que pertencem a sua fase pré-futurista, portanto. Mas como será pensado o gesto futurista? Como Boccioni resolveu a questão do movimento na escultura? Como minimizar esta oposição entre o estático e o móvel? E de que forma o desenho foi útil neste sentido?

As perguntas insistem em se multiplicar diante de nossos olhos: nestes desenhos feitos em 1913, podemos afirmar a existência de um limite para a representação homem+velocidade? É

---

<sup>266</sup> BOCCIONI, in CHIPP, *Op. Cit.*, p. 306. trad. de Antonio Pádua Danesi.

possível levar a idéia de dinamismo humano às últimas conseqüências sem, no entanto, tocar na abstração? Afinal de contas, que homem é este que foi desenhado tantas vezes por este artista?

\* \* \*

Antes de concluir seu texto sobre a escultura de Boccioni, Longhi faz uma pausa, para depois acrescentar, de fôlego novo: “Primeiro convém uma corrida através dos desenhos”. Imediatamente após esta decisão, o autor a justifica para o leitor:

*“Quem não compreende o fato que em Boccioni, me agrada afirmar, sendo ele essencialmente um supremo desenhista também na escultura, os desenhos não podem senão conduzir mais adentro na interpretação da sua humanidade recriada?”<sup>267</sup>*

A observação destas séries de desenhos, segundo Longhi, é a “contraprova da escultura e de seus problemas”:

*“(...) esta série admirável, às vezes de anotações, que, como aquelas dos velhos mestres, concluem-se numa perfeição não transmutável na pintura, é um dos comentários mais enérgicos que a fisicidade corpórea tenha obtido, e viver com esses quer dizer exaltar-se a cada instante em uma particular atitude vital. Não muito diferente é o sentido de energia renovada que surge vivendo os desenhos de Michelangelo.*

---

<sup>267</sup> LONGHI, Op. Cit., p. 122. Todos os trechos em destaque a partir das páginas seguintes referem-se à tradução do texto de Longhi sobre a escultura de Boccioni. As exceções serão apresentadas nas notas.

*Por outro lado esta série é tão completa que nos conduz quase sem saltos através do inteiro desenvolvimento do artista, sem ocultar as deficiências iniciais”.*

Longhi procura raciocinar de acordo com a teoria de Boccioni, enxergando o corpo escultórico como arquitetura, destacando o valor do invencível tema do corpo humano, tornado Dinamismo humano na arte e – assim almejava o artista – na vida. O crítico reconhece que a presença do homem na obra deste futurista é o seu melhor tema.

No trecho que apresentamos abaixo, Longhi realiza um resumo dos procedimentos do artista no desenho, mas nós podemos estender todos estes seus comentários também para o conjunto de esculturas abordado neste capítulo:

*“Como há tempo o objeto homem era o tema melhor, graças a Boccioni ele libera-se enfim de todas estas películas luminosas para tentar a síntese do Dinamismo Humano. A ela chamamos seja como for de análise do dinamismo humano. Conjunto inexaurível de notações orgânicas. Faz seus ensaios. Toca, descasca, debulha, estria, brinca com a plástica, esbagoa, dispara, cria músculos tendões articulações. Dá a corda: caminha. Mas com algum desequilíbrio pelo que ele crê ainda necessária a referência abstrata a um eixo vertical. De qualquer modo é o fim da estaticidade; muita carne e portanto a necessidade de um tear articulado um pouco involuntariamente assírio, para enfaixar como se pode o excesso de peso. Mas grande coisa de qualquer modo: e em um ponto até leveza espremida e elegante de clepsidra corpórea”.*

Quando, afirma Longhi, Boccioni deixa de lado os estudos específicos sobre a luz para dedicar-se estritamente ao estudo do movimento humano, ele alcança o “fim da estaticidade”; o artista consegue, desta forma, criar um manual de observações sobre a estrutura e mobilidade do

corpo, em cuja anatomia imprime-se a velocidade, o tempo, os destinos. Um inventário sobre o corpo humano – assim também não o fez Leonardo, Michelangelo e Dürer? Não é preciso nenhum esforço para compreender Boccioni como um grande integrante de uma tradição artística – esta que também por ele será renovada e trazida para os tempos modernos.

Com a ajuda deste texto, um dos primeiros a apresentar a novidade e a maestria da escultura de Boccioni, estudaremos em primeiro lugar os desenhos que receberam o título de *Dinamismo muscular* (*dinamismo muscolare*).

Apresentamos três deles. No primeiro (fig. 60), feito com traços simples e definidos, a figura caminha na folha de papel, com seus feixes de músculos pontiagudos, construindo a carne cortante. Os calcanhares transformam-se em navalhas que rasgam as massas de ar. Aqui a transformação dinâmica acontece por meio das massas corporais adaptadas e modificadas pela velocidade.

O segundo destes desenhos (fig. 61) possui grandes dimensões (86,4 x 59,1 cm.), sendo executado em carvão e aquarela. Provavelmente é esta a obra a que se refere Longhi em seu texto crítico, quando diz:

*“Uma última análise retomada do organismo disparado e ressoante da expansão espirálica está talvez no grande desenho de Dinamismo muscular onde o movimento desmonta acelerado arranca os contrafortes da anca ao torso para rodeá-los na arquitetura em espiral: as canelas irradiam raios, uma buzina faz resfolgar o torso insinuado, sombras e luzes desfilam deslumbrados alternadamente.*

*(...) Os acenos a uma ressaltada articulação dados por acréscimo sobre as superfícies carnosas do Dinamismo humano, aqui servem de elemento sintético agindo em superfícies soantes de músculos metálicos. Ao movimento absoluto sobrepõe-se aquele relativo: o ambiente dá arquitetura ao indivíduo, ou, que é o mesmo, o indivíduo movimentando-se dá uma arquitetura a si*

*mesmo. Uma energia incandescente de aço temperado faísca das lâminas afiadas deste corpo. Não tocar! Já que somente em algum repouso distante ondulado a matéria parece esfriar-se lentamente por capilaridades superficiais, acenando novos desenvolvimentos vitais de substância escultórica”.*

Muitos dos efeitos descritos por Longhi acima em grande parte são proporcionados graças ao uso do carvão, que permite ao artista criar zonas claras e escuras, um *sfumatto* que dota a figura de corporeidade, tornando-a tangível. Porém, diante desta sedução tátil sobrepõe-se o valor dinâmico – não se pode tocar este corpo; a velocidade que o domina parece precipitá-lo para além dos limites da folha de papel.

Gostaríamos de comentar a respeito da representação lateral da figura nos desenhos de Boccioni. Os únicos registros fotográficos das esculturas que foram destruídas apresentam apenas a visão lateral das mesmas; neste sentido, somente nos é permitido intuir a respeito de sua frontalidade; o mesmo ocorre com os desenhos feitos pelo artista. Apenas uma obra de nosso grupo, *Figura em movimento* (fig.78) é mostrada como se estivesse de costas, despedindo-se do observador. Certamente Boccioni sabia que, no caso do desenho, seria mais eficaz a visualização dos efeitos dinâmicos quando os corpos estivessem apresentados em seu aspecto lateral; quanto às esculturas, entretanto, não sabemos se existiram outros registros das peças vistas de frente e de costas, ou, pelo contrário, tivessem sido propositalmente fotografadas apenas em sua visão lateral, para permitir uma relação mais estreita e direta com os estudos dinâmicos de Boccioni.

No terceiro estudo chamado *Dinamismo muscular* (fig. 70), toda a figura é constituída por retas, ângulos e semicírculos, adquirindo um aspecto mais “geométrico” do que a anterior. As linhas projetadas em uma mesma direção acentuam o caráter dinâmico da figura, remetem ao deslocamento de ar, ao impulso orgânico – um *Discóbolo* que, finalmente, precipita-se adiante. Nenhum ensaio, nenhuma pose, nenhum cálculo: apenas a obediência ao impulso.

Dois desenhos feitos pelo artista recebem apenas o nome de *Dinamismo*; em um deles (fig. 62), a forma –força da figura parece espalhar-se pelo papel. Suas linhas estruturais parecem sair de um prisma situado no centro do tronco da figura; estas mesmas linhas constroem o ambiente em torno do corpo, que, correndo, expande-se, explodindo. Podemos notar algumas referências simples a este ambiente ao redor da figura; aqui, como nas esculturas *Síntese do dinamismo humano* e *Músculos em velocidade*, Boccioni ainda parece sentir uma obrigatoriedade de citar o ambiente por meio de seus aspectos mais realistas; este “senso de dever” será deixado de lado na maioria dos desenhos sobre tais dinamismos.

No outro exemplo (fig. 67), sentimos como se uma turba ambiental confunde-se com a percepção da própria figura humana, como observou Calvesi: “Difícilmente legível como figura, parece de qualquer modo representar um corpo humano em corrida que deixa atrás de si nuvens de pó (...).”<sup>268</sup>

Nossa análise prossegue com um outro grupo de desenhos intitulados *Dinamismo de um corpo humano* (*Dinamismo di un corpo umano*). É a série mais longa, com treze obras. Delas, destacaremos os aspectos mais relevantes para a nossa presente pesquisa.

Estes desenhos nos apresentam a aerodinâmica do corpo humano. Áreas sombreadas e áreas iluminadas criam música e volume. Tensa (fig 63) a figura parece acumular forças que não podem mais ser detidas pelos limites da folha de papel. Seu braço, no alto, é formado por duas linhas paralelas, que se alongam até a dispersão, até o esquecimento. Trata-se do esforço máximo da corrida.

A maioria destas obras beira a abstração (figs. 64 e 65) sem, contudo, deixar-se levar por ela; equilibram-se no abismo. Em alguns exemplos, a unidade do corpo é difícil de ser percebida. Tudo aquilo que a princípio parece não pertencer à figura é, na verdade, parte essencial da mesma. Sem

---

<sup>268</sup> CALVESI, *Boccioni-l'Opera completa*, Op. Cit., p. 477.

dúvida estamos diante de uma proposta, feita pelo artista, de uma nova percepção do mundo sensível. O que o nosso olhar captaria se, por apenas alguns poucos segundos, apanhasse essa visão de soslaio? O que veríamos?

Em uma delas, (fig. 64) a aparição da figura é profundamente instigante: olhando o desenho, vemos uma anca; depois, notamos um joelho, sempre perigoso e pontiagudo nestes desenhos de Boccioni; mais um pouco e pomos nosso olhar em uma panturrilha – reconhecimento de uma cartografia feita com aparelhos inéditos. O dinamismo aglutina figura e ambiente, gerando uma constelação de formas geométricas (fig. 65). Cada vez mais profundas e íntimas são as relações entre corpo e força, numa percepção que toma estas duas palavras por sinônimos. As tais formas geométricas são, melhor dizendo, as linhas-força que formam a figura, através de seus fluxos de energia, de seus vetores de velocidade. Surge o organismo-força.

Alguns desenhos (fig. 66) são marcados pela plasticidade obtida com o uso de tinta e têmpera; este recurso cria a sensação de volume e profundidade, tornando a figura mais plástica. A figura humana destaca-se de um “fundo” tornado perceptível graças aos pequenos toques de tinta espalhados pelo artista em locais estratégicos (Boccioni parece preferir em alguns momentos não estudar a figura em um fundo por demais abstrato do papel em branco; é necessário construir um ambiente). Este uso da tinta em pequenos toques feitos pelo pincel é utilizado pelo artista inclusive em algumas de suas esculturas (*Formas-força de uma garrafa* e *Cavalo+cavaleiro+casas*, por exemplo).

Estas criaturas de Boccioni às vezes tornam-se gigantes que se espremem dentro dos limites da folha de papel (figs. 68 e 69) – a cabeça chega a não se representar, tamanho o espaço ocupado pelos membros do corpo. Na superfície da pele, uma colagem de percepções: um olhar esparso da figura convive com ângulos, intersecções de retas, semicírculos que compõem um corpo em

movimento e que constroem, simultaneamente, o espaço – este, inundado pelo contraste de zonas mais claras com zonas mais escuras, ganha sensação de volume.

Uma outra figura consegue escapar um pouco dos perigos da representação “pontaguda” do corpo, apresentando curvas de músculos firmes (fig.71). As formas curvilíneas informam as nádegas, a panturrilha, os músculos do tronco. Uma linha curva atravessa as costas da figura – uma coluna vertebral ou uma misteriosa omoplata?

Outra figura (fig. 74) parece ser invadida pelos planos do ambiente; as massas de atmosfera, transformadas em velocidade, são como lanças que trespassam o corpo. Estamos diante de um jogo prismático, onde podemos perceber como Boccioni procurou estudar a relação figura-corpo, almejando encontrar um meio de resolvê-la na escultura: quais aspectos devem ser mantidos e quais descartados? E como fundi-los em um novo organismo? Encontrar o sopro que dá vida ao homem, na arte: a linha.

Desta série de desenhos, destacamos um (fig. 77) que possui um diferencial: uma provável presença de uma referência a Ovídio, como observa Calvesi: “O tema do dinamismo humano é desenvolvido desta vez com uma alusão ao mito ovidiano da transformação de Dafne, perseguida por Apolo, em um loureiro”<sup>269</sup>. O episódio interessa a Boccioni, pois lhe oferece a oportunidade de pensar a mulher (o corpo humano) e a árvore (um elemento do ambiente circundante) de forma unificada, o exato momento onde a mulher transforma-se em árvore ao mesmo tempo em que esta acolhe as suas formas femininas. Logo, o que interessa a Boccioni, não apenas neste exemplo, mas em todos os seus desenhos sobre a forma dinâmica, não é nem o que aconteceu, tampouco o que se sucederá – o que importa é o gerúndio da ação, o processo vivido no seu instante, plasmado na eterna duração bergsoniana.

Outros desenhos (figs. 70, 71, 74 e 75) são assim comentados por Longhi :

---

<sup>269</sup> CALVESI, *Boccioni-L'opera completa*, Op. Cit., p.481.

*“Uma série mais recente reúne sob o título Quero fixar as formas humanas em movimento os fios de um amplíssimo desenvolvimento.*

*“No início estamos ainda em um movimento abstrato determinado por violentas centralizações cristalinas do corpo (...) mais simpáticas dos esquemas cubistas para o maior sentido de conexão que mantém aos membros, conexão de sentido antigo italiano: diamantes admiravelmente facetados, dos quais talvez já não seja pesado o pulo a outros estudos de michelangiolo reformado, eu diria”.*<sup>270</sup>

Esta série da qual fala Longhi provavelmente é a mesma que apresentamos anteriormente, retirada do Catálogo de 1914. O autor – e não apenas desta vez – traz o nome de Michelangelo à superfície de suas análises. Em Michelangelo estão a energia e gesto corporais que, agora, visitam as massas musculares dos homens futuristas. Na folha de papel imprime-se um contraste e ao mesmo tempo uma harmonia entre a linha-reta – da qual Boccioni é devoto – e as curvas que contornam o corpo aqui e lá. E sobre estas curvas e seus possíveis perigos (fig. 79), Longhi deposita suas palavras:

*“(...) Mas logo se alcança o movimento real, glória autêntica deste artista, que não é, repito, senão um exaltado dinamismo orgânico e exprime-se inevitavelmente na curva.*

*A curva é perigosa, sabemos. Mas trata-se de conservar-lhe sempre mesmo na máxima deformação um sentido funcional, e então se passa na arte grande. A curva é perigosa, sabemos.*

---

<sup>270</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 120.

*Conduz à serpentina, ao floreal, ao persa, ao gótico senense (eu não tenho nada em contrário às obras-primas deste tipo quando não caem no esquematismo)”*.<sup>271</sup>

Com este comentário Longhi parece recordar a presença de elementos do *Art Nouveau* presentes na obra de Boccioni. Mas o crítico sabe que no desenho, apesar dos riscos desta curva – elemento primordial do Modernismo – nada pode superar a linha dinâmica futurista, que prevalece.

Dois desenhos recebem o nome de *Músculos em Velocidade (Muscoli in velocità)*, este também título de uma das esculturas abordadas neste capítulo (figs. 72 e 76) Longhi observa que uma construção de novas substâncias escultóricas aparece

*“(…) com profundo sentido de renovação realística – em *Músculos em velocidade*. Essa escultura, por outro lado, como *Expansão espirálica* é uma síntese da substância articulada, poderia definir-se por sua vez uma síntese dos tecidos polpudos e musculares analisados no gigantesco dossiê de *Dinamismo humano*.*

*Muita é talvez a matéria cansada para ser organicamente deformada, mas onde essa nutrida pelo ar consegue flamejar, cria tais rabiscos plásticos de formas afusadas, ou de argúcias pontudas que poderíamos prenunciar uma obra-prima, se não quiséssemos também gozar o seu sentido mais escondido de plasticidade única entupida e desmoronada”*.

Aqui, o autor utiliza o desenho *Dinamismo muscular* (fig. 61) para realizar sua análise da escultura em questão. A nova percepção dinâmica, a percepção moderna permite-nos captar o que até então foi considerado impossível de ser percebido e identificado, diz Boccioni. É preciso organizar estes músculos a partir de sua impressão dinâmica no espaço.

---

<sup>271</sup> *Idem*, p. 120.

É por meio da leitura feita pelo artista de alguns postulados desenvolvidos por Bergson que podemos chegar a desenhos como aquele chamado *Linha única da continuidade no espaço* (*Linea única della continuità nello spazio* – fig. 73).

A “linha única” defende a superfície do papel contra a fragmentação e os processos analíticos; a “continuidade no espaço” levanta seu escudo contra os intervalos que dividem o tempo e o espaço – espaço onde identificamos um fragmento de uma construção (uma casa?) engastado na parte superior do corpo.

As observações feitas por Longhi sobre esta síntese pretendida pelo artista aplicam-se a maioria destes desenhos:

*“Quem de fato ainda querer repugnar a estas sínteses trazidas pelo movimento – que pareciam até hoje querer trazer ao invés a desagregação? O organismo intensifica sempre mais o centro recolhido das articulações, quer dizer, o torso onde se inserem como cunhas as formas vibrantes, onde se penduram as formas inertes. Vês torsos em formato de brasões, torsos em ânfora, torsos em cone reverso. Pela similaridade dos impulsos ambientais também os outros membros tendem a assumir formas analógicas de sentido veloz, tendem ainda crescendo o movimento a individualizar-se separadamente, reduzindo a infinita variedade realista das juntas a uma penetração recíproca de fusos orgânicos”.*

Também *Linha única da continuidade no espaço* propicia o momento para apresentarmos as considerações do crítico sobre a continuidade da forma no desenho do artista:

*“Existe um desenvolvimento ulterior a partir desta série àquela que visa a fixar as Formas únicas da continuidade no espaço.*

*Já que, se naquela víamos o artista limitar-se primeiro a um desenvolvimento abstrato do dinamismo de pose e de posturas, depois, passando ao movimento relativo, concluir completamente o corpo em sentido escultórico sem cautelas compositivas, aqui, na aceleração do movimento relativo ele tende a valer-se com habilidade da superfície esquadrada do desenho.*

*(...) Já num breve estudo o corpo transita, perdendo os ápices da forma, em linhas paralelas de igual obliquidade ao quadro – tran-tran de eixos dobráveis – por atravessado, sobre o carro que as transporta – no sentido do comprimento. Outras expansões tornadas oblíquas de corpos, ainda que mais conexas de articulação, conexas às vezes até no embalo, aparecem-nos em outros estudos que veremos retomados nas produções pictóricas mais recentes.*

*Recorte vertical. Quando o corpo tendendo em direção ao alto despedaça abaixo as polpas de repente amputadas e no alto, desde o centro do dorso, três planos oblíquos, folhas de palmas, desviam-se e apagam-se. Tudo isto está no lugar certo, aqui: e um retorno mesquinho a formas diminutas significaria matar a alegria que se percebe na expansão vencedora destas linhas radiadas”.<sup>272</sup>*

Um desenho que apresenta uma relação muito estreita com a escultura do artista é *Figura em movimento* (fig. 78); nele, a figura parece estar de costas, avançando à sua frente; mas o aspecto particular desta obra é a presença de um pedestal desenhado na base da figura, o que pode ser um indício de que o artista estava pensando sobre a escultura, ou ao menos raciocinando em termos escultóricos. Próxima à cabeça da mesma, parte de uma construção pode ser percebida – tal como o desenho *Linha única da continuidade no espaço*. O braço à direita está mais perto do espectador, de modo que notamos um cotovelo. De uma pose diferente das demais analisadas nos outros desenhos,

---

<sup>272</sup> LONGHI, *Op. Cit.*, p. 121.

sua aparência é muito semelhante à escultura *Formas únicas da continuidade no espaço*: a escultura parece ter a mesma pose do desenho, quando vista de trás.

O último desenho deste *corpus* possui o título *Decomposição dinâmica (Scomposizione dinamica – fig. 79)*. A sugestão de dinamismo, de impulsão e força vem até nós graças a um jogo planejado do braço, lançado no ar, e pela perna que avança à direita. O conjunto orgânico ganha uma “grande diagonal”, por assim dizer, devido à combinação dos movimentos desta perna e daquele braço. O homem de Boccioni, portanto, é aquele que

*“prosegue no espaço sem princípio nem fim, sem mutação mais, porque o organismo opõe um entro insuperável e ganglioso de substância e somente permite que se o libere das formas mais servis a uma realidade cotidiana preguiçosa. Depois, flama no ar as novas desinências inexauríveis, já que alimentada por um centro orgânico – por meio da matéria, por um ambiente – por meio da forma”.*

\* \* \*

Por fim, apresentamos um último trecho escrito por Longhi. Nele, o autor reconhece a lucidez criativa de Boccioni, afirmando que o artista tem consciência de que a questão da representação do movimento é complexa, e não pode ser resolvida simplesmente por meio de um exercício de pose e de gestos; é por meio de um processo de síntese, disparado pela percepção intuitiva das formas, que ele alcança uma renovação da forma, sem cair numa atividade exclusivamente esquemática. Estamos diante da incrível aventura da vida dinâmica, toda ela pura arquitetura:

*“Boccioni de qualquer forma tem intentos de corporeidade que jamais colocaria de lado. Por esta razão poucos desenhos bastam para adverti-lo que o problema do movimento não se resolve com um perfil brando e alongado exageradamente de flexões mais e mais involuntárias que não o levariam muito além de uma sinuosidade relaxada à Laurencin, ou ao máximo ao estilo de um Van Gogh com contornos mais unitários. De todo modo certas habilíssimas conexões paralelas de curvas como aquela de uma coxa em ascensão forçada, quase uma dobradiça, que chega a comentar outra saliente do torso, e aquele sentido de trânsito recortado claramente lhe servirão.*

*É de fato seguindo estas pesquisas sintéticas que Boccioni nos melhores estudos desta série poderá criar uma visão completamente reformada mas também profundamente legítima da forma humana.*

*Não mais o sentido de um particular ligamento de uma particular juntura, mas o sentido somente de ligamento e de juntas invencíveis. Todavia este não leva absolutamente, como se acreditaria, ao esquematismo pela habitual variação do sujeito inevitável à arte. Uma vez que em um corpo meio cansado e carnoso descende fácil o que em um corpo articulado e descarnado subia organicamente conduzido para o alto pela fibra articulada; os contrafortes de um corpo em um outro se tornam desmoronamentos fatais”.*

Assim, com estas palavras finais de Longhi, encerramos esta jornada a um novo Humanismo, e preparamo-nos para nossas considerações finais.

## CONCLUSÃO

*“Mas, sobre obras de arte,  
pouco se pode dizer.”*

– Robert Louis Stevenson,  
*Books Which Have Influenced Me*, 1882.

“Nenhuma das discussões sobre percepção jamais resolverá o mistério da arte. Não acredito que um livro que pretenda fazê-lo mereça ser lido”. Esta frase de Gombrich sempre norteou nossas crenças a respeito do que um historiador da Arte pode fazer com seu objeto de estudo. Pode-se dizer muita coisa sobre a obra de um determinado artista, de forma exaustiva. Mas deste modo inevitavelmente chegaremos à beira de um abismo onde o mistério, tal como a esfinge, encara-nos como o espelho de um enigma. A partir deste ponto, as teorias e especulações tornam-se impotentes para explicar a necessidade e a paixão mais íntima daqueles que produziram o que chamamos Arte.

Portanto, a conclusão deste trabalho será breve. Não deixamos para o final “a melhor parte”, não reservamos para estas considerações finais os parágrafos mais relevantes – estes estão espalhados ao longo deste volume, como acreditamos que deve ser. Nas páginas seguintes procuramos discutir alguns aspectos da arte de Boccioni a partir de considerações por nós tidas como fundamentais para o estudo da imagem em geral. Não procuramos encontrar, com isto, nenhuma resposta que nos traga conforto – é saudável existir, na arte, um certo incômodo: é isto o que a mantém viva.

\* \* \*

Todas as pinturas, disse Wölfflin, devem mais a outras pinturas do que à observação direta do natural. Obras originam-se a partir de outras obras, seja este surgimento motivado por relações diretas ou indiretas. Ao longo deste trabalho, este foi o nosso objetivo principal: mostrar a construção de uma poética, de um raciocínio, e como esta construção é complexa e nem sempre completamente acessível para aquele que a estuda. Este processo, especialmente na Arte Moderna, tem sido associado às motivações inconscientes do artista, fato ao qual se opõe veementemente Gombrich:

*“As formas e expressões a que chegaram os artistas do século XX nas suas experiências com cores e formas têm sido aceitas popularmente como imagens surgidas do âmago do ‘inconsciente’ do artista. Mas isso, a meu ver, não passa de um ingênuo mal-entendido. (...) Aqueles que atribuem à arte moderna a capacidade de transcrever as imagens do inconsciente obviamente simplificam – e de maneira grave – o que é, a rigor, uma seqüência complexa de eventos. Deveríamos dizer, de preferência, que ela varreu as limitações e tabus que restringiam a escolha dos seus veículos pelo artista e a sua liberdade de experimentação. (...) Para o artista, a imagem no inconsciente é tão mítica e inútil como idéia quanto a imagem na retina. Não há atalhos para a articulação. Para onde quer que o artista se volte, tudo o que está em seu poder é fazer e copiar, e escolher, de uma linguagem que desenvolveu, a equivalência mais apropriada”.*<sup>273</sup>

O autor observa que o processo criativo é, por natureza, complexo – as dificuldades ocasionais que se apresentam ao longo do estudo da arte muitas vezes levam o estudioso a considerar os

---

<sup>273</sup> GOMBRICH. E., H., Arte e Ilusão, p. 312-313.

misteriosos movimentos do inconsciente como causa desta complexidade. Entretanto, todas as experiências ocorrem debaixo da luz do sol – e dentro da consciência do artista. Na tarefa de tentar compreender o que o artista consegue imaginar e o que ele consegue realizar, é preciso ter em mente a complexidade de suas intenções.

Toda essa discussão não é inédita: obras de arte sempre provocam especulação. Acreditamos que o estudo da poética de um artista é uma tarefa muito íntima – é preciso cuidado ao adentrar o seu mundo; é preciso, de certa forma, despir-se das categorizações, realizar *tabula rasa* das próprias experiências.

Nosso estudo nos mostrou que é absolutamente necessário ter ciência de que nenhum processo criativo é construído por etapas fixas e postas numa dada ordem; às vezes, na verdade, o processo funciona melhor inversamente, e um esboço nos serve para elucidar uma obra de arte acabada.

Quando estudamos o itinerário da poética de Boccioni, levamos em conta sua personalidade e suas emoções pessoais, pelo menos aquelas que nos foram permitidas conhecer. Isto nos auxilia a compreender, em parte, suas preferências em termos de imagem; a isso junto com o estilo de época e o estilo do artista, procuramos apresentar aspectos relevantes de sua obra.

Boccioni levou para a sua arte as suas motivações e convicções de vida. O que impulsionou a sua arte é o que impulsionou a sua vivência como indivíduo. Ele possuía a capacidade de ver criticamente, e isto lhe ofereceu os meios para aprofundar suas percepções com interpretações pessoais. Sua arte é estruturada, em grande parte, pelas suas reflexões a respeito da mesma, seja escrevendo, seja desenhando. Tanto um quanto outro são abundantes na vida do artista; às vezes a linha consegue falar onde a palavra falha. Foi especialmente importante usarmos nesta pesquisa alguns trechos de seus diários, que, apesar de seu fácil acesso pelos autores estrangeiros, raramente são usados por eles. Este trabalho procurou apresentar, pela primeira vez no Brasil, a arte de

Boccioni ligada à vida do artista. Não se trata de realizar uma biografia – trata-se de pesquisar, na medida do possível, a gênese de suas expectativas e motivações. Gombrich observou que

*“(...) o historiador nunca pode explicar satisfatoriamente uma determinada obra de arte, com todas as decisões ligadas à sua concepção e execução (...). O particular em toda a sua riqueza está fadado a escapar pelas malhas da rede de conceitos gerais que nós mesmos armamos ao formular nossas (...) perguntas. Criada como um instrumento para nos ajudar a encontrar nosso caminho através do mundo das coisas, nossa língua é notoriamente pobre quando tentamos analisar e organizar em categorias o mundo interior”.*<sup>274</sup>

\* \* \*

Os desenhos de Boccioni enriquecem o conjunto total de sua obra. Eles são totalmente capazes de falarem sozinhos sobre si mesmos; mas, no caso deste artista, o diálogo é mais rico que o monólogo. Ao longo deste trabalho procuramos mostrar que a sua pintura é indissociável de sua escultura; a teoria criada por ele atende estes dois suportes, que apresentam temas semelhantes – razão pela qual, muitas vezes, um determinado desenho seu pode ter referência direta e ao mesmo tempo tanto para uma determinada pintura quanto para uma determinada escultura.

Ao longo desta pesquisa muitas questões surgiram: Quando Boccioni coloca os seus desenhos ao lado de suas esculturas em suas exposições, o que está querendo demonstrar? Tornar evidente os meios de representação? Mostrar seus intentos? Esclarecer o seu procedimento na escultura?

Neste momento capturamos todas estas perguntas e constatamos que a grande questão sobre a obra de Boccioni diz respeito ao aspecto bidimensional de sua pintura e desenho e aquele

---

<sup>274</sup> GOMBRICH, *Op. Cit.*, p. 340

tridimensional, de sua escultura. Ora, estamos estudando as esculturas (forma tridimensional de arte) junto com os desenhos (formas bidimensionais): estabelece-se, portanto, um paradoxo entre o tridimensional que é o cenário de nossa vivência cotidiana, e o bidimensional, com a tela ou o papel limitado, onde a visão do mundo precisa ser ajustada. Muitas vezes a meta de uma criação artística procura reunir a capacidade de ser sensível à experiência individual do mundo e ao mesmo tempo, auto-suficiente.<sup>275</sup> Este foi o paradoxo de Cézanne e também o de Boccioni.

\* \* \*

Para entender a obra futurista deste artista – especificamente a sua escultura, como foi a nossa proposta – é necessário investigar todas as questões que deram forma à sua trajetória artística. Suas experiências pré-futuristas constroem uma espécie de esquema, uma gramática que lhe serve de apoio para a representação de imagens da sua memória; dentro do Futurismo, ele modifica gradualmente este vocabulário, até que corresponda àquilo que deseja exprimir.

Gombrich observa que o que um pintor investiga não é a natureza do mundo físico, “mas a natureza das nossas reações a este mundo. Ele não se preocupa com as causas, mas com o mecanismo de certos efeitos. Seu problema é de natureza psicológica – trata-se de conjurar uma imagem convincente apesar do fato de que nenhum tom isolado corresponde ao que chamamos de ‘realidade’”.<sup>276</sup>

Boccioni está interessado no processo dinâmico da vida e com os efeitos que este imprime em um corpo. Sua grande preocupação é encontrar os meios de produzir uma forma que demonstre tais efeitos. O estudo de vários de seus desenhos mostra para nós esta busca, uma urgência em capturar o gesto, em aprisionar a linha que constrói os seres. Ele percebeu que a construção de determinados

---

<sup>275</sup> Cf. SHIFF, in FRASCINA, *Primitivismo, Cubismo, Abstração*, p. 231

<sup>276</sup> GOMBRICH, *Op. Cit.*, p. 43-44.

efeitos só aconteceria a partir da percepção de uma nova realidade dos fenômenos. É por isso que afirmamos, neste trabalho, que o homem moderno de Boccioni só assim o é devido à condição moderna do olhar do artista.

A modernidade de Boccioni é construída habilmente a partir de grandes reflexões sobre a arte do passado. O Moderno, segundo Baudelaire, não é aquilo que é apenas do presente, mas sim uma atitude específica para com o presente. Isto não podia ser mais verdadeiro em Boccioni, que procurou mostrar, por meio de sua arte, que o momento presente é o que há de mais moderno na arte, concebendo um novo mundo através de um olhar renovado. A experiência futurista, para ele, concentrou-se na espetacular seqüência veloz dos fatos fugazes, que, juntos, constroem o que permanece.

Logo, o cerne do moderno, para Boccioni, está na modificação da visão, e não necessariamente na criação de um novo tema para a arte. Assim, ele constrói suas figuras que correm, e, nelas, instila um detalhe novo, como por exemplo a ausência da cabeça nestas personagens: Boccioni suprime o rosto, que sempre foi tido como o centro psicológico da composição, para voltar a nossa atenção ao corpo.

Sua obra estabelece um profundo diálogo entre inovação e tradição. Debaxo do homem futurista de Boccioni respira a herança visual de Leonardo, de Michelangelo, de Dürer. Basta deitar os olhos nas páginas dos diários do artista: o sentimento de fascínio diante das obras dos grandes mestres divide o papel com o terror do jovem escritor diante da possibilidade de não conseguir fazer obras igualmente importantes:

*“Leio Müntz, um livro sobre o Renascimento. As palavras que diz sobre Leonardo Michelangelo Bramante Rafael me fazem desaparecer como neve ao sol. Como posso acreditar que sou alguma coisa diante de tais gigantes?”<sup>277</sup>*

Em outro trecho, lemos:

*“Terminei o desenho de mamãe e não estou suficientemente contente como gostaria. Não ficou bastante escrupuloso como eu desejava. (...) Ele me parece pouco original porque se vê a inspiração quatrocentista e não pude resistir a colocar ao lado da cabeça a inscrição: ‘minha mãe’ – ‘sua idade 54’! Existe no retrato um retorno furioso aos primitivos e assinala a influência do Bellini de Brera (La Pietà), das gravuras de Dürer da Ambrosiana, muito de Leonardo e do passeio a Munique. Me entusiasma os artistas até Rafael. Oh! Me inebriam, me transportam, sou um escravo deles. Mas eu me libertarei. Deles me restará a religião maravilhosa do átomo ao universo.*

*Nestes dias Leonardo me veio à mente como nunca! Que intelecto divino! E há quem diga que a Ciência matou a Arte. Mas como?*

*Mas só com as lendas se poderá fazer uma obra de arte? (...) Já que a Ciência demonstrou brilhantemente a Evolução do homem e a transformação da espécie, então por isto o sentimento religioso morreu? (...) O que é o passado da Ciência de frente à infinitude do Mistério? Daquilo que nunca se saberá?*

*A forma varia, a essência é sempre a mesma”.*<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> Diário de Boccioni, 21 de dezembro de 1907, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 270.

<sup>278</sup> Diário de Boccioni, 27 de setembro de 1907, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 263-264.

Boccioni aproxima-se de Michelangelo quando procura capturar o movimento, a tensão interior do corpo. No artista renascentista, a sua escultura é impregnada de uma energia interna que se conclui na carne, nas feições das figuras. É em Michelangelo que “(...) o corpo passa a ser visto como a matéria plástica em que são impressas as conformações impostas por aquilo que a Modernidade consagrou: a subjetividade infinita, poderosa e trágica”.<sup>279</sup>

Já Leonardo, recusando uma idéia *a priori* e externa às coisas, parte do fenômeno, “daquilo que se vê com os olhos antes de se saber que se trata de uma árvore, rio ou rocha”<sup>280</sup>. A natureza por ele revelada não se deixa fixar: é dinâmica e mutável. Nos corpos de Leonardo “a *mimesis* da representação é, simultaneamente, invenção; os corpos mais do que matéria são luz, energia e movimento”<sup>281</sup>.

Quando Carlos Brandão descreve a arte de Leonardo com as palavras “Filosofia e pintura, matéria e intelecto, arte e natureza, anatomia e desenho, razão e imaginação, ciência e magia (...)”, não podemos deixar de identificar nas mesmas a própria arte de Boccioni. Sabemos o quão é complexa a sua arte, que procura materializar o que não é visto, que pretende fixar na tela, no gesso e no papel o momentâneo; que procura imortalizar a vida que não pode ser contida; que celebra o moderno exaltando os temas mais antigos da arte.

No fundo, a proximidade que Boccioni mantém com estes artistas do Renascimento deve-se ao fato de que todos os artistas pensam, cada um à sua maneira e dentro de seu tempo, questões vitais referentes a toda humanidade; questões que povoaram milhares de mentes, todas aquelas que interrogaram, pelo menos uma vez, como se dá a nossa percepção de tudo aquilo que nos cerca e de tudo aquilo que nos mantém vivos – a grande motivação: estar no mundo. A grande tarefa: explorar o poder criador do homem. A grande maravilha: transformar-se a partir do espanto em estar vivo.

---

<sup>279</sup> BRANDÃO, C., “O corpo do Renascimento”, in *O Homem máquina*, p. 280.

<sup>280</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 280.

<sup>281</sup> *Ibidem, Op. Cit.*, p. 283.

\* \* \*

A energia do corpo, lembrada nas obras de Michelangelo e Leonardo, também deriva de outro personagem, na obra de Boccioni. Trata-se, desta vez, da energia dentro de sua acepção científica, e o personagem é Albert Einstein, que criou uma equivalência entre matéria e energia. Matéria é energia, eletricidade condensada, logo, só existe como força. O espaço assimila características da continuidade dinâmica, estando desvinculado daquela conotação de inércia que a metafísica bergsoniana lhe atribuía.

Numa carta de 1912, Boccioni confessa a seu colega Carrà que está “cansado de pensar e não pintar” e que nada lhe interessa senão “a matéria expressa de acordo comigo mesmo”. E ele manterá, de fato, um profundo e constante diálogo com a matéria, como observou Longhi: “[Boccioni] chegou a transfigurar organicamente não somente a matéria já organizada na vida, e que então apareceu já como sujeito, mas também a natureza morta, que transformou em natureza dinâmica e portanto viva”<sup>282</sup>.

Boccioni enxergou o seu mundo como algo cheio de vida, procurou meios de poder escutar o pulsar do coração da “Grande Mãe”. Partindo do dado sensível e concreto, vai além da própria coisa. A imagem é a ponte entre o mundo fenomênico e o mundo interior.

Sua arte reflete uma ligação estreita com o objeto, vivido dentro das suas possibilidades dinâmicas e expressivas, em valores emocionais. Dessa ligação ele retirou os meios para construir uma linguagem moderna na arte do século XX. O espaço não é mais naturalista ou estático; ele transforma-se em espaço-tempo, onde o objeto, na sua potencialidade plástica, dilata-se, sem possuir valores internos ou externos dissociáveis.

---

<sup>282</sup> LONGHI, prefácio de *Scritti Giovanili*, p.43.

A imagem no desenho de Boccioni perde seu caráter contemplativo, tornando-se capaz de ser inteiramente vivida e compartilhada. O espaço é parte integrante na constituição da figura: é deste ponto que Boccioni rompe com o tema da “mulher na janela” para criar a “mulher+janela”, assim como sua teoria do dinamismo constrói a “escultura de ambiente”.

“O artista criando não olha, não observa, não mede, não pesa; ele *sente*”, escreveu Boccioni em seu livro *Pittura scultura futuriste*. É este sentimento, ou melhor, estado d’alma, que permite criar plasticamente as vibrações, as emanações, as densidades, os movimentos. É a emoção que impede a arte de ser puramente análise, permitindo assim a expansão de suas forças.

“Uma gorjeta para quem souber deter o movimento de uma única linha de Botticelli, ou de Boccioni” – desafia Longhi. Referindo-se aos desenhos que se ocupam da questão do movimento, o crítico italiano afirmou que estes possuem um potencial inesgotável de representação. Eles assim o são porque a própria realidade não é fixa: eis a identificação entre o sujeito e a arte.

Gombrich, a respeito da idéia de movimento na arte, observa que “(...) quando se mostram a um observador as imagens de um dedo que aponta ou de uma flecha, ele tende a deslocar a sua situação, de certa forma, na direção do movimento. Sem essa tendência que temos a ver um movimento potencial sob a forma de antecipação, os artistas nunca teriam sido capazes de criar a sugestão de velocidade em imagens estacionárias. Mas aqui, como sempre, essa projeção precisa de uma ‘tela’, de um campo vazio em que nada contradiga a nossa antecipação. Esse é o motivo pelo qual a impressão de movimento e, portanto, de vida, é obtida muito mais facilmente com algumas pinceladas enérgicas do que com a elaboração em detalhe. O fato é comum, mas a explicação que geralmente se dá para ele apela com muita certeza para a experiência visual que ‘realmente temos’ na presença do movimento”.<sup>283</sup>

---

<sup>283</sup> GOMBRICH, *Arte e Ilusão, Op. Cit.*, p. 396.

Estas foram as questões que conduziram nossas análises sobre a questão do movimento nos desenhos do artista.

\* \* \*

O pintor inglês Constable afirmou que “todo o objetivo e toda a dificuldade da arte é unir imaginação com Natureza”. Ao lermos esta frase, pensamos em como a arte de Boccioni procurou conjugar aquilo que é visto com aquilo que é imaginado. Nos manifestos e textos futuristas, a pintura é construída por aquilo “que se recorda e aquilo que se vê”.

A visão de Boccioni fundamentou-se a partir da intuição criadora. Grande observador do mundo, ele procurou reunir os dados desta observação para formar uma estrutura, e, a partir dela, inserir os elementos da sua pesquisa dinâmica. Trata-se, como diz Gombrich, de ver o que se pinta ao invés de pintar o que se vê:

*“Em princípio, não há diferença entre representar uma coisa vista e uma coisa rememorada – nenhuma delas pode ser transcrita como tal, sem uma linguagem; (...). A memória de soluções coroadas de êxito, as do próprio artista e as da tradição, é tão importante quanto a memória de observação”.*<sup>284</sup>

Isso é um aspecto interessante na arte de Boccioni, principalmente quando pensamos em sua série de desenhos de homens caminhando. Não existe o modelo vivo diante do qual o artista realiza a sua obra. Ele desenha o que “vê” em sua mente, traduz em lápis o conjunto de observações que armazenou em sua memória, oriundos de todo tipo de experiência, como artista e como indivíduo.

---

<sup>284</sup> *Idem, Op. Cit., p.74.*

Boccioni procurou aplicar este modo de enxergar o objeto artístico a todos os suportes. Seu profundo desejo de participar da Arte – esculpindo, desenhando, pintando, escrevendo – reforça a sua impaciência criativa, por uma reflexão crítica que lhe apresenta a necessidade de racionalizar a sua intuição.<sup>285</sup> O desenho, neste sentido, é como um raciocínio, uma forma de experiência, uma maneira de refletir sobre o mundo. Ele também suscita questões no artista; em alguns momentos, Boccioni não sabe se o desenho (caracterizado pela ausência de cor) substituiu com êxito a pintura:

*“Ainda não sei encerrar no papel os sujeitos para os quadros que o espetáculo da vida me deve sugerir absolutamente. Não sei transformar em uma visão pictórica (escrevo gráfica) aquela literária ou filosófica.*

*Ontem me veio a dúvida se eu perdi ou não o amor pela cor visto que recaio sempre a desenhar não dando importância aos pincéis. Contudo, não sinto a necessidade de empregar a cor que não em coisas de grande importância. As pequenas impressões não me vêm aos olhos senão como desenho”.*<sup>286</sup>

Boccioni recebeu estímulos decisivos na criação de uma linguagem particular; desde a cultura das Secessões, passando pelo Simbolismo e pelo Impressionismo, sua arte assimilou tudo aquilo que trazia consigo um potencial de desenvolvimento e transformação. É preciso perceber a distância percorrida pelo artista, e por esta razão escrevemos o Capítulo I.

A vivência de aspectos da poética simbolista e impressionista foi fundamental na constituição da teoria de Boccioni. Estas correntes trouxeram questões das quais o jovem artista já se interessava, como podemos verificar neste trecho de Richard Shiff:

---

<sup>285</sup> Cf. R. De Grada, in *Boccioni a Milano*, p.13.

<sup>286</sup> Diário de Boccioni, 27 de setembro de 1907, in BIROLI, *Op. Cit.*, p. 264.

*“Tanto a arte impressionista como a simbolista exemplificam maneiras de investigar o mundo, de descobrir o real e o verdadeiro, de experimentar a vida. O modo de percepção, de visão, tinha mais importância para o impressionista ou o simbolista que a coisa vista ou a imagem apresentada. Neste sentido, os impressionistas e simbolistas situavam-se em oposição ao que viam como arte ‘acadêmica’, pois tal arte encontrava a sua realidade e a sua verdade no objeto de sua própria criação – sua representação – cujo caráter era determinado pelas regras da academia e por um procedimento técnico padronizado”.*<sup>287</sup>

\* \* \*

A composição de uma obra estabelece-se por meio de um processo de ajuste e “sintonia” de idéias, uma ordenação da experiência.

O mundo, diz Gombrich, nunca se apresenta neutro diante de nossos olhos: “tomar conhecimento dele é estar atento a situações cuja validade possivelmente terá de ser experimentada e testada”.<sup>288</sup> A idéia que fazemos de nosso mundo visível é uma construção que conjuga memórias de movimento, tato e visão, entre outros dados.

Gombrich afirma que, na criação do artista, é preciso existir um ponto de partida. Todo artista possui a necessidade de possuir um vocabulário visual, que lhe permite ampliar a gama das suas possibilidades de representação. Este não precisa ser uma certeza, mas uma conjetura “condicionada pelo hábito e pela tradição”. Este padrão de comparação é o marco inicial do fazer artístico, que irá produzir uma determinada imagem acabada. O dado familiar é o ponto de partida para a

---

<sup>287</sup> SHIFF, in FRASCINA, *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>288</sup> GOMBRICH, *Op. Cit.*, p. 329

representação do desconhecido, pois “uma representação existente exerce sempre um certo fascínio sobre o artista”. O artista não pode partir de zero, mas pode criticar os seus predecessores. No caso de Boccioni, não bastava criticá-los: o fundamental era superá-los.

Neste processo, experimentar é fundamental: “A natureza não pode ser imitada ou ‘transcrita’ sem ser primeiro desmontada e montada de novo. Esse é um trabalho não só de observação, mas também de experimentação incessante. Porque aqui também o termo ‘observação’ tendeu a induzir em erro mais que a esclarecer”.<sup>289</sup>

A experimentação é o que indicará ao artista o caminho que o liberte do estilo (que muitas vezes limita suas criações), possibilitando novas alternativas que possam explicar melhor sua arte. Fazer é mais importante do que copiar. O autor inglês observa que todo pensamento consiste em distinguir e classificar: toda percepção está ligada a expectativas e, em consequência, a comparações.

O acento pessoal do artista, continua Gombrich, não é composto de truques individuais da mão, passíveis de serem isolados e descritos: “é, mais uma vez, uma questão de relações, da interação de inumeráveis reações pessoais, um problema de distribuição e seqüências que percebemos como um todo, sem sermos capazes de apontar os elementos da combinação”.<sup>290</sup>

A experiência artística envolve todas estas experiências comentadas acima. Neste trabalho, procuramos explorá-las a partir do conjunto da obra de Boccioni. Demonstramos que ele acolheu as suas diversas experiências no intuito de legitimar a sua própria arte, a sua própria visão de mundo. Na trajetória da construção de sua obra são fundamentais os anos de 1912 e 1913; são neles que o artista finalmente adquire os meios pictóricos necessários para criar uma obra pessoal. Assim, ele consegue construir uma arte onde a forma se torna, enfim, auto-suficiente.

---

<sup>289</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 125.

<sup>290</sup> *Ibidem, Op. Cit.*, p.336.

\* \* \*

Não podemos deixar de comentar a importância do texto escrito por Longhi sobre a escultura de Boccioni. Gostaríamos de destacar alguns comentários feitos pelo autor sobre o desenho e o tema na obra deste artista.

Longhi, após fazer suas considerações a respeito do desenho de Boccioni, reconhece que não é tarefa fácil compreender todos estes conceitos dos quais comenta, pois “estamos (...) nas nascentes das artes do desenho”. Dando as boas-vindas àquele que chegou “assim tão rápido à obra prima”, o escritor recapitula o contexto artístico onde se desenvolveu a obra de Boccioni, artista que foi definido como “um Van Gogh que sente os volumes”:

*“Imaginal um artista que se depara dotado profundamente pelo senso da deformação orgânica, isto é, já intimamente às fontes do dinamismo; que de outro lado possuía, passado próximo, atrás de si, o lodo superficial do impressionismo e a deformação inorgânica – externa – do Cubismo. E vedes que coisas ele soube fazer”.*

Isso posto, Longhi destacou o maior mérito de Boccioni dentro da sua poética do dinamismo: a de não permitir que o ambiente sobrepuje a exaltação da forma orgânica. É esta capacidade do artista em exaltar esta forma que constrói a renovação da natureza. O seu intento em capturar o movimento é alcançado com êxito, de acordo com o crítico, que contudo também reconhece os perigos que, silenciosos, espreitam: a tentação da obra em transformar-se em um novo impressionismo, a uma plástica “de simples perfil”, se não se tiver o devido cuidado com o processo de síntese e de esquematização das massas. O perigo espreita, pois, Longhi o sabe, “Boccioni é um desenhista. Conhece a força das ondulações irregulares, das curvas que se respondem muito de longe (...)”.

“(…) Mas não é propriamente Boccioni” – escreve o autor – “que tem necessidade de ser advertido. (...) Eu demonstrei os desvios possíveis deste estilo que como todos os estilos altíssimos tem seu equilíbrio trágico”.

O crítico também reservou um espaço em seu texto para discutir o modo que o artista representou o tema na sua escultura, e a reação de espanto do público quando as obras foram expostas. O caráter de novidade, na arte, muitas vezes é recebido com aversão e resistência. Longhi está ciente disso quando defende a obra de Boccioni daquilo que o público chama de “grotesco”:

*“(…) o grotesco é talvez o fundamento da arte visual (...). Isto é, o resultado de toda arte que nascendo como tal não se preocupa ainda em coincidir com a vida. Grotesco: palavra de significado primordialmente neutro ou francamente benigno, tem adquirido agora um sentido adulterado pela plebe que o aplica à arte onde não reconhecem simpatia nem prática –nem o útil nem a agradabilidade, enfim”.*

Longhi, usando em seguida uma ironia lapidada, cita dois aspectos da poética de Boccioni que são vistos como “grotescos”: a solidificação da luz e a integração do sujeito com o ambiente:

*“Grotesca é portanto a luz congelada porque seria grave e terrível que depois de ter aprendido a circular como se pode no espaço atrás de nossos pequenos afazeres, esbarrássemos durante contra um raio de luz, que jamais tinha nos incomodado antes (...).*

*Grotesco que um homem ceda tanto ao mormaço de um ambiente fluido até deixar-se desfolhar as carnes e multiplicar os membros”.*

Longhi diz que, se tais aspectos na obra de Boccioni podem ser denominados de “grotescos”, muitas outras obras na História da Arte também o são, obras estas consideradas por muitos como belas.

A obra de Boccioni apresentou a chance para Longhi comentar a Arte Moderna, que, segundo ele, até então não havia na Itália. Habitado a analisar a arte antiga, o crítico mergulhou “no passado com espírito moderno” percebendo então, “que a crítica coincidia com a história”. Foi ele quem materializou o desejo do jovem Boccioni, manifesto tantas vezes em seus diários: colocá-lo ao lado e em pé de igualdade com os grandes nomes da arte italiana:

*“Conheço um pouco da arte italiana, e posso vos assegurar que de grandes escultores não tivemos muitos; mas alguns grandiosos realmente, que bastam. São eles Giovanni Pisano, Giotto, Jacopo della Quercia, Antonio Rizzo, Michelangelo. E depois de grande tradição escultórica de grande estilo – já que vós acreditais bem no grande estilo, eu sei – mais nada.*

*“É necessário portanto procurar todos os meios (...) para fazer compreender a quem cabe compreender, em Itália, que naquela fileira mágica deve ser inserido mais rápido, imediatamente, o nome de Boccioni – este grande escultor”.*

\* \* \*

Aqui se encerram nossas últimas considerações sobre o desenho de Boccioni. Gostaríamos de concluir este trabalho não com as nossas palavras, mas sim com as do próprio artista, que as utilizou para encerrar o seu livro *Pittura scultura futuriste*:

*“única necessità, única volontà: salire”*

## APÊNDICES

Roberto Longhi

A Escultura Futurista de Umberto Boccioni

1914

1 - Escreverei algum dia uma história leve e de síntese irônica da escultura moderna, isto é, de Michelangelo em diante.

2 - Revelando facilmente o seu truque talvez involuntário que terminou por mandá-la fazer as compras na loja de artigos para pintura. Escreverei alguma coisa ligeiramente, sem aprofundar-me – senão a história torna-se teoria nas mãos –, sobre como os planos de Michelangelo se encrespam sob a fastidiosa brisa barroca que dura de Bernini a Rosso.

3 - Direi – se não terei até lá mudado de opinião – que se Bernini tivesse tido gênio, o que eu nego, não teria enfim se desviado tanto das últimas tentativas de uma grande escultura; mas Correggio, que, quando não foi grande pintor, pelo menos foi grande perfumista; mas um sorveteiro, um certo Barocci, o arrastaram demais, eu creio, em direção a essas artes terciárias, contra as quais, por outro lado, assim como são, eu jamais faria objeção alguma.

4 - E como, quando a construção não é abolida por caprichos humanos de ordem inferior, o bloco michelangiano perdura à flor d'água, sob o crepe de Puget\_, indo até os *glissés* noturnos de Carpeaux\_.

5 - Quando Rosso\_ eriou a matéria superficial das coisas em pétalas de lama finíssimas, fritando-as no molinilho atmosférico, mas sobreviveu por baixo uma forma cérea ou ebúrnea, pronta a nuançar a epiderme em uma forma se não arcaica, indiferente à modernidade; e o problema foi uma ambientação aureolar das coisas ou a desfocalização maior ou menor da forma sob o trânsito velocíssimo da luz, onde, somente raras vezes, e mais como nostalgia que como tendência construtiva, algum início de muro (em ruína ou em construção?) calcinou rapidamente o frágil encrespamento das superfícies.

6 - Quando, por outro lado, Rodin, reduzido ao desespero pelo seu realismo artrítico e nodoso, lançou à fogueira as suas produções de Cifariello\_ superior e – milagre! – as viu sair em bloco de ganga, meu Deus, ainda clássica ou michelangiana, mas em movimentos contraídos em toda parte, exceto nas articulações; onde, curadas as queimaduras da derme estatuária com emplastos improvisados de substâncias indefiníveis, percebeu (e fingiu que não) ter dado liga de impressionismo aos seus fósseis de Herculano.

Quando Minne\_ –

7 - Quando cresceu o confusãoismo e, por conseqüência, o exotismo e o arcaísmo; quando o estilo se impôs, vestido por cima da obra feita; e, depois da Oceania entrouxada de Gauguin, Maillol\_ colocou a sua forma em tigelas polidas e sobre tábuas de cozinha egípcias.

8 - A Itália moderna ficará de fora, naturalmente, desta história lírica da escultura recente; a Itália, que, quando não antecipou – como eu disse – o impressionismo na escultura, se desmoralizou imediatamente na mais repugnante academia que desde Algardi\_ se transmitiu, sem solução – através de Bartolini\_ e Dupré\_ –, em níveis cada vez mais baixos, até Bistolfi\_ e aos outros! Menores!

9 - Era sobre tal escultura, mais ou menos, que Baudelaire iria formar seu julgamento negativo sobre a escultura como arte, o único julgamento que talvez possa ligeiramente diminuir a fama deste refinadíssimo entre os competentes na matéria\_.

10 - Escreverei portanto numa outra vez sobre tudo isto, mas para nós agora interessa somente afirmar que surge e toma seu lugar neste instante a escultura de Boccioni, em meio ao deserto da escultura moderna, de oásis breves e sedentos, e na sua região mais embrutecida, a Itália.

11 - Não poderíamos negar, iniciando, que, se por obra deste artista a escultura retoma seu lugar próprio, e como algo realmente autônomo, isso é devido – não mais que como pretexto, aliás – ao fato de que, tendo retornado a pintura, após a liquidação impressionista, a intentos inegavelmente construtivos, a escultura, que a seguira nas pesquisas intimamente pictóricas, não alcançando em outra parte, pela sua constituição essencial, mais que um pitoresco refinado, devia retornar a seus próprios caminhos com vontade ainda maior; sem recair, entretanto, na academia, e portanto na crítica baudelairiana; antes demonstrando claramente de que modo aquele julgamento profundamente falacioso de que a escultura, por sua autêntica realidade espacial, só pode reproduzir e não criar, se fundou em um banal preconceito realístico, já que se trata apenas de aprofundar-se nesta necessidade de verificação orgânica, tátil\_ da forma – para transfigurá-lo.

12 - Criar, isto é, organismos transfigurados por meio de uma deformação sistemática. O sistema, quero dizer, de lógica modesta e esquiva que se manifesta na arte.

13 - Neste ponto, repito, e com estas intenções, inicia-se a escultura de Boccioni, e como todas aquelas que se refazem às fontes da plástica, é espontaneamente arcaica, mas, entendamos, não arcaística.

14 - Não gostaria que se concluísse daquilo que eu disse uma acusação de ignorância em relação a este escultor. A ignorância é aquela do falso arcaísmo, que troca a obtusidade pela pureza mental obtida pelo esforço, obtusidade que tomba ao primeiro contato inevitável com realidades artísticas de quarta ordem, como aconteceu ao montanhês Segantini\_ e a todos estes falsos “Naturmenschen” que trocam a tábula rasa do instinto bruto pela confirmação do próprio temperamento em contato com a história.

15 - Mas para Boccioni é o contrário. Com uma lucidez que parece quase um resultado miraculoso da necessidade íntima de clarear a história para poder recuperar seu melhor filão, ele – em um livro recentíssimo – soube, sem esfriar o entusiasmo em relação ao futuro, colocar alguns pontos para a história da arte moderna, e não apenas moderna, que poderiam fazer a fortuna de muitos historiadores da arte antiga e recente na Itália\_.

16 - Que isto sirva para nos colocar diante de sua arte, com respeito e compreensão dos barbarismos iniciais exasperados que aí descobriremos.

17 - Eu disse que a pintura primeiro liberou-se da dissolução do impressionismo ao proceder com intenções que são de natureza estritamente plástica e cuja compreensão se torna, por isso, admiravelmente adequada para o exame destas criações escultóricas.

18 - E portanto, já que não posso refazer mais uma vez a história da passagem do impressionismo ao cubismo, e do cubismo ao futurismo, ou até, como algo mais direto e orgânico, do impressionismo ao futurismo, devo supôr no leitor um conhecimento, embora limitado, dessa que é a história de ontem, assim como há pouco a delineamos, Soffici\_ e eu, sem ter que nos desmentir até agora.

19 - Mas, antes de abordar as obras deste escultor nato, desejo fazer uma declaração sobre o método da minha crítica — se é que se trata de um método.

20 - Irei, de certo, fixar qualquer “jalon”\_ no desenvolvimento desta arte; deverei neste caso reduzir-me, desviar-me, objetivo, histórico, presbita – como for necessário. Será esta a arquitetura da minha interpretação; arquitetura gótica, talvez feita de nervuras e de chaves de abóbada, mais que de massas, mas, de qualquer forma, arquitetura.

21 - Contudo, uma vez desatadas essas junções inevitáveis, o leitor – falo do leitor que possua alguma iniciação – deverá realizar um esforço, como um salto, para transportar-se para um domínio mais concreto e mais apurado a um só tempo, onde uma sensibilidade fluida e difusa lhe permitirá talvez viver realmente aquela criação orgânica de Boccioni, por meio dos meus sugeridos símbolos literários.

22 - É uma tentativa.

23 - Eu, que fui o único, fora do futurismo, a afirmar sua profunda independência e superioridade a respeito do cubismo\_, estou um tanto mais contente por poder demonstrar que no desenvolvimento escultórico de Boccioni os elementos de congelamento cubista ou de tipo genericamente estático permanecem em segundo plano e depressa desaparecem totalmente.

24 - Pois que, finalmente diante das primeiras obras do nosso artista, podemos reencontrar um fio condutor que do impressionismo conduz diretamente ao dinamismo. Dizemos logo dinamismo, já que precisamente esta palavra, e não futurismo, possui algum sentido específico na arte figurativa. Vejamos portanto esta passagem genial.

25 - Não é preciso mais que alguma palavra sobre *Antigrazioso*.\_

26 - Imaginem um pós-impressionismo que, ainda abandonando muita coisa à ação do claro-escuro galopante ao galope, tenda a consolidar alguma fluente visão instantânea – talvez a velha zeladora de Rosso\_ – reunindo ao lado a matéria plástica, antes desarranjada, em bulbosidades descaroadas com certa desordem; não é uma verdadeira organização de estilo, mas é, de todo modo, uma tendência ao estilo, e a massa de nhoque comprimida das carnes é certamente devida à trama óssea que punge adunca aqui e ali, como a nos sugerir uma construção subterrânea mas segura. Ainda: a carga da matéria cadente, essa obsessão plástica que domina a arte moderna, pesa, vitalmente expressa, onde os bulbos formais pendem, numerosos, de um único filamento oculto, como uma dúzia de figos moles aglomerados de uma única atadura vegetal.

27 - Fora, restam alguns elementos indicados, não incorporados, de fundo ambiental que irradia inutilmente dois segmentos cartáceos. Mas sobre esses elementos é preciso deter-se um pouco quando eles tendem a levantar-se e quase a se impôr.

28 - Refiro-me de fato a *Compenetrazione di testa e di finestra* e a *Testa+casa+luce*.

29 - Os problemas de estilo que Boccioni sobrepôs ao primeiro, que, como vimos, tendia confusamente a uma nova construção da forma, são o ambiente em geral e a luz.

30 - Eu não tenho nada contra essas tentativas de unificar a figura ao ambiente, qual que seja, ainda que formado por meio de simultaneidades, lembranças, etc. Parece-me triste que ainda não tenha chegado o tempo de convencer-se de que as exigências dos dinamistas a esse respeito são legítimas, uma vez que a resposta aparece clara: se se trata de alcançar uma orgânica criação plástica, e já que o artista tem sempre um temperamento próprio que o torna impressionável frente a alguns elementos da realidade visível mais que de outros, será justíssimo que ele, para a construção orgânica da sua obra, suprima elementos onde quer que descubra na realidade simpatias ou afinidades plásticas – cada vez mais distantes no tempo e no espaço. Qualquer oposição a esse argumento não é senão resíduo de psique impressionista, e isso é ausência de faculdade estruturante, ou, pior, a uma sutil escavação, revela-se como a habitual simples vulgar objeção no sentido de realismo fotográfico.

31 - Mas se, por conseqüência, posso seguir com interesse as tentativas ambientais e luminísticas de Boccioni, devo também reconhecer que elas se me revelam enfim como variações sobre o tema do congelamento formal conduzido por Cézanne e pelo cubismo; o que não seria ainda uma objeção e uma crítica se não me provocasse outra conseqüência, que elas não podem, deste modo, nunca se misturar com o impulso íntimo de Boccioni, impulso essencialmente escultórico, que é o de recriar organicamente – e portanto dinamicamente – a forma a partir de seu centro articulado.

32 - A solidificação da luz. Nada mais simpático. E, por outro lado, não novo: quantos raios de madeira ou de mármore não lançou o barroco sobre os trêmulos grupos estatuários? Mas, assim como Boccioni a aplicou na compenetração, fundindo-a com a pesquisa do ambiente, é claro que não estamos ainda no dinamismo.

33 - Por isso que, prescindindo também do emprego brutal de matérias diversas com que o artista pensava poder alcançar um efeito dinâmico, conseqüência da diversa composição orgânica das várias substâncias, sem perceber que isso é dinamismo real de verificação científica, e portanto não há qualquer direito singular de transfigurar-se em dinamismo artístico – prescindindo, digo, daqueles elementos que logo desaparecerão da obra de Boccioni, subitamente notamos que a massa da luz estalactítica chovendo dos vidros acena, com o comentário do umbral que forma seu eixo inclinado, para uma construção de pirâmide oblíqua. Isto é, estática; isto é, aprisionando o dinamismo orgânico, para a eternidade.

34 - Quisera que fosse assim. Nós gostaríamos que Boccioni tivesse tido a coragem de atirar-se até acabar totalmente a forma nessas sobreconstruções luminosas: teria terminado na arquitetura pura. Da-se conta disso e então! Quão habilmente rasga a luz para remontar em zigue-zague os

traços do rosto, ou para descortiar com um aumentado senso dinâmico a globosidade do ombro. Pesquisas opostas, organicamente opostas, de impossível unificação.

35 - E, finalmente, eu não tenho certeza de que representar a luz solidificada seja também superar sua representação realística, já que ela, em determinadas situações – que são precisamente aquelas escolhidas por Boccioni –, bem nos aparece como sólida. O sentido lírico da luz baseia-se, eu creio, no efeito que a luz produz sobre a forma. Assim como Cézanne dizia ter enfim percebido que a luz não se podia representar de outro modo senão com a cor, um grande luminista dirá, creio, que ela não se pode representar senão com a forma. E por outro lado, para o próprio Cézanne, a frase podia bem assumir este segundo significado, pois sabemos que, para ele, forma e cor eram uma só coisa.

36 - E, para um luminista de senso estático, a luz verdadeiramente não se poderia explicar a não ser por meio de formas aplainadas. Quanto mais o luminismo é estático, tanto mais a escultura prossegue e acaba em arquitetura, naturalmente, egípcia.

37 - Fantasia deliciosa, esta: demonstrar, com calma, como a arquitetura não é finalmente senão uma escultura cada vez mais aplainada corroída limada\_ por um claro-escuro regular até chegar à abstração.

38 - Agora o nosso escultor, nessas suas primeira criações, prossegue verdadeiramente em direção à construção em bloco da forma por meio das estratificações luminosas e do ambiente, e o verdadeiro dinamismo, não mais que um sentido orgânico profundamente afinado, ferve e espuma, embaixo.

39 - Em *Testa+casa+luce*, ainda mais que em *Compenetrazione*. O próprio título nos revela que se trata de adição, mais que de síntese.

40 - A velha pessoa maciça, embora sentada em posição excepcionalmente estática, recolhendo no vazio dos braços um volume de ar cilíndrico, manifesta em si claramente uma força orgânica admirável, uma intensificação lírica da construção funcional dos membros. Relevo articulado das nervuras postas a nu, quase dolorosas (distante mas não invisível literatura): encadeamento ascendente que, desfolhando ao redor do corpo roupas e pele, escalando em caracol os braços, espremendo sobre a curva queimada da testa o cacho adusto do crânio, abrindo em gomos os cabelos, avançando à direita do rosto poderosos contrafortes musculares, nos arrasta aos poucos, numa trabalhosa mas imperiosa ascensão, por cima dessas sinuosidades corpóreas, por essa Canossa da forma humana.

41 - O que é que impele, portanto, esse organismo, depois de ter imobilizado, vibrando, a construção corpórea, a unir os próprios volumes retorcidos a massas mais distantes, num conglomerado onusto; a encaixar, fulmíneo, a escarpa do ombro cadente na distante inclinação análoga do quintal; a cravar-se, em um leque de raios, algumas direções ambientais; a enrolar-se nitidamente como um turbante num edifício longínquo que se insinua, exato, na angulosidade do rosto; a emaranhar a bochecha esquerda numa cascata gélida de luz; a fazer saltar em degraus horizontais o torso cuja trilha genuína era aquela alcantilada e saliente ao redor?

42 - Por mais poesia plástica que esteja escondida ou expressa nesse sítio cada vez mais fechado que as massas distantes transformam em um organismo em si próprio transfigurado dinamicamente, eu devo ainda repetir que tudo isso é determinado somente por um resíduo obsessivo de plasticismo estático do qual Boccioni não consegue livrar-se, embora seja tão ardente nessas tentativas.

43 - Enfim, não se trata senão de um corpo soberanamente vivo, emaranhado no âmago de uma construção pelágica. Sepultura. O autor entendeu tudo isso, parece-me, quando, incerto quanto à construção centrífuga e centrípeta – e a incerteza manifesta-se às vezes também na exposição teórica destes princípios – ele, com requintada ingenuidade, pensou em mandar embora no primeiro trem as massas acrescentadas, oferecendo-lhes mais que os ápices de prolongamentos cartáceos que desejariam expressar uma direção de vôo e não podem senão acentuar a idéia da descida. Por isso, o movimento lírico orgânico é coagido a repelir com a curvatura retraída dos contornos o sítio das massas inevitavelmente estáticas.

44 - Assim acontece que, diante de uma criação tão elaborada e complexa, algo – é a respiração tranqüila de poucos planos largos e de prudente descida – nos traz até Amon, e algo mais, que vai tornar-se em breve mais vital aqui nessa singela juntura melodiosa em forma de lira, nos faça sonhar, sem muito esforço, com algum Buda que, em um templo coreano, desfolha-se lentamente na flor invertida do lótus.

45 - Deformação orgânica de leve abstração irradiada, e imposta arquitetura estática de blocos de atmosfera, de ambiente, de luz; massa esquadrada e perfil linear de volumes torcidos encontram-se e, sem poder fundir-se, estão uns ao lado dos outros.

46 - Além disso, a estátua, para não ficar totalmente murada, deve limitar-se, fatalmente, à vista frontal. Portanto ainda não chegamos a uma verdadeira concepção de organismo isolado e situado. Testa+casa+luz nunca poderá tornar-se Testacasaluz.

47 - Apesar disso, nós não queríamos deixar essas tentativas de um artista excepcional, as quais já passam a um segundo plano, sem lembrar mais uma vez a profunda poesia plástica que elas encerram – além dos perigos.

48 - Nada poderá destruir a possibilidade lírica da cristalização luminosa para a qual Boccioni teve palavras que, se não fossem de um grande escultor, poderiam ser de um poeta: "enquanto entre uma casa e outra a vossa lâmpada enlaça a sua teia de raios de gesso". Mas eu suponho que, neste caso, a luz se apartará em construções escultóricas referentes a si própria.

49 - Quem sabe, enfim, se a floresta é mais aquela dos troncos ásperos ou não, ao meio-dia, talvez aquela dos cilindros que fazem girar como fusos desde a abóbada frondosa até o chão numerosíssimos sóis?

50 - Quem poderá negar a potência de uma realização lírica dos intervalos formais, tornados plásticos? Mas nós negamos que tudo isso, assim como foi realizado até agora, seja dinamismo. E isto, repito, não seria de fato grave se não se chocasse contra os verdadeiros impulsos de dinamismo orgânico, que são doravante os mais vivos em Boccioni e que constituirão, como veremos, sua autêntica grandeza.

51 - Por meio de pesquisas semelhantes, pode-se chegar, no máximo, a um dinamismo abstrato que, para ser degustado, deverá sempre nos remeter às formas realísticas das quais nasceu, ao invés de isolar a escultura em si própria. Se a passagem de um bloco formal a outro, se o salto de peso entre eles é o dinamismo, isso será dinamismo. Mas ainda outra vez recaímos num realismo fundamental, eu creio, pois a isso se reduziria a intuição de uma diversidade real de peso entre as massas escultóricas.

52 - Enfim, de que vale tudo isso se o resultado último, isto é, a arquitetura, é o bloco? Nos muros pelágicos, em comparação com aqueles egípcios feitos com blocos quadrados, existe certamente um dinamismo que nós poderíamos acompanhar, descarregando os pesos ao longo dos interstícios irregulares e lampejados em zigue-zague entre os blocos de pedra poligonais, mas, acabada a muralha, tudo se equilibra numa estase perfeita, e igualmente isso aconteceria em uma escultura feita de forma análoga.

53 - Quando depois, cansados de deixar cair friamente sobre a forma orgânica alguma estalactite luminosa, se pensasse em centrar seu foco, imaginando uma lâmpada irradiante do ventre da forma plástica, não creio que se pudesse chegar a um resultado muito superior ou diferente do ritmo irradiado de qualquer ostensório de uma igreja rural. Pois vejo que o artista ama, nesse período, a construção irradiante que não confere à estátua um périplo genuíno, mas uma harmonia plana e, suponho, de derivação pictórica. Lembrem-se, de fato, de *Materia*.

54 - Existe em Boccioni um impulso instintivo para deformar com mais força a figura humana, acentuando as partes funcionais, e para deixar intocadas as formas chamadas inorgânicas.

55 - Por sorte, a distinção entre as formas orgânicas e inorgânicas não tem sentido na arte, sobretudo para um artista dinamista: como para um colorista cada coisa torna-se uma placa móvel ou irregular substanciada pela profundidade, para um artista linear tudo adquire articulação e concavidade. Por isso, é somente por causa de algum resto de solidificação recente e de aderência científica a substâncias singulares que nesses dois primeiros exemplos *de Sviluppo di una bottiglia nello spazio* não existe senão o esquema de uma criação verdadeira.

56 - É ainda o senso estático que faz com que o escultor realize com certa frieza esse trabalho de dissecação e alargamento espirálico que devia fundamentar-se, em vez disso, sobre uma precedente transfiguração íntima do material escultórico.

57 - Sentimos uma idéia deliciosa realizada com segura, e admiração por esse pequeno torneio elegante de formas arredondadas que, cada vez mais largas, se anelam por um furozinho excêntrico, até marginal, ao redor de um eixo vertical magnetizado, e se esfria um pouco, certamente, pelo corte seco que mostra uma espessura excessiva, e raso com demasiada exatidão, pelo miolo interno descascado com um excesso de polimento, pela ruptura muito real do prato. Nada vibra nesta matéria lixada e lustrada.

58 - Que maravilha se, não tendo conseguido imprimir a suavidade oportuna para a suposta natureza-morta, ele tentou – num dos dois exemplares – um substituto por meio da cor?

59 - Assim, veremos em seguida esses presságios de beleza monumental se tornarem verdadeiramente uma solene minúscula obra-prima; e se para essas duas produções podemos aceitar o apelativo de natureza-morta, o mesmo não irá acontecer àquela.

60 - Natureza-morta. Eis uma denominação que os dinamistas deveriam entusiasticamente detestar; pois ela, na realidade, possui um genuíno valor expressivo somente para a arte nórdica. Não é, talvez, um cortês eufemismo para fotografia?

61 - Os retratos nórdicos eu chamo com muito gosto de naturezas-mortas, por exemplo.

62 - E a matéria escultórica.

63 - É uma brevíssima divagação necessária, e outro forte ponto para demonstrar a falácia da condenação de Baudelaire. A matéria escultórica, essa afirmação lírica da unicidade da substância, é o que se pode dizer unificação artística das variedades orgânicas. Como é possível ser tão sensível à cor e não compreender esse equivalente da cor na escultura? Pois uma e outra formam o tecido atômico das duas artes. Como não entender que ao menos este elemento primordial dotava a escultura de possibilidades especificamente artísticas?

64 - Ora, é precisamente o sentido da matéria escultórica que se apresenta totalmente renovado na *Sintesi del dinamismo umano*. Resulta assim, por conseqüência, revigorada com tecido novíssimo, a construção orgânica do corpo, a qual, depois de ter trabalhosamente emergido cheia de detritos de outros problemas, assume aqui, como inevitavelmente devia acontecer, o primeiro lugar.

65 - Por isso *Sintesi del dinamismo umano* significa exatamente uma indiferença aos problemas anteriormente desviantes, de luz, de ambiente, e a liberação da tendência a impôr uma arquitetura de resultado final estático sobre os estudos de dinamismo corpóreo que não conseguiam por eles próprios criar uma nova arquitetura inerente, a qual – salvo o frio torneio espirálico do desenvolvimento da garrafa – é aqui pela primeira vez obtida.

66 - Verdadeiramente, de um certo ponto de vista – oposto àquele reproduzido aqui –, o corpo imenso restringe as suas superfícies de modo que aparecem de frente tão desfolhadas, que ganham o perfil distante de uma clepsidra retorcida. Ora, por mais isolado e distraído que seja o instante no qual a plástica se fecha nesta absoluta unidade visível, isso é, todavia, de tal importância, que exige uma explicação. Como Boccioni chegou até isso?

67 - A resposta é simples, e fácil: em *Testa+casa+luce*, o corpo se acomodava em uma imobilidade de fetiche, mas esse homem caminha.

68 - Lá, era o movimento absoluto, isolado e murado; aqui, é o movimento absoluto sintetizado no relativo. O movimento absoluto não nos podia dar senão um exaltado estudo do organismo fechado, de perfil inócuo; somente aquele relativo, afastando-se do centro orgânico, pode, comentando a trajetória das artes, fornecer ao corpo uma arquitetura que tentam dar, em vão, os prolongamentos cartáceos.

69 - É, naturalmente, uma magnífica arquitetura barroca.

70 - Entendo que Boccioni, por esse senso de arabesco que não repugna a uma distante elegância, não procura totalmente diminuir o sentido da gravitação das massas, mas, ao invés de acomodá-las

dentro da estilização gelada do cubismo, torce-as sinuosamente em fusos subcutâneos que levam o arabesco submerso a expressar-se não por aproximações angulares, mas por ajustamentos de curvas insinuadas.

71 - Que coisa há enfim de estática nesse andamento trabalhosamente ondulante, salvo o prumo inócuo sobre o queixo, que quer dar-lhe inutilmente um eixo vertical que o movimento inevitavelmente retorce? Salvo a superfície do plano inclinado que a ruga criada pela flexão do braço faz xô no ar? Inútil ele também.

72 - Contudo, tão difícil era juntar a convicção profundamente corpórea das massas com o arabesco linear vitalmente vinculado pelo qual Boccioni se sentia igualmente atraído, que a unificação dos dois elementos não é realizada totalmente, de modo que, vendo as articulações comentarem à superfície a massa e quase urdi-la visivelmente, nos convencemos de ter diante de nós um caderno inexaurível de notações orgânicas profundíssimas, uma mina genuína de motivos para utilizar algures; e somos levados a denominar com mais satisfação: análise do dinamismo humano.

73 - Antes, se não existisse uma razão mais profunda a sustentar essa separação das nervuras da matéria, poderíamos talvez nos referir aos grandes exemplos da escultura assíria. Mas, por outro lado, na imobilidade pesada daquela arte nada legitimava a análoga estilização, então abstrata, e fixada com um senso vulgarmente heráldico de decoração muscular aplicada.

74 - Mas aqui a legitimidade é profunda. O ambiente de fascínio extraordinário, de aspiração excepcionalmente absorvente, induz esse corpo imenso a sacudir lentamente suas polpas, dispersando-as circularmente a cada movimento, enquanto delas afloram as articulações como por uma auto-seleção prodigiosa.

75 - Quem não aprecia essa expressão, máxima entre aquelas que eu conheço, do *atrato plástico*, pode procurar em outro lugar. Mas quem sabe apreciá-la compreende então a lírica dessa enorme elefantíase escultórica. Compreende como, na lentidão dificultada – pelo ambiente – da trajetória, a matéria, ao invés de reduzir-se, se multiplica; e é nessa mesma multiplicação da matéria, limitada aliás aos membros em que a capacidade de abranger o ambiente é maior, acima e abaixo, que reside a construção arquitetônica barroca, a qual deseja produzir apenas perfis, mas não intervalos entre os perfis, e é, por essa razão, obrigada a exprimir por si só a matéria dos intervalos plásticos.

76 - E enfim, excluindo também essa clareza superior que se funda sobre a razão total da obra, não bastaria para legitimar plasticamente a germinação das polpas perceber primeiro a matéria de impressionismo solidificado, depois o organismo genuíno impresso pelo mover-se plástico de uma sobre a outra por meio de tendões novíssimos com os quais se estiram reciprocamente e se deslocam? Existe em arte a duplicata da panturrilha se, devido a tamanho atrito plástico, esta quebrou a casca da primeira como parida por ela. Aquilo que as posições separadas não dariam é

dado aqui pela reciprocidade de pressão entre as partes criadas, por seu desenvolver-se através de conexões articuladas de criação novíssima.

77 - Ouço murmurinhos sobre essa criação arbitrária de membros, que ela conduz o organismo, inevitavelmente, ao grotesco.

78 - Agora, sem divagar em uma dulcíssima – para mim – demonstração de que é próprio da arte figurativa, e sobretudo da escultura, soldar organismos distantes com a condição de saber encontrar o melhor local para uma nova junção que os conecte – dragões cérberos sereias esfinges e similares são criações já não dos poetas, mas do artista, e não falo das soldaduras repugnantes e simplórias de um Böcklin ou da Terra de um Rodin –, sem divagar em um tão atraente território, eu me limitarei a dizer que o grotesco é talvez o fundamento da arte visual.

79 - Esse é o resultado de toda arte que, nascendo como tal, não se preocupa ainda em coincidir com a vida. Grotesco: palavra de significado, no mais, primordialmente neutro ou francamente benigno, adquiriu agora um sentido adulterado pela plebe que o aplica à arte em que não reconhece nem simpatia nem prática – nem o útil nem o agradável, enfim.

80 - Grotesca é, portanto, a luz congelada, porque seria grave e terrível que, depois de ter aprendido a circular como se pode pelo espaço de nossos pequenos afazeres, esbarrássemos duramente em um raio de luz que jamais tinha nos incomodado antes.

81 - Grotesco que um homem ceda tanto ao mormaço de um ambiente fluido, que se deixe desfolhar as carnes e multiplicar os membros.

82 - Mas grotescos também, quem não o sabe e quem não os critica por isso, os homens de lodo fluente de Greco – não poderiam lhes apertar a mão sem se sujar –, grotescos os pesados recém-nascidos de Michelangelo, as suas paisagens inabitáveis e desertas, e aquelas dos góticos, onde não se poderia adentrar; grotescos os objetos imprestáveis, por Baco, de Cézanne, o bilhar encavado de Van Gogh;\_ quem jogaria ali? Tristemente grotescas as casas que foram privadas pelo terremoto da sua inorgânica fachada decorativa, que para nós adquirem, ao contrário, pela primeira vez um sentido arquitetônico.

83 - É fatal. As harmonias artísticas são inevitavelmente desarmonias econômicas ou morais. E a oleografia italiana que ainda perdura começou quando os artistas pensaram quais efeitos desastrosos sua arte teria surtido se, em algum momento, tivesse decidido derramar-se na vida.

84 - Como se o artista pudesse ocupar-se disso.

85 - Uma vez entendidas essas superficialíssimas verdades, se poderá melhor viver a novíssima anatomia do Dinamismo humano, justamente nos seus detalhes.

86 - Mas quem, a despeito dos convites, não tem olhos para essas grandes ninharias, para o estalo da espádua descascada (antes!), para o escárnio rápido das rugas essenciais, para as pressões mais leves (nas axilas!), para as mais instantâneas lembranças plásticas (o braço enlameou a coxa?), para o lampear horizontal de um mamilo, para o enganar encovado do abdome, para o omoplata bulboso e linear ao mesmo tempo, para as íngremes fossas dorsais, e sobretudo para essas bordas de nervos feitos como correias, de fibras transmissoras, para o bater repentino, à flor da pele, da clavícula sepultada viva – pode dirigir-se a outro lugar. Quem não escuta a corda rouca desse trabalhoso pêndulo humano automotor, de longuíssima duração, garantido para toda a vida.

87 - Poderia talvez dirigir-se com mais proveito a uma produção um pouco mais recente como o admirável *Vuoti e pieni astratti di una testa*.

88 - De fato, a obra se reata a pesquisas agora já superadas, mas as conclui simultaneamente em uma expressão absoluta. É tanto verdade, como eu disse, que a disposição em raios que foi tentada alhures não podia organizar a figura livre, que o mesmo problema retomado aqui conduziu naturalmente ao baixo-relevo que possui uma *mise en cadre* não diversa daquela da pintura.

89 - De fato, as massas dos segundos planos desaparecem, e uma estrutura rasante de luz combinada com o arabesco orgânico dos planos superficiais de um rosto compõe uma ciranda de formas admiráveis.

90 - Uma pequena obra-prima onde a visão comum do baixo-relevo se funde com aquela *en creux*.

91 - O arabesco orgânico reparte-se, desembrulhando uma a uma as linhas-força – comentário a cada plano – do grumo de volumes lapidados no centro do rosto. A boca, para não fundir-se, espreme os lábios que ficaram no foco da ironia – oh! uma simples ironia plástica –, encaixando-as em ângulo. Cada vácuo vinga-se perfeitamente no plano contraposto – como se nos agachássemos na concavidade do primeiro e em seguida, cansados e doentes, distendêssemos a pele estirada sobre a convexidade do segundo. O olho pleno descasca-se de repente no outro; a testa, depois de haver amassado uma protuberância que o ar rachou na base e de tê-la enchido gargarejando, escava-se e declina em largo vale; uma bochecha ascende em plano que se prolonga sem fios além de uma muralha atmosférica; a outra, espremida no fundo por uma bofetada de luz, se rebate atrás do ombro

cavo que desabrocha, rodando, na outra, proeminente. E, como um pedaço de carne apodrecendo sobre a borda de uma janela elíptica, um resto de bochecha repousa, plástico, sobre a cavidade esguia da órbita – *oeil-de-beuf*! – É claro.

92 - A descarga da sucata (brutalidades realísticas) da forma é concluída aqui. As acidentalidades extra-orgânicas, depois de terem saído rodando, e em movimento de revolução ao longo da margem imperiosa das supostas *roulettes* de linhas-força, de divergência semelhante e concomitante, encontram-se finalmente livres ao mesmo tempo e dirigem-se, pela tangente, em direção ao infinito. Mas como o infinito na arte não existe, a *mise en cadre* do baixo-relevo é interposta, fulmínea, para podar, a um só tempo, os retalhos do organismo.

93 - E, ainda uma vez, uma construção regular conclui uma forma de origem dinâmica. A luz (objetiva) aplaina sobre suas tábuas as ondulações orgânicas (subjetivas) da forma e toma do exterior uma arquitetura estática (quadro ou bloco é indiferente) quando elas pensavam em criar uma arquitetura dinâmica, de perfil irregular.

94 - A qual retorna e se afirma em uma síntese insuperável quando, pouco depois, o artista retoma a figura humana isolada no espaço; mas, evitando a seleção muito abstrata entre articulação e massa muscular, completa a síntese orgânica com um único desses elementos. Por isso que, como já disse, muitas eram as séries de notações na análise do dinamismo humano, e todas de tal importância que poderiam ser elevadas a criações particulares.

95 - De fato, a *Espansione spirality di muscoli in movimento* constrói gloriosamente o organismo novíssimo, eu diria, baseando-se essencialmente em seus elementos metálicos vibrantes estruturantes: é a síntese da articulação e da resistência dérmica do corpo humano. A massa fluida das carnes é evitada; talvez o seu sentido da matéria escultórica não fosse tão refinado que pudesse impedi-las, em um movimento relativo mais rápido que no *Dinamismo umano*, de recair em um impressionismo já superado.

96 - A *Espansione spirality* representa na escultura aquilo que a *Elasticità* representa na pintura de Boccioni.

97 - Se alguém, ao ver Boccioni abordar novamente a representação de um homem em movimento, observasse uma espécie de aderência ao tema, lhe responderíamos que basta uma leve nuança real do mesmo objeto para que a síntese dinâmica varie totalmente. O artista poderá fazer, e as fez, infinitas sínteses do dinamismo humano, e os temas, todavia, foram sempre diversos.

98 - Enfim, é hora de resolver de vez esta tola questão do tema pela qual, apesar de ser simples, tantos ainda se agastam.

99 - O tema na arte não é, no fundo, senão a própria obra; o objeto torna-se arte, evidentemente, tornando-se tema. Fez-se disso uma miserável confusão entre objeto e sujeito. O tema, que se despejava fora da arte por engano, era a última tentativa de fixar o belo natural.

100 - Portanto ao tema, como tola mente se entendia, atribuíam-se três significados.

101 - O primeiro considerava o tema (objeto) poético *idest* psicológico, e é contra esta interpretação que nós reagimos, já que se tratava de literatura.

102 - O segundo era produto da atonia realística geralmente difundida entre os artistas nórdicos, para os quais é glória não se deixar impressionar por nada, sob pretensões de objetividade. E contra este significado convinha reagir, uma vez que se tratava de realismo.

103 - O terceiro era o produto da reação lógica a essa atonia e referia-se ao tema puramente plástico. O erro é ter querido fixá-lo *a priori* como tema moderno, enquanto, se diz, na vida de hoje existe, mais que outrora, o impulso ao dinamismo. Mas essa é ainda uma tendência realística. O dinamismo da vida moderna não poderá *a priori* determinar um dinamismo na arte, e ninguém pensa que não possa aparecer um artista supremo que saiba condensar em uma síntese mais estática que a dos egípcios o caos irreparável da modernidade.

104 - É o problema resolvido, é o estilo criado sobre uma dada realidade, o que permite, às vezes, colocar certas redes de analogias realísticas que se reencontram em redes de analogias artísticas. Mas é um cálculo de previsão, não um absoluto. É uma tendência individual, não uma lei, é um manifesto e não sua aplicação, que pode nunca se realizar.

105 - Por outro lado, quanto mais o artista é autolimitado, mais, pelo contrário, a sua visão transfiguradora é ampla e orgânica, e de tal modo se enfraquecem aquelas tramas analógicas para não deixar senão analogias estilísticas entre uma obra e outra. O sujeito-objeto – volta a ser mais uma vez indiferente.

106 - É destino.

107 - E portanto, retornando à *Espansione spirálica*, podemos logo perceber que o movimento relativo intensificou-se e, com ele, a síntese arquitetônica da deformação orgânica. Da clepsidra retorcida à expansão espirálica. – E eis aí redes de analogias realísticas e históricas. – Mesmo Pollaiuolo, Botticelli ou até um micênico, buscaram o movimento relativo para poder dar arquitetura ao movimento absoluto, para que, em suma, o corpo possa criar um ambiente para si mesmo. É uma

tendência a transcender verdadeiramente o sentido do objeto que, no movimento absoluto, corre o risco de isolar-se como, no fundo, se isolam as coisas na vida por necessidade, apenas, de vida. Por isso o Hércules de Pollaiolo é superior ao David, e a caça de Vaphiò superior ao pasto tranqüilo.

108 - Mas joguem-se agora imediatamente no organismo transitante desse indivíduo, já que vale a pena vivê-lo.

109 - Não mais o corpo pesadíssimo que anda semeando a cada tombo as sucatas de sua máquina de ferro-velho, e estripando-se a cada passo, mas, pontudo e córneo, lancetado, salta em marcha cerrada temperando a atmosfera com o fogo rente das suas ondulações – planos arqueados por formas orgânicas, retomados por redemoinhos ambientais. A matéria fissa-se e descasca-se não mais sob fios de navalha, mas sob cimitarras lunuladas. No máximo impulso interior e no máximo redemoinho ambiental, o metal corpóreo se retorce a caminho do centro invencível das forças, onde o ventre se recolhe, não cede: enxuga-se rápido como uma cratera extinta; dobra-se em elástico arqueado para cima e para baixo. Disto sai, soberbamente falcado, o torso que rodopia no ar vitorioso. Quem tem diante dele a nostalgia do torso clássico, ou do torso deliciado de um gótico da França, retire-se e procure educar-se nas formas caninas do *Ercole* de Giovanni Pisano.

110 - Aqui o torso espirala como uma hélice, arremessando para trás um peitoral, encouraçado, enquanto o outro se encarna para a frente com o movimento comprimido que encaracola sobre o dorso o omoplata. O omoplata dórico torna-se fatalmente o omoplata jônico. Volutas, volutas de forma que se concentra para não ser sorvida em um fluxo de atmosfera. Foi essa a romper os braços – os cotos de Rodin são absolutamente outra coisa – lá onde a ferida já se cicatriza em um pequeno chifre epidérmico.

111 - Os ritmos dinâmicos repetem-se embaixo. Uma nádega escorre, voluteando sobre a massa espiralada da coxa que algum tubérculo ósseo sustenta; a outra, presa por uma garra aérea, achata-se vibra sob a pele, lima, e logo atravessará o ar como uma lajota polida. Mas a outra coxa já deixou a garra e levanta-se ruidosamente explodindo como uma câmara de ar. Abaixo, polpas ligamentos pés, intrico inextricável de juntas de rótulas de talhos dérmicos de constante qualidade, cavidades criadas, ossos dos quais o ar está por sugar a medula, e carenagem inesperada dos pés ao solo em pequenos chifres repugnantes cravados, espreitando o terreno, e arremesso oscilante das duas panturrilhas – polpa e couro – ante a bordoadas que uma acerta na outra por causa de um ligamento criado.

112 - Intimidades muito refinadas! Os volumes lapidados do rosto, e o bulbo cerebral afuselado ao ar livre, no crânio ameaçado; volumes dos volumes! Penetrar-se, encovar-se repentino de plasticidade, gúelas dentículos cortes vacuidades mínimas (um tendão retira-se, um pulso bate insólito em um

membro distante?), e superior respiração plástica da traquéia que enche a boca de ar: ressoará saindo da ruidosa buzina dorsal!

113 - Sintam-no enfim viver totalmente neste ar, como a água que arrasta as carnosidades a uma deriva ideal, aplainando-as sob muitos cúbitos de altura. Ventosas difusas nem possíveis de localizar-se, como antes os blocos de atmosfera, sobre este corpo flamejante de forma descarnada, de polpa reprimida e rebatida de solidez, de unidade qualitativa superior, vestindo uma derme de constante espessura, às vezes esvaziado nitidamente sem limpaduras. Apesar disso, nenhuma dureza nessas superfícies amplamente onduladas, pelo contrário, um ofuscar de passagens seríceas na extensa substância dos ombros. O último lodo da chuvinha impressionista endureceu, e ali começa a deslizar uma glabra luminosidade.

114 - Existe um talho metálico e uma suavidade tátil ao mesmo tempo nessa síntese prodigiosa: aço e fermento: de modo que se tivéssemos historicamente que lembrar alguma sensação, deveríamos nomear de uma só vez a força do aço de Antônio Rizzo e o fermento, justamente, de Jacopo della Quercia.

115 - É bom advertir que se trata dos dois maiores escultores italianos.

116 - De repente, em *Muscoli in velocità*, o sentido íntimo de granito fluente da matéria plástica, que tinha sido colocado de lado pela transposição das articulações no caderno de anotações gigante do *Dinamismo*, que na *Espansione spirálica* tinha cedido terreno a uma pura síntese lírica de articulações e de músculos contraídos, e tinha se limitado a poucas carícias espalhadas nostalgicamente sobre as curvas precisas, vinga-se, impõe-se e cria uma nova síntese.

117 - É enfim o artista que retoma o contato com a realidade, ao invés de variar o motivo anterior. E é tão forte o soar da realidade particular nesse grande estilista, que nós sentimos perfeitamente de que modo ele, para essa nova criação, zarpou de um atracadouro real bem diferente daquele que lhe dera vela para a *Espansione spirálica*. Um corpo, aqui, onde as carnosidades empastadas de músculos redundam, onde os ossos pungem raramente e por isso de modo inesperado, abrindo-se uma trilha penosamente entre os feixes musculares; um corpo onde a derme é menos tensa e de menor unidade qualitativa. Ali, o passo elástico de borracha oca, rasante ao solo; aqui, o pulo trabalhoso repentino afrouxado sobre o pé chato como no Arlequim de Degas ou na Terça-Feira Gorda de Cézanne. Ali, ainda, camada de matéria rodeante em tímpanos sonoros de formas cartilaginosas, em volutas elásticas; aqui, um redemoinho de bulbosidades musculares e polpudas

juntas: aspiradas torcem-se, alimentadas ardem inexaustas em pequenas chamas eternas, de modo que deglutem no ar, a cada abalo, um arguto chifrezinho terminal.

118 - A matéria é de tal peso, que a substância articulada quase não consegue organizar-se a partir do centro, de modo que sobre as massas inexoravelmente gravitantes apenas o movimento relativo pode agir, apenas o ambiente.

119 - Na materialidade friável, incrivelmente levedada, as escavações da matéria tornam-se mais irregulares e semelhantes a riachos, porém de uma aderência, de uma consistência plástica de nhoque invencíveis. A tensão da curvatura até o joelho recorta enfim, com um talho um tanto arbitrário, a derme da coxa que murcha no contorno como uma bolsa de marsupial, o braço livra-se do lodo em festões frouxos fibrosos fixos ao cotovelo por um fecho atmosférico invisível, o ombro globoso rasgado se amassa numa nova forma de fuso transversal, e feixos de fusos recolhidos em fusos maiores rodopiam nas coxas, enquanto, onde o corpo mais pesa, panturrilhas tropeçam em si mesmas, multiplicando-se, e criam ainda uma vez os próprios tendões, não mais secos e enxutos, mas como filamentosos, e coagulados.

120 - E tem finezas mais internas, analógicas àquelas que denticulavam precisamente a *Espansione spirálica*; aqui, na matéria de impressionismo ininterrupto, existem fissuras macias na polpa (age algum tendão profundo) ou covinhas de mínimo aceno realístico que, na plástica, perfuradas por um vorticoso turbilhão aéreo, redemoinham-se de repente nas carnes como, sob o soluço de uma calha, afunda instantaneamente uma água turva précipite e labiada; é enfim, numa cavidade criada, o surdo dobre de um pêndulo que pungia, soando surdamente, na agudeza arredondada do cotovelo.

121 - A trama óssea mais necessária aflora, eu disse trabalhosamente, no tumulto das carnes: fêmur e canela pungindo, sem juntura, comentam-se um ao outro com o prazer curvo de um bumerangue que retorna ao alvo.

122 - Mas depois de haver experimentado completamente esse admirável sentido renovado de plasticidade engasgada, sinuosa, de trabalhosa deformação, mais de ambiente que de organismo articulado, essa superfície vibrante como de vértices apenas desamarrados, é necessário reconhecer que, no total, a construção não é a que nos permita uma fruição unitária da obra. A animalidade primordial da matéria por si agarrou demais o artista para que não existisse um desequilíbrio entre ela e a organização que lhe imprime. O peso, a pura redundância plástica o atraíam excessivamente porque se tratava de um ritmo total arquitetônico; existe, em suma, certamente a tendência à habitual construção espirálica, mas é demorada demais para afirmar-se nítida. A matéria feita em franjas do impressionismo aqui é, ao contrário, desbeijada. Se lá tínhamos um impressionismo superficial e frisante, aqui nos encaminhamos na direção de um *impressionismo orgânico*.

123 - A falta de superfícies de repouso, embora vibrantes, as quais se podiam reconhecer na *Espansione spiraleica*, é percebida também pelo artista que, para remediar o defeito, retornou à multiplicação das superfícies – não à fusão – dos fragmentos ambientais: uma quilha encaminha o torso, uma casa atropela a cabeça. Mas de que serve tudo isso senão para fazer reconhecer que o ambiente para Boccioni é ainda algo impessoal na sua forma esquadrada, algo enfim ainda realístico ou, no máximo, mais intensificado em sua regularidade real por um congelamento de sentido cubista?

124 - Contudo, para escolher um artista que não deve ser antipático ao nosso, ele sabe bem que Van Gogh, por exemplo, não se isentava certamente de arquear até uma saciedade esquemática as casas e toda generalidade ambiental, assim como seus homens movimentadíssimos. Isso significaria talvez, em Boccioni, uma leve escravidão a algum objeto de grau superior colocado fora da arte como tema artístico? Quando enfim ele representa o homem, não o serviliza talvez vagamente no próprio esforço de querer unificá-lo ao ambiente?

125 - Poder-se-ia acreditar nisso notando como, somente dirigindo-se ao tratamento isolado daquela que ele persiste em chamar de natureza-morta, ele consegue dotá-la finalmente de tal força expansiva, que a recoloca sobre o mesmo plano da transfiguração corpórea, de modo que os dois objetos de nobreza vital tão variada elevam-se juntos ao mesmo nível: ao nível artístico de tema.

126 - Linhas orgânicas e linhas inorgânicas, feições humanas e limites vítreos passam no inexorável organismo superior, puramente estético, das linhas-força.

127 - Eis justamente aqui, as *Forme-forze di una bottiglia*. Pensam vocês que o objeto análogo não tinha antes ousado designar-se mais que como desenvolvimento de uma garrafa no espaço; compreendam como naquele não se descobriu senão a fria arbitrariedade de decomposição, aqui a quentura de uma impressa vitalidade.

128 - A qual, é inútil acrescentar, funda-se sobre a trama de tecido quase elástico da matéria artística. A tampa de vidro escoia e prende-se à borda do gargalo e de lá a descida helicóide se inicia; ainda sob a pressão da tampa, o gargalo abre-se e cauteriza as bordas elásticas da ferida, mas o racho serve para recuperar a margem da trilha formal que rodopia lentamente, depois desce mais rápido, expande-se, agarra-se, racha, envolve outros objetos, desmonta gradualmente, e finalmente extingue-se no plano. De lá se pode subir outra vez. É indiferente. A subida é conversível em descida. Vocês podem se cansar ascendendo, ou se deixar escorregar do alto, sentados. Na arte moderna, nenhuma representação de natureza inorgânica pode-se comparar, analogicamente, a esta,

a não ser alguma de Vincent. Mas ele não imprimia mais que um movimento superficial às estrias de palha ceifada da sua matéria colorística. Aqui é a arquitetura do movimento.

129 - Chegado, enfim, à transfiguração unitária de formas cuja distinção não era de fato senão classificação realística, não é provável que nós vejamos o artista perturbar ainda as suas formas com massas regulares friamente equilibradas sobre uma arquitetura dinâmica. Não negamos, repito, que o problema de ambiente possa ser retomado, pelo contrário, mas somente com a condição de ser unificado com a substância da obra. Então, para expressar-se de uma forma bem rude, se poderia dizer que sobre a arquitetura dinâmica dos músculos em velocidade, mais que um casario tipicamente burguês, se teria podido, de algum modo, assentar com mais sucesso as *Forme-forze di una bottiglia*.

130 - Mas, seja como for, nós vemos ainda uma vez Boccioni alcançar a obra-prima, em absoluto, isolando um objeto, embora envolto em todas as determinações ambientais de sentido atmosférico: ele chega às *Forme uniche della continuità nello spazio*.

131 - Essa abstração cada vez maior do título aí manifesta a tendência à purificação da arte de qualquer escória vagamente humanística. Estamos de fato diante de tal obra-prima, que isso permanecerá típico sem poder adornar-se de retórica, jamais.

132 - É ainda uma figura humana, um nu isolado que age aqui: contudo não causa efeito em vocês senão com a resistência articulada de certas formas anexas a um centro, com o peso desmoronado de certas outras, com a máxima síntese arquitetônica de um intensificado movimento relativo.

133 - Dos disparos dados prontamente por um motor a cinqüenta, passa-se a duzentos em um zumbido fechado e unificado, de subida imperceptível. É a nova estase, o novo superior repouso do movimento que não se pode mais fracionar. A impessoalidade das formas únicas da continuidade no espaço. Nunca se alcançou uma intimação mais alta e imperativa da visão puramente plástica.

134 - Síntese de articulação – fixada na *Espansione spiralic* – síntese carnosa – nos *Muscoli in velocità* – unem-se aqui em um só corpo, de construção perfeita. As qualidades friamente enumeradas – quase à assíria – na análise do dinamismo humano entrelaçam-se entre si, inexprimivelmente. Matéria nem muito lustrada, nem muito fluida, perfil empinado e desmontado ao mesmo tempo: organismo e ambiente: pura arquitetura.

135 - Coisa novíssima e máxima, as possibilidades infinitas de desenvolvimento na criação: nos lados, o perfil mais alargado, a silhueta mais expandida; mas também a elevação mais recolhida e saliente, de frente e de trás.

136 - Existe um perfil supremo de formas caninas onde a estátua nos oferece simultaneamente peso e articulação a partir do centro. Uma única ripa óssea essencial sob a coxa; depois, a rótula esférica do joelho, mas sobretudo certas bocas carnosas dolorosamente esticadas entre dois movimentos opostos: da coxa à panturrilha. Entre as polpas multiplicadas, não mais tendões puros, mas superfícies de pele sobrepostas e soldadas com leves desvios. A coxa dada como cavidade, deserta de carne com curvatura vital de folha, a outra plasticizada por sombras acetinadas imortais; os pés quase como se já sugados, os pequenos chifres cicatrizados furam a terra. Pendurar-se ao torso de formas essenciais esticando-se: talvez se desprenderão; o torso, de cavidade também ele, galgar com ingremidade sem escalada até a uma inatingível geleira cândida, em repouso.

137 - De frente, o corpo escapa sugado por trás pela corrida e pela atmosfera; as formas chilreiam como da haste de uma bandeira ao vento sem trégua, e, verdadeiramente, um eixo nitidamente vertical é escavado no corpo da cabeça aos pés. A esse eixo impecavelmente estatuário atam-se os planos puríssimos que aplainam o torso e a coxa sem deixar aí um único redemoinho de sombra. Mais embaixo, alguma rachadura irregular aponta o corredor subterrâneo donde se retirou a matéria atraída em direção de uma outra saída distante.

138 - Mas o outro perfil se fecha para a eternidade em uma forma única; mais recolhido, sem saltos, oferece-nos a plenitude corpórea, como o outro nos apresentava a cavidade, e a matéria que brota do fundo, em uma delicadeza tecida de unidade de claro-escuro perfeita, faz-nos sentir verdadeiramente as formas como plenas. Formas agudas e obstrutoras são explodidas pelo ar, os braços chilreiam apontando a última asinha; ainda em direção à terra, o grumo, que no outro perfil se dividia em geminações excessivas, aqui parece significar uma necessidade puramente técnica de basamento estático para as carnes desde que os pés foram aspirados pelo vento, de modo que a última carnosidade que conclui o real perfil da obra torna-se a polpa, que vibra no ar – "torcendo e debatendo o chifre agudo" \_.

139 - No alto, há um suave esvoaçar de redondezas; o crânio afusela-se como pão de açúcar, o ombro grumoso resiste, com sombras suaves, uma curva energética comprime-se na sombra, onde o quadril está para erguer-se da virilha, até quando a nádega fluindo beliscada pelo ar sobe novamente em luz, e a coxa sob ela enrosca-se suavemente, unindo suas curvas às outras, de forma que, do quadril ao tentáculo incandescente terminal, uma contínua ondulação conclui, branda, um movimento desenfreado. A outra coxa lança o próprio torpedo desabrochando sob a polpa em uma baga solidamente carnososa.

140 - A esse tratamento da forma em plena solidez amarra-se a vista da estátua de costas. E se não fosse porque os membros inferiores não comportam este ponto de vista – isto que enfim é uma imperfeição da obra –, nada superaria essa nova criação inesperada.

141 - Quando do cálice móvel da nádega e do quadril – apoiados sobre a coxa que oferece o declive afilado de um leme e beliscados no alto por uma retomada aérea – desabrocha a curva saliente de uma flor de torso, mas logo se apaga, sepultada pelo cálice mais vasto e inverso do omoplata.

142 - Enquanto, à direita, a outra metade – transforma em pá côncava o buraco do crânio, e o ar ali turbina; e em convexa, o omoplata que desce mais amplo, rebate o torso, espreme as partes moles: estas, fluindo do alto, escavam na coluna vertebral um fosso repentino que, alimentado, se desvia em um sinuoso leito torrencial a recolher os detritos na última carnosidade traseira plena suspensa e achatada como um enorme figo maduro.

143 - Mas a interpretação permanece estranha como a própria obra quando não se tem, enfim, faculdades sensíveis para estas simples palavras: matéria, peso, substância articulada, movimento; qualidades exaltadas em um organismo transfigurado.

144 - E, como as grandezas, permanecem estranhos os defeitos que na tumultuosa altura dessa obra são mais evidentes que algures.

145 - Em cada ponto de vista, alguma parte não se organiza em um perfil total, nem sequer barroco, freqüentemente uma matéria gravada muito desordenadamente nos reconduz ainda uma vez a uma espécie de impressionismo orgânico. Fragmentos pendurados de nervos ou de músculos permanecem invencivelmente fragmentos e instantaneidades, e o eixo escavado verticalmente na vista anterior reporta-nos ainda uma vez a organismos estáticos superados há tempo. Por isso que um eixo vertical, por ser algo mais que um simples abstração, deve se tornar coluna porta-capitel, corpo imóvel porta-cabeça. Ainda na mesma vista frontal, os planos perfeitamente rasos não têm possibilidade de organização, nessa escultura; seria suficiente dobrá-los em uma remota curvatura, também essa rasa de matéria, para alcançar o absoluto, eu penso.

146 - Mas retomaremos estas objeções, concluindo.

147 - Primeiro convém uma corrida através dos desenhos.

148 - Quem não compreende de fato que em Boccioni, agrada-me afirmá-lo, sendo ele essencialmente um supremo desenhista também na escultura, os desenhos não podem senão nos conduzir mais adentro na interpretação da sua humanidade recriada?

149 - De fato, é assim: essa série admirável, às vezes de anotações, às vezes de desenhos que, como aqueles dos velhos mestres, se concluem numa perfeição não transmutável na pintura, é um dos

comentários mais energéticos que a fisicidade corpórea tenha obtido, e viver com eles quer dizer exaltar-se a cada instante em uma particular atitude vital. Não muito diferente é o sentido de energia renovada que surge vivendo os desenhos de Michelangelo.

150 - Por outro lado, essa série é tão completa, que nos conduz quase sem saltos através do inteiro desenvolvimento do artista, sem ocultar-lhe as deficiências iniciais.

151 - Estamos, portanto, já prontos para uma rápida travessia que nos será como uma contraprova da escultura, e dos seus problemas, também abstraindo dos desenhos que são verdadeiros estudos para os conjuntos plásticos que já conhecemos.

152 - Primeiro então algumas anotações onde aparece ainda mais claramente o resultado ao qual o teria conduzido a pesquisa de uma luz e de um ambiente abstraídos da forma e esquematizados em comportas ou em blocos regulares. Uma casa que ajusta a própria quilha com àquela de um rosto, uma outra que identifica a própria frente com um plano facial, uma forma humana acabada de luz, todos os resultados mais estáticos das primeiras pesquisas aparecem aqui fechados num tracejar antiquado de bico-de-pena. Onde também a forma orgânica inicia a própria deformação, fica claro que as duas pesquisas não têm dialética possível e que o contraste não é artístico, mas inter-artístico, isto é, entre dois estilos inconfundíveis.

153 - Os estudos particulares para as primeiras obras farão com que sintam ainda mais o contraste que eu já discuti; e naquele para *Vuoti e pieni astratti di una testa*, o equilíbrio dos planos superficiais, que a seu tempo notei, manifesta-se perfeitamente adequado ao tratamento pictórico e linear.

154 - Uma série mais recente reúne sob o título: *Voglio fissare le forme umane in movimento* os fios de um amplíssimo desenvolvimento.

155 - De início, estamos ainda em um movimento abstrato determinado por violentas centralizações cristalinas do corpo, mais simpáticas que os esquemas cubistas pelo maior sentido de encaixe com o qual sustentam os membros, encaixe de sentido antigo italiano: diamantes admiravelmente facetados, a partir dos quais talvez já não seja pesado o salto a outros estudos de michelangelismo reformado, eu diria\_. Musculatura em cascos poligonais, como de tartaruga. O primeiro nos dá o mesmo sentido de movimento abstrato que se pode reencontrar em qualquer muralha ciclópica seguindo o descarregar alternado dos pesos ao longo dos pavios em zigue-zague das linhas de encaixe: o outro, de um vértice de forças sob o pescoço, desmorona os volumes do torso e do abdome, que se endurecem em forma de pirâmide sobre a base achatada onde o corpo se senta.

156 - Mas logo se alcança o movimento real, glória autêntica desse artista, que não é, repito, senão um exaltado dinamismo orgânico, e exprime-se inevitavelmente na curva.

157 - A curva é perigosa, sabemos. Mas trata-se de conservar-lhe sempre, mesmo na máxima deformação, um sentido funcional, e então passa-se à arte grande. A curva é perigosa, sabemos. Conduz à serpentina, ao floreado\_, ao persa, ao gótico sienês. (Eu não tenho nada contra as obras-primas deste tipo quando não caem no esquematismo).

158 - Boccioni, de qualquer forma, tem intentos de corporeidade que jamais colocaria de lado. Por essa razão, poucos desenhos bastam para adverti-lo que o problema do movimento não se resolve com um perfil brando e alongado exageradamente com flexões mais e mais involuntárias que não o levariam muito além de uma sinuosidade relaxada à Laurencin\_, ou, no máximo, do estilo de um Van Gogh com contornos mais unitários. De todo modo, certas habilíssimas conexões paralelas de curvas, como aquela de coxa em ascensão forçada, quase como dobradiça, que chega a comentar a outra saliente do torso, e aquele sentido de trânsito claramente recortado lhe servirão.

159 - É, de fato, seguindo essas pesquisas sintéticas que Boccioni, nos melhores estudos desta série, pode criar uma visão completamente reformada, mas também profundamente legítima, da forma humana.

160 - Quem, de fato, ainda quereria repugnar a essas sínteses trazidas pelo movimento – que pareciam até hoje querer trazer, ao invés disso, a desagregação? O organismo intensifica sempre mais o centro recolhido das articulações, quero dizer, o torso onde se inserem como cunhas as formas vibrantes, onde se penduram as formas inertes. Vêem torsos brasonados, torsos em ânfora, torsos em cone invertido. Pela similaridade dos impulsos ambientais, também os outros membros tendem a assumir formas analógicas de sentido veloz, tendem ainda, crescendo o movimento, a individualizar-se separadamente, reduzindo a infinita variedade realística das junções a uma penetração recíproca de fusos orgânicos.

161 - Não mais o sentido de um particular ligamento, de uma particular juntura, mas o sentido somente de ligamento e de juntura invencíveis. Todavia, este não leva absolutamente ao esquematismo, como se acreditaria, por causa da habitual variação, inevitável em arte, do tema. Pois que em um corpo sobrecarregado e carnoso desce pendurado aquilo que em um corpo articulado e descarnado subia organicamente conduzido ao alto pela fibra articulada; os contrafortes de um corpo em um outro transformam-se em desmoronamentos fatais.

162 - No estudo para a *Espansione spiralic*, frutos musculares couraças ósseas pele descascada que turbina mas não cede, reforçada, em torno das juntas. Corpo e arquitetura do corpo unificados.

163 - Às vezes um estudo antigo, um esfolado de formas sólidas com músculos isolados aqui e ali sob os remendos costurados da epiderme, sugere-lhe a admirável ânfora humana onde o esquematismo das formas, que não é isento de um sentido de vacuidade, conclui-se, amassando um conjunto tubular de folhas lanceoladas.

164 - Algures, agudezas do joelho em cume, na rápida ascensão, expansão de um largo tórax heráldico como um brasão arqueado.

165 - Ou, no máximo desvio espirálico de um corpo adiposo em corrida, desmoronar do tórax mais embaixo, remontar expandido junto de coxas e de nádegas, trajetória ensacada sustentada pelos blocos poligonais (abstratamente dinâmicos) do ar, tramados pela teia de aranha dos prolongamentos corpóreos.

166 - Em organismo mais recolhido, todo em filamentos nervosos e rasas carnosidades, uma síntese oposta e admirável. Trajetória mais organismo. O movimento total derruba aquele dos membros individuais, e o corpo segue rente à pura pressão que a matéria arqueada sob a curva dorsal forçada imprime à outra curva largamente subentendida da coxa enrijecida. Do alto da vértebra dorsal penduram-se, odres inchados, as nádegas.

167 - Uma última retomada do organismo arrebetado e ressonante da expansão espirálica está talvez no grande desenho do *Dinamismo muscolare*, onde o movimento acelerado se desenreda, arranca do torso os contrafortes da anca para rodeá-los na arquitetura em espiral: as canelas irradiam raios, uma buzina faz resfolegar o torso insinuado, sombras e luzes desfilam ofuscadas alternadamente.

168 - Existe um desenvolvimento ulterior a partir dessa série até aquela que visa fixar as *Forme uniche della continuità nello spazio*.

169 - Pois que, se naquela víamos o artista limitar-se primeiramente a um desenvolvimento abstrato do dinamismo de pose e de posturas, e depois, passando ao movimento relativo, concluir completamente o corpo em sentido escultórico sem cautelas compositivas, aqui, na aceleração do movimento relativo, ele tende a valer-se habilmente da superfície esquadrada do desenho. Isso nos conduzirá em breve a alguma conclusão, todavia notamos até agora que o recorte pictórico tende a suprimir a tempo os franjados inevitáveis de um novo excepcionalmente intensificado impressionismo orgânico.

170 - Quando o corpo se irradiou de um centro e algumas formas se encontram enfim a seguir paralelas ou divergindo com igual e portanto perpétua intensidade, podá-las por todo lado habilmente, suprimir-lhes os vértices, os ápices, os ângulos, e recortar-lhes o trânsito pontualmente na *mise en cadre* instantânea.

171 - Tudo isso é delicioso para quem quer se deleitar nos valores reais da pintura, e vocês sentem que, enfim, a isso se reporta alguma coisa análoga ao tratamento centrífugo dos *Vuoti e pieni astratti di una testa*.

172 - Já num breve estudo, o corpo transita, perdendo os ápices da forma, em paralelas de igual obliquidade ao quadro – tran-tran de eixos dobráveis – atravessado, sobre o carro que as transporta – no sentido do comprimento. Outras expansões obliquadas de corpos, ainda que mais conexas de articulação, conexas às vezes até o empacho, aparecem-nos em outros estudos que veremos retomados nas produções pictóricas mais recentes.

173 - Recorte vertical. Quando o corpo, tendendo em direção ao alto, despedaça embaixo as polpas subitamente amputadas, e no alto, a partir do centro do dorso, três planos oblíquos, folhas de palmas, desviam-se e apagam-se a um sinal. Certamente tudo isso está em seu lugar, aqui: e um retorno mesquinho a formas diminutas significaria matar a alegria que se percebe na expansão vencedora destas linhas radiadas.

174 - Porque, se nas formas humanas a alegria era a de nos instalar instantaneamente nas articulações mais energéticas, aqui podemos livremente nos atirar para cada direção, seguros (matemática superior da arte) de não encontrar nunca mais a curva imperiosa de uma órbita qualquer.

175 - Não é fácil, eu sei, reconhecer esses profundíssimos valores plásticos: estamos, eu disse, nas nascentes das artes do desenho.

176 - Basta-me enfim a convicção de não ter deixado intentado algum meio de extrair do fundo dessas criações a máxima faculdade de estímulos sensíveis.

177 - Se viver bastasse para fazer viver.

178 - Concluimos, com um ponto de vista sintético.

179 - Imaginem um artista que parta dotado profundamente para o senso da deformação orgânica, isto é, já intimamente nas fontes do dinamismo; que por outro lado possuía, passado próximo, atrás de si, o lodo superficial do impressionismo e a deformação inorgânica – do exterior – do cubismo. E vejam que coisa ele soube fazer.

180 - *Antigrazioso*: construção articulada quase subterrânea, mas segura, pois nos seus intervalos ocos coagula-se em bulbosidades endurecidas – endurecimento também esse de sentido orgânico – a lama desfiada do impressionismo. Fora: vagas recordações de ambiente estático.

181 - *Testa+casa+luce*: aqui atua o simples movimento absoluto; a construção dinâmica do corpo acentua-se em um doloroso estudo desnudado de articulações salientes e retraídas; mas o esboço do

torniquete arquitetônico edifica-se com blocos de ar e de ambiente que lhe sobrecarrega com um quê de egípcio. Barbarismos superficiais. Impossibilidade de périplo plástico. Na mente do artista, os objetos vivem ainda em uma visão arcaica ou cubista; somente a figura humana é tornada tema.

182 - *Compenetrazione di testa e di finestra*: sentido orgânico ainda mais aprisionado na estratificação superficial de luz gélida e não por isso menos realística. E depois a luz se organiza em pirâmide quando a forma sobre a qual se exercita deseja incluir-se em uma pirâmide, aqui ela tenta, ao invés disso, como de costume, liberar-se nos seus habituais caracóis ascendentes.

183 - Como há tempo o objeto homem era o melhor tema, graças a Boccioni ele libera-se enfim de todas estas películas luminosas para tentar a síntese do *Dinamismo umano*. A ela chamamos, seja como for, de análise do dinamismo humano. Conjunto inexaurível de notações orgânicas. Faz seus ensaios. Toca, descasca, debulha, estria, brinca com a plástica, esbugalha, dispara, cria músculos tendões articulações. Dá corda: caminha. Mas com algum desequilíbrio, de modo que ele crê ainda necessária a referência abstrata a um eixo vertical. De qualquer modo, é o fim da estaticidade; muita carne, e portanto a necessidade de um tear articulado um pouco involuntariamente assírio, para enfaixar da melhor maneira o excesso de peso. Mas grande coisa, de qualquer modo: e em um ponto até a leveza espremida e elegante de clepsidra corpórea.

184 - Desse primeiro aceno de arquitetura espiralada, não mais murada – à pequena girândola congelada de *Sviluppo di bottiglia nello spazio*. Mas, na mente do artista, ainda divisão realística de matérias orgânicas e inorgânicas, que são, ao invés disso, unificadas em matéria plástica; donde a secura do talho vítreo, caroços enxutos, espessuras sem vibrações. Perfil perfeito de arquitetura nova, mas sem a respiração necessária à escultura enquanto distinta da arquitetura. Ora: a escultura: uma arquitetura respirante; a arquitetura: uma escultura mumificada pelo claro-escuro abstrato.

185 - Em *Vuoti e pieni astratti di una testa*, síntese aplainada de elementos já abandonados; construção radiada, mas superficial, digo não totalmente escultórica; obra-prima de baixo-relevo, roleta das formas orgânicas; primeiro aceno a uma circulação interna das formas humanas; perfeição estilística dos vazios invertidos nos cheios; involução espontânea; variedade impercebida porque equivalência de volumes puros. Arquitetura de cortes, não de perfis curvos.

186 - Mas, quase de repente, retorno ao tratamento isolado, por si, na *Espansione spiraleica*. Os acenos a uma ressaltada articulação, dados por acréscimo sobre as superfícies carnosas do *Dinamismo umano*, aqui servem de elemento sintético, agindo em superfícies sonantes de músculos metálicos. Ao movimento absoluto sobrepõe-se aquele relativo: o ambiente dá arquitetura ao indivíduo, ou, o que é o mesmo, o indivíduo movimentando-se dá uma arquitetura a si próprio. Uma energia incandescente de aço temperado faísca das lâminas afiadas desse corpo. Não toque! Já que

somente em algum distante repouso ondulado a matéria parece esfriar-se lentamente por capilaridades superficiais, indicando novos desenvolvimentos vitais de substância escultórica.

187 - Os quais aparecem – com profundo sentido de renovação realística – em *Muscoli in velocità*. Esses, por outro lado, como a *Espansione spiraleica*, que se define como síntese da substância articulada, poderiam se definir, por sua vez, como uma síntese dos tecidos polpudos e musculares analisados no gigantesco dossiê do *Dinamismo umano*.

188 - Excessiva é talvez a matéria cansada para que seja organicamente deformada, mas onde ela, nutrida pelo ar, consegue chamejar, cria tais rabiscos plásticos de formas afuseladas, ou de argúcias pontudas, que poderíamos prenciar uma obra-prima, se não quiséssemos também fruir de seu sentido mais escondido de plasticidade única entupida e desmoronada.

189 - A obra-prima chega, a seu modo, em *Forme uniche*.

190 - A síntese, ao menos por certos lados, é perfeita. Movimento absoluto e movimento relativo são aqui indistinguíveis, e se melhor se quisesse denominar o primeiro, movimento funcional, poderíamos reservar à síntese dos dois movimentos esse soberbo título de movimento absoluto.

191 - Da minha parte, não hesitaria em chamá-lo movimento perpétuo. Esses tolos quebra-cabeças da ciência, venho me convencendo, são, quando muito, símbolos grosseiros da realidade absoluta da arte figurativa.

192 - Gorjeta para quem souber deter o movimento de uma única linha de Botticelli, ou de Boccioni.

193 - Exaltação, transfiguração de organismo em suas vibrações fibrosas e em seu desprender-se sucessivo dos pesos mais mortos, perfil imortal como de uma Vitória e canino como de um gótico, alicerces improvisados de forma e desmoronamentos de matéria tumultuária ao longo do leito das torrentes de um dia, elevação dinâmica, em parafuso, plástica de Boccioni, que surge e se contrapõe à elevação estática, como uma alavanca, da plástica grega; últimas fissuras labiadas de onde fugiram os tendões; peso, redemoinho, cada coisa se transfigura nesta criação surgida para a alegria de poucos em uma terra de mortos para a arte.

194 - Prossegue no espaço sem princípio nem fim, sem mais mutação, porque o organismo opõe um centro insuperável e ganglionar de substância e somente permite que se o libere das formas mais servis a uma realidade cotidiana preguiçosa. Depois, flama no ar as novas desinências inexauríveis,

já que alimentadas a partir de um centro orgânico – através da matéria, por um ambiente – através da forma.

195 - Torcendo e debatendo o chifre agudo. É a equivalência involuntária e eterna dessas formas únicas dada por um poeta, algum tempo atrás. Tanto é verdade que a faculdade visual de um poeta não é ainda lírica visível que, imediatamente após: já estava erguida a chama e quieta. Então: este é um verso que possui a mesma substância poética do primeiro, mas que na arte de Boccioni, para quem compreende a substância específica de um organismo escultórico, não poderia assumir um significado genuíno, jamais\_.

196 - Não evitei, creio, durante o curso dessas notas, as objeções; recolho-as ainda aqui, a título de conclusão negativa.

197 - Há perigos. Boccioni é um desenhista. Conhece a força das ondulações irregulares, das curvas que se correspondem muito de longe. Mas às vezes existe, digo, o perigo de uma escultura semelhante cair, quando aumenta o redemoinho esquemático das massas, numa síntese muito fácil de chamadas de volutas de línguas e de flocos de neve; de cornetas de silício de favas de bagos. Tudo isso levaria, pouco a pouco, a plástica a um valor de simples perfil, conseqüentemente a uma escultura como tal, deteriorada. O sentido se silhueta tende antes a intensificar-se que a diminuir desde a *Espansione spiralic* até as *Forme uniche*. Constato, não julgo.

198 - Constato que existe o perigo de cair em um novo impressionismo, superior ao outro porque terá partido da intimidade da forma, mas sempre impressionismo – orgânico, em vez de epidérmico, enfim. Terminaria por reduzir a reação orgânica ao ambiente a uma coluneta torta, da qual jorrariam tremulando as bandeiras desfiadas da forma.

199 - É preciso prevenir-se disso tudo. Mas não é propriamente Boccioni que tem necessidade de ser advertido. Eu demonstrava os desvios possíveis desse estilo que, como todos os estilos altíssimos, tem um equilíbrio trágico próprio. Boccioni – que eu gostaria chamar um Van Gogh que sente os volumes – não pode arriscar uma queda em direção à serpentina: não pode permitir que o ambiente triunfe; a exaltação do sentido orgânico sempre vigilante na forma é, talvez, o seu máximo título de glória, forma o núcleo mais concreto da sua arte, e basta sozinho para não nos deixar temer nada.

200 - A faculdade de exaltação orgânica é ainda aquela que o induz a renovar a cada vez o contato com a natureza, que para ele não pode mais apresentar precipitados variados, nem históricos, nem realísticos. É uma outra defesa.

201 - Ele chegou a transfigurar organicamente não somente a matéria já organizada na vida, e que somente por isso já apareceu como tema, mas também a natureza-morta, que transformou em natureza dinâmica e portanto vivente.

202 - Não nos resta enfim senão vê-lo retornar ao problema da fusão sonhada de figura e de ambiente, que agora não poderá mais falhar, uma vez que as circunstâncias já são todas, para ele, tema atualmente dinâmico, o que não ocorria nas suas atormentadas produções primitivas.

203 - Nenhuma perturbação, portanto, em dar – ao meu modo – as boas-vindas a este jovem artista; boas-vindas alegres, no máximo, por tê-lo visto chegar assim tão rápido à obra-prima.

204 - Não espero dele mais do que ele fez, mas simplesmente alguma coisa de diferente, alguma diferente obra-prima.

205 - Minha conclusão não será de crítica, mas de vida.

206 - Para todos aqueles que não sabem, direi que eu queria há muito tempo falar da arte moderna italiana, mas tive de voltar-me para a arte antiga, tendo considerado que arte moderna na Itália não existia.

207 - Mergulhado no passado com espírito moderno, dei-me conta desse fato estupefaciente, que a crítica coincidia com a história.

208 - E agora que um caso afortunado permitiu-me dizer quatro palavras sobre criações genuinamente italianas, posteriores a Guardi, o que devo presumir dessa minha crítica?

209 - Digo a vocês, sinceramente, que não pensei em outra coisa a não ser em fazer história. Se não estivesse certo de edificar um bloco nitidamente esquadrihado naquela construção essencialmente arquitetônica que é a história – onde de fato imperam as proporções –, não teria escrito nada. Não me agrada, enfim, a história sintética, mas quase a história preventiva.

210 - A presbitia – esse dote essencial do historiador.

211 - Por essa razão, concluirei ruidosamente com uma frase sustentada em plena história da arte italiana, que todos devam sorver e empregar, refutar até, numa boa! Como louca e insensata.

212 - E recordem-se os meus contemporâneos – em crítica de arte, e colegas na idade— de que não haverá salvação para quem nomina hoje Morelli\_ Celentano\_ Bistolfi\_ e Jerace\_, pronto então a colocá-los à parte quando, dentro de cinquenta anos, alguém indicará o modo de compilar uma história – prontuário da arte moderna, pronto também a justificar-se dizendo que os citara no passado apenas em relação à época. Mas em arte – sabe-se – não existem senão épocas artísticas.

213 - Permitam portanto – não me puxem a jaqueta, não conheço as vertigens; não tussam, não se agitem para cobrir benevolmente a minha voz, é muito clara; não me supliquem, é inútil; podem choramingar, eu o previa – permitam-me dizer a modo de despedida:

214 - Conheço um pouco de arte italiana, e posso assegurar a vocês que grandes escultores não tivemos muitos; mas alguns grandíssimos realmente, que bastam. São Giovanni Pisano – Giotto – Jacopo della Quercia – Antonio Rizzo – Michelangelo. E após grande tradição escultórica de grande estilo – já que vocês acreditam bem no grande estilo, eu sei –, mais nada.

215 - Eu já disse, de passagem, porque não se pode pretender nada de Bernini; valeria a pena procurar mais tarde, se não tivéssemos que nos deter em Rosso, que, embora grande, nos parece muito deslocado para poder incluí-lo nesse glacial menu de grandezas? Não creio.

216 - É necessário, portanto, procurar todos os meios – desde a impessoalidade histórica mais irrepreensível até os punhos e as pancadas – para fazer compreender a quem cabe compreender, na Itália, que naquela fileira mágica deve ser inserido o mais rapidamente, logo, o nome de Boccioni – esse grande escultor.

(tradução de Vanessa Beatriz Bortulucce)

## NOTAS

\_ Pierre Puget (Marselha 1622 - 1694), aluno de Pietro da Cortona. Ativo em Gênova (1661-1668) com obras importantes (*São Sebastião* em Santa Maria de Carignano, *Imacolata* no Oratório de Filippini), que, com seu tratamento pictórico da escultura, influenciaram o barroco local e francês.

\_ Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes 1827 - Paris 1875). Influenciado por François Rude e por Delacroix, introduziu na escultura de seu tempo uma tendência michelangiana e neobarroca (*Ugolino com seus filhos*, 1882, Tuileries). Executou também decorações para a Ópera (*A dança*, 1869) com efeitos de claro-escuro inovadores.

\_ Medardo Rosso (Turim, 1858 - Milão, 1928). Aluno de Giuseppe Grandi, e criado em Milão, no ambiente da *Scapigliatura*, emigrou para Paris em 1885, aproximando a técnica de suas esculturas às pesquisas do impressionismo na pintura (*Homem lendo*, 1893-1895, Milão, col. Mattioli). As esculturas de Rosso são caracterizadas pela pesquisa de integração entre figura-luz e ambiente, que é um precedente necessário para a obra de Boccioni.

\_ Filippo Cifariello (Nápoles, 1864 - 1936). Escultor de tendência realista, ativo na segunda metade do século XIX e na primeira do XX. Com Francesco Jerace e Ettore Ximenez, foi um dos

protagonistas da passagem do realismo ao simbolismo na escultura da Itália meridional. Ver G. Marangoni, Filippo Cifariello, Milano, 1936.

\_ Georges Minne (Gand, 1866 - Laethem, 1945). Escultor belga, amigo do poeta Georges Maeterlinck e membro do grupo simbolista *Les Vingts*. A sua obra mais conhecida é *O poço com cinco adolescentes ajoelhados* (1898, Essen, Folkwang Museum), inspirada na arte flamenga medieval, considerada uma das obras-primas da escultura *Art Nouveau*.

\_ Aristide Maillol (Banyuls-sur-mer, 1861-1944). Influenciado por Bourdelle e por Rodin, assim como pela arte de Maurice Denis e do grupo simbolista *Nabis*, é considerado um dos renovadores da escultura no século XX. As sugestões da escultura hindu e egípcia, e da clássica – depois de uma viagem à Itália e à Grécia (1908) –, direcionaram-no para uma pesquisa de volumes e ritmos em nus femininos que são próximos da arte de Matisse.

\_ Alessandro Algardi (Bologna, 1595 - Roma, 1654). O maior representante do classicismo do século XVII na escultura. Seu relevo monumental representando *O papa Leão Magno expulsando Átila*, na Basílica de São Pedro, é uma das obras fundamentais para a compreensão da escultura da época barroca.

\_ Lorenzo Bartolini (Prato, 1777 - Florença, 1850). Com Antônio Canova, foi o escultor italiano de maior renome na época neoclássica. Influenciou Ingres e o movimento purista. Polemizando com a tradição do belo ideal, objetivou aproximar-se da “natureza inigualável” através da retomada dos modelos florentinos do século XV: Donatello, Desiderio e Verrocchio.

\_ Giovanni Dupré (Siena, 1817 - Florença, 1882). Influenciado pelas idéias de Bartolini, seu *Abel moribundo* (1842, Ermitage, São Petersburgo) provocou escândalo no meio acadêmico florentino por causa de seu realismo.

\_ Leonardo Bistolfi (Casale Monferrato, 1859 - Turim, 1933). Estudou em Milão com Giuseppe Grandi, tornando-se um dos mais importantes escultores de tendência simbolista.

\_ Para a opinião negativa de Baudelaire sobre a escultura de seu tempo, definida “arte das Antilhas”, cf. C. Baudelaire....

\_ Sobre a tutilidade e os valores táteis na arte figurativa de Longhi parecem ecoar as teorias de Bernard Berenson. Cf. B. Berenson - R. Longhi, *Lettere e scartafacci 1912 - 1957*, a/c. de C. Garboli e C. Montagnani, Milão, Adelphi, 1993.

\_ Giovanni Segantini (Trento, 1858 - Engadina, 1899). Representante do *Divisionismo* italiano que, influenciado inicialmente pela pintura de temas camponeses de Millet, evolui em direção ao simbolismo. Teve contatos com a *Sezession* vienense, desenvolvendo obras de caráter alegórico. No final da vida, retirou-se para as montanhas da Engadina, identificando a pintura com experiência religiosa da natureza.

- \_ *U. Boccioni, Pittura, scultura futuriste*, publicado em 1914.
- \_ Ardengo Soffici (Florença, 1879 - Forte dei Marmi, 1964). Foi um dos primeiros intelectuais italianos a participar dos debates da vanguarda artística em Paris, onde viveu de 1900 a 1907. Com G. Papini e G. Prezolini, foi fundador da revista *La Voce*. Em 1911, publicou *Il caso Medardo Rosso*, destacando o papel do escultor italiano na renovação da linguagem escultórica do seu tempo.
- \_ *Jalon*: estaca, marco, ponto de referência.
- \_ R. Longhi, *Pintores Futuristas*, publicado em
- \_ Os títulos das esculturas de Boccioni serão mantidos no original.
- \_ Alusão à escultura *A Zeladora*, de Medardo Rosso (1883, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna).
- \_ Um exemplo bastante conhecido de representação da luz na escultura barroca é *O Êxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini.
- \_ Optou-se por manter, nesta tradução, a ausência de vírgulas em alguns trechos, como no texto original. Este procedimento preserva a singular estilística literária de Longhi.
- \_ Provavelmente o autor refere-se à obra de Van Gogh chamada *O Café Noturno*, de 1888.
- \_ “Torcendo e dibattendo il corno aguto”. Dante, *Divina Comedia*, Inferno, XXVII, 132
- \_ Alusão talvez aos desenhos do pintor genovês Luca Cambiaso (1527 - 1585), que visam, muitas vezes, representar o corpo humano dentro de esquemas de uma original abstração geométrica.
- \_ Alusão às raízes *Art Nouveau* evidentes na obra gráfica de Boccioni ilustrador
- \_ Marie Laurencin (1885 - 1956). Pintora que mantinha relação com os cubistas e com o poeta Guillaume Apollinaire, sentiu depois a influência da estilização de Matisse.
- \_ Polêmica contra a estética de Croce, que não distingue os meios específicos em que se realiza a poesia, a intuição criativa individual e lírica. Cfr. Introdução .
- \_ Domenico Morelli (Nápoles, 1823 - 1901) foi um dos maiores pintores italianos do século XIX. Influenciado por Delaroche, introduziu na Itália o realismo na pintura de história e uma técnica baseada na cor, mais que no desenho acadêmico. Junto com Filippo Palizzi, foi o chefe da escola realista meridional.
- \_ Bernardo Celentano (Nápoles, 1835 - Roma, 1863). Outro importante artista do realismo histórico meridional do século XIX, influenciou também o movimento dos *Macchiaioli* na Toscana, onde esteve exilado.
- \_ Leonardo Bistolfi. Ver nota 10.
- \_ Francesco Jerace. (1854 - 1937) Escultor napolitano de tendência realista que obteve grande sucesso entre 1870 e 1890 como autor de monumentos públicos e temas históricos. No final da

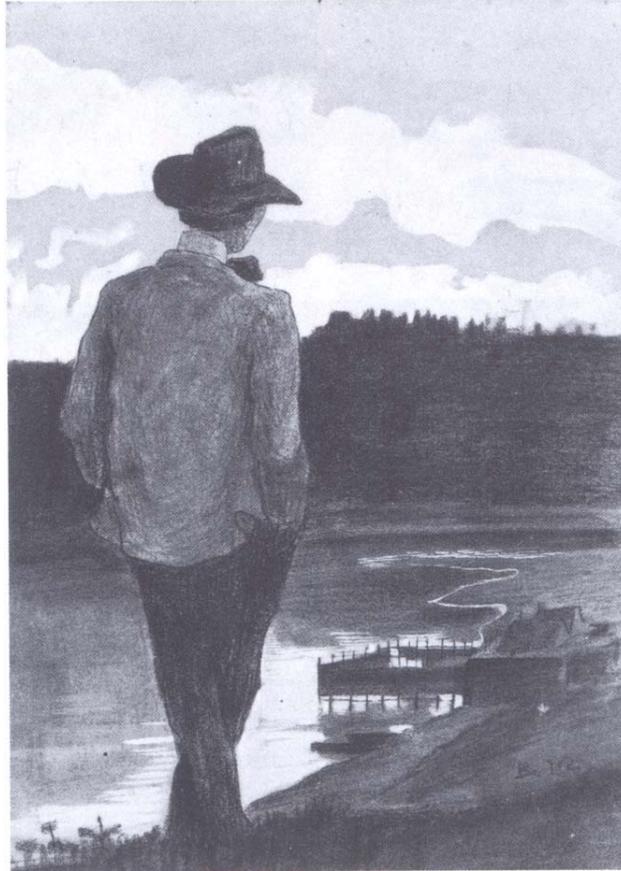
carreira, influenciado por Gemitó, aproximou-se de Hildebrandt e da arte decorativa da *Sezession* vienense.

## **DESENHOS**



1. *Cartoncino di auguri per Amelia* (Cartão de felicitações a Amelia), 1901

Têmpera sobre papel  
Coleção particular



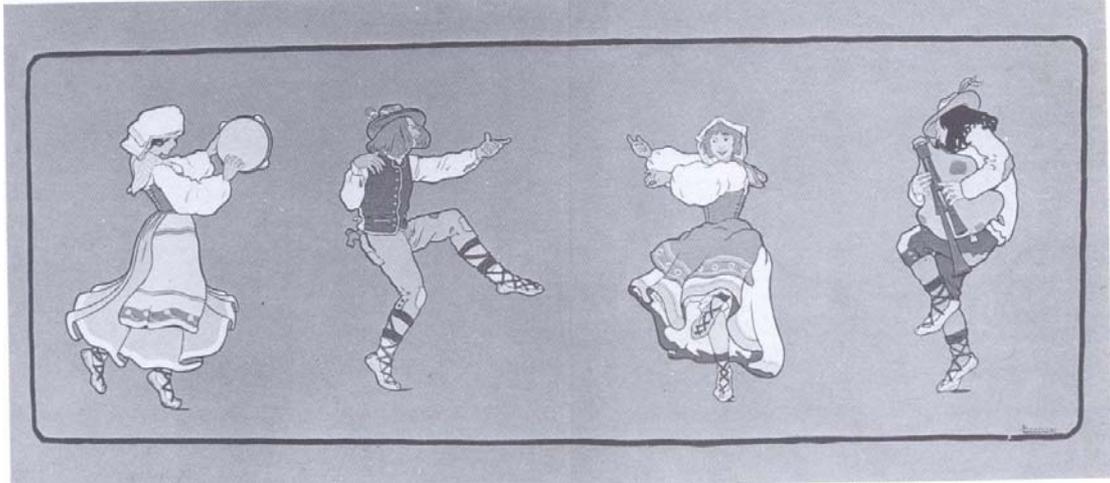
2. *Giovane sulla riva di un fiume* (Jovem a beira de um rio), 1902

Aguada e carvão colorido sobre papel  
The Museum of Modern Art, New York



3. *Studio da Pontormo* (Estudo de Pontormo), sd

Lápis sobre papel  
Coleção particular



4. *Danza ciociară* (Dança *ciociara*), 1904

Têmpera sobre cartão  
Coleção particular, Roma



5. *Donna com rose* (mulher com rosas), *Donna com Tamburello* (Mulher com pandeiro), *Uomo com Fisarmonica* (Homem com sanfona), 1904

Têmpera sobre cartão  
Coleção particular, Roma



6. *Uomo com zampogna* (Homem com gaita de foles), *Donna Che danza com Tamburello* (Mulher que dança com pandeiro), *Vecchia com fuso e bambino* (Velha com haste e menino), 1904

Têmpera sobre cartão Coleção particular, Roma



7. *Passo di danza* (Passo de dança), *Passo di danza* (Passo de dança), *Donna com Tamburello* (Mulher com pandeiro), 1904

Têmpera sobre cartão  
 Coleção particular, Roma

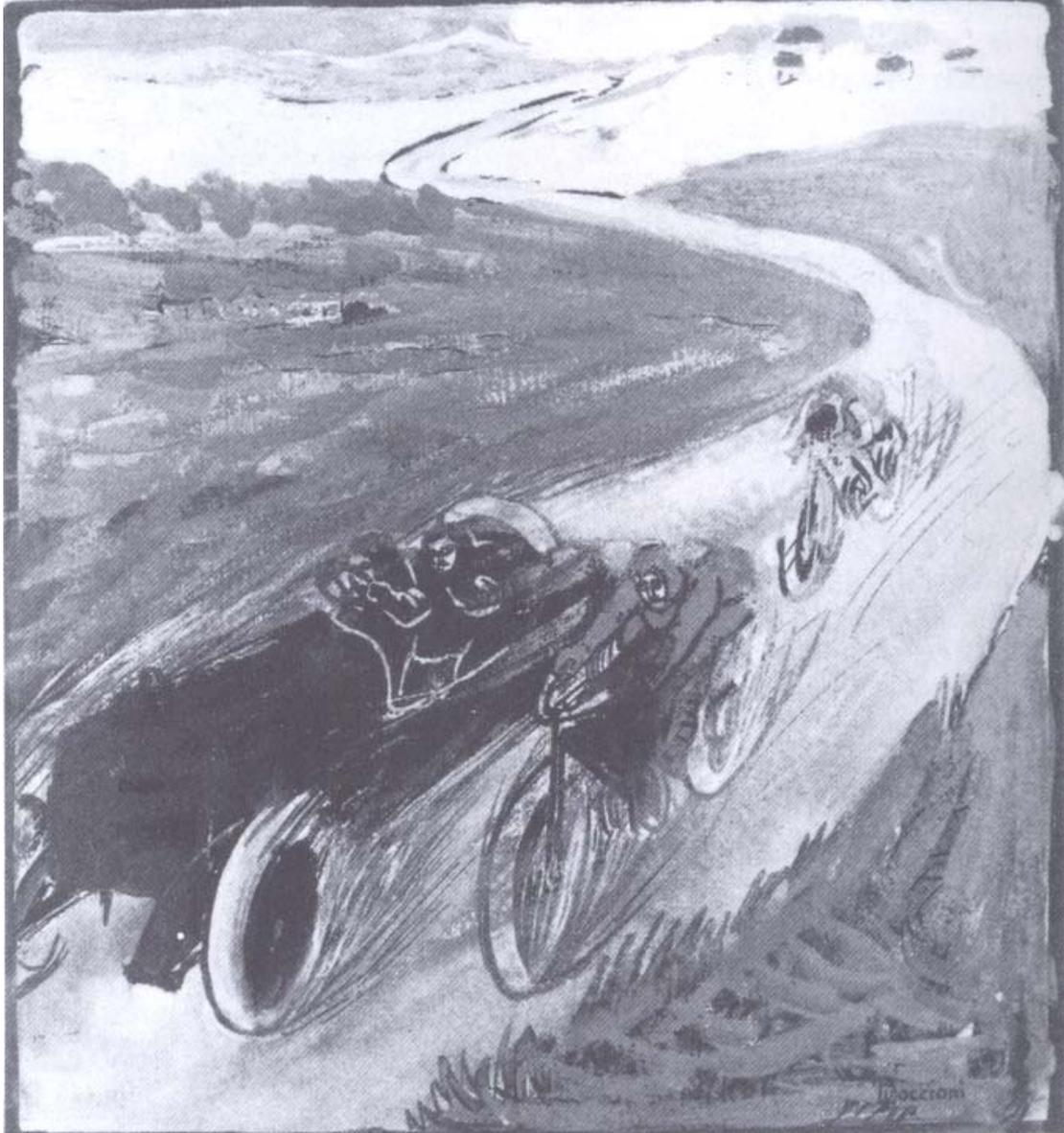


8. *Ciociarà che danza* (*Ciociarà que dança*), *Ciociaro* (Ciociaro), *Vecchio com zampogna* (Velho com gaita de foles), 1904

Têmpera sobre cartão  
 Coleção particular, Roma

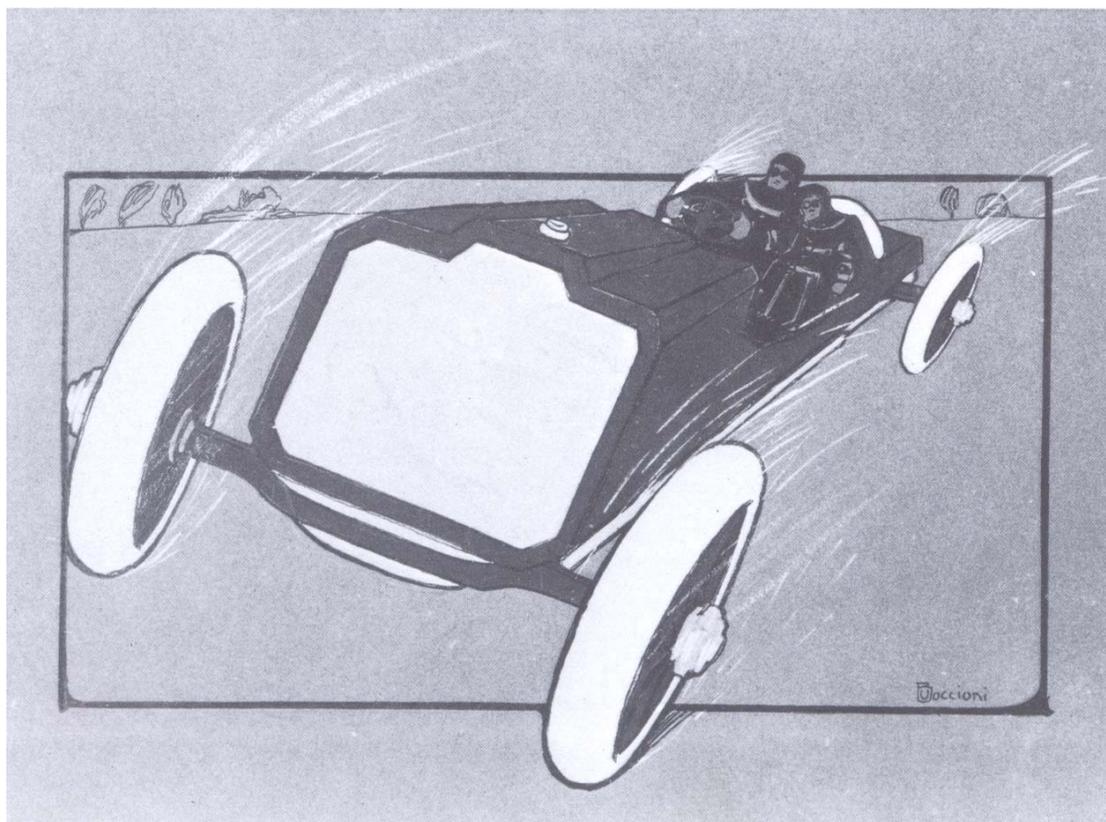


9. Copertina dell "Avanti della Domenica" (Capa para "Avanti della Domenica"),  
Roma, 1905



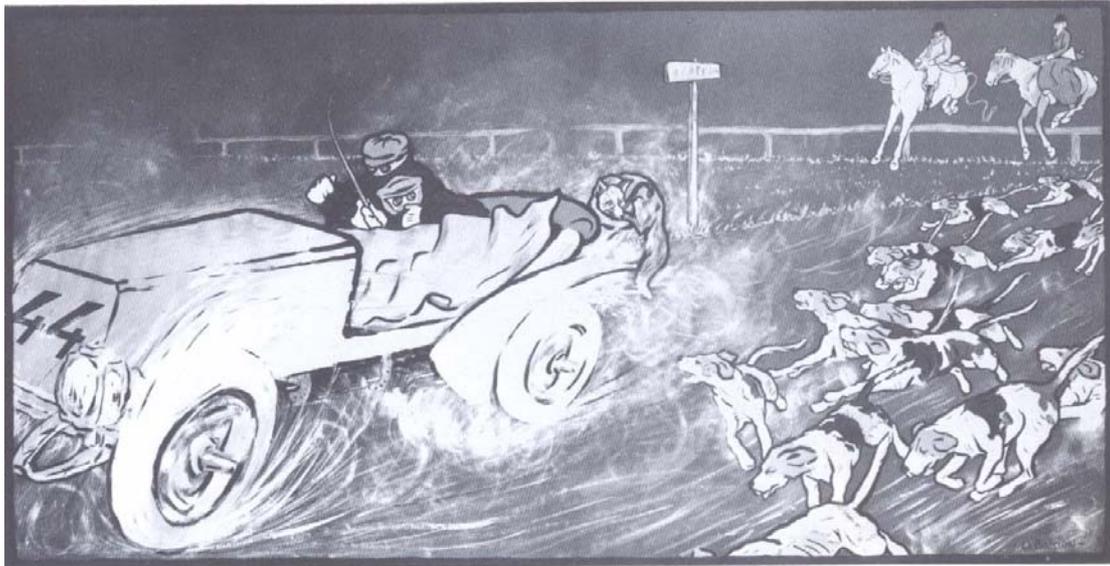
10. *Automobile nera* (Automóvel negro), 1904-1905

Têmpera sobre papel  
Coleção particular, Veneza



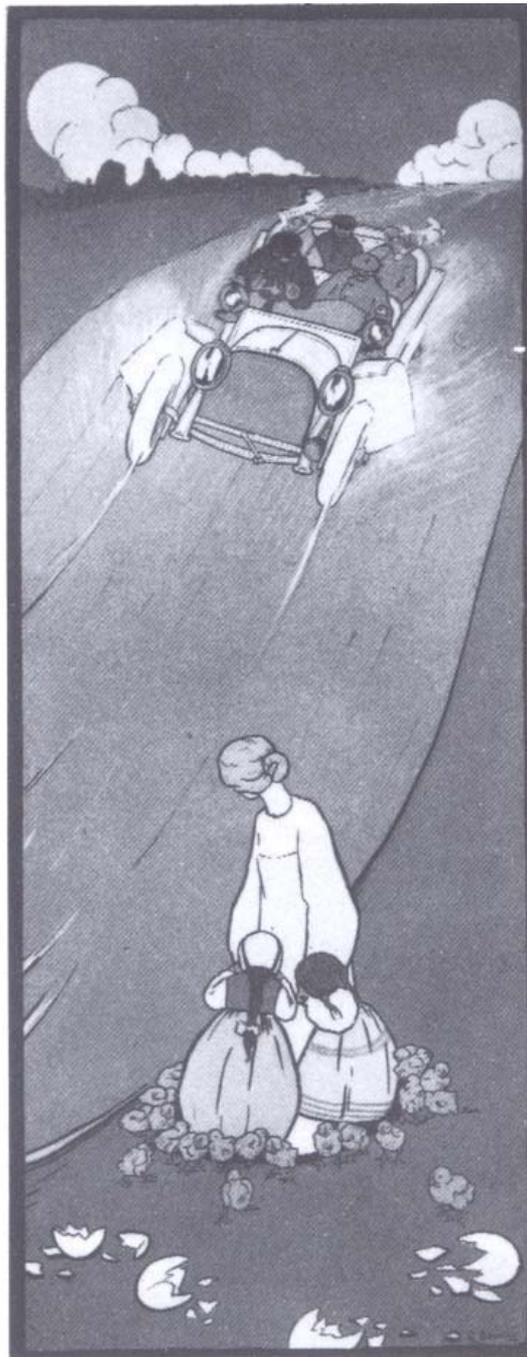
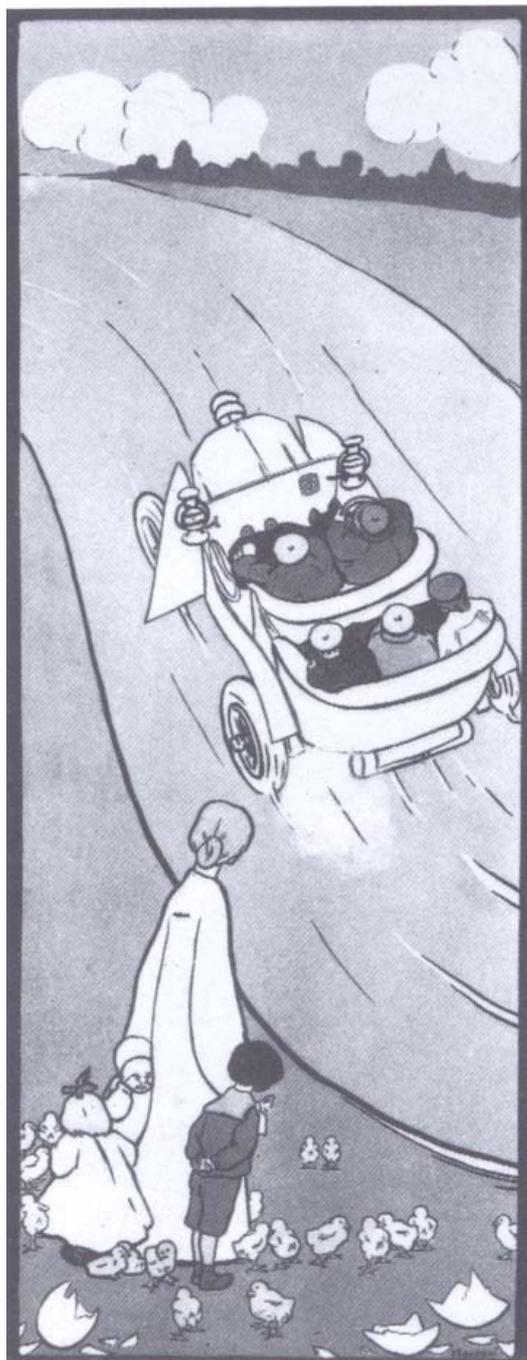
11. *Automobile rossa* (Automóvel vermelho), 1904-1905

Têmpera sobre cartão  
Coleção particular



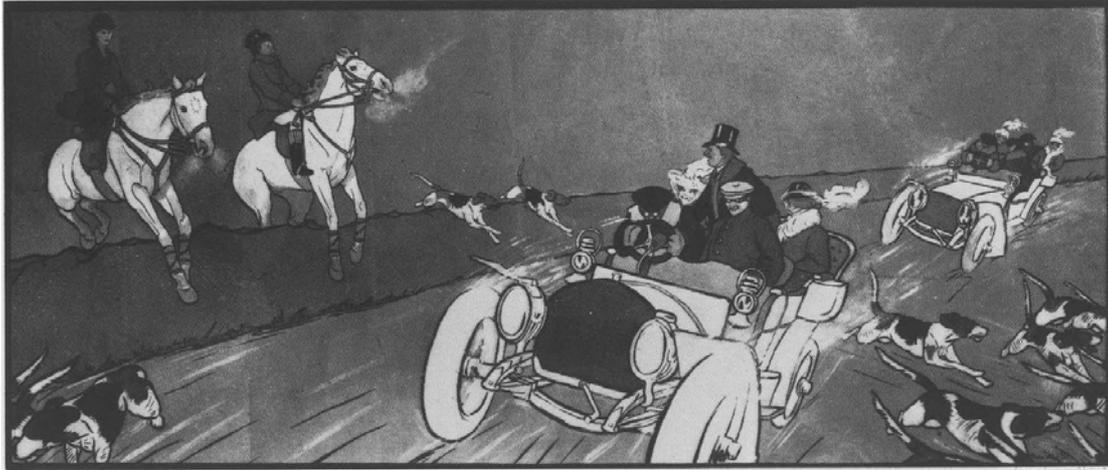
12. *Auto in corsa* (Automóvel em corrida), 1904

Têmpera sobre cartão  
Automobile Club d'Italia, Roma



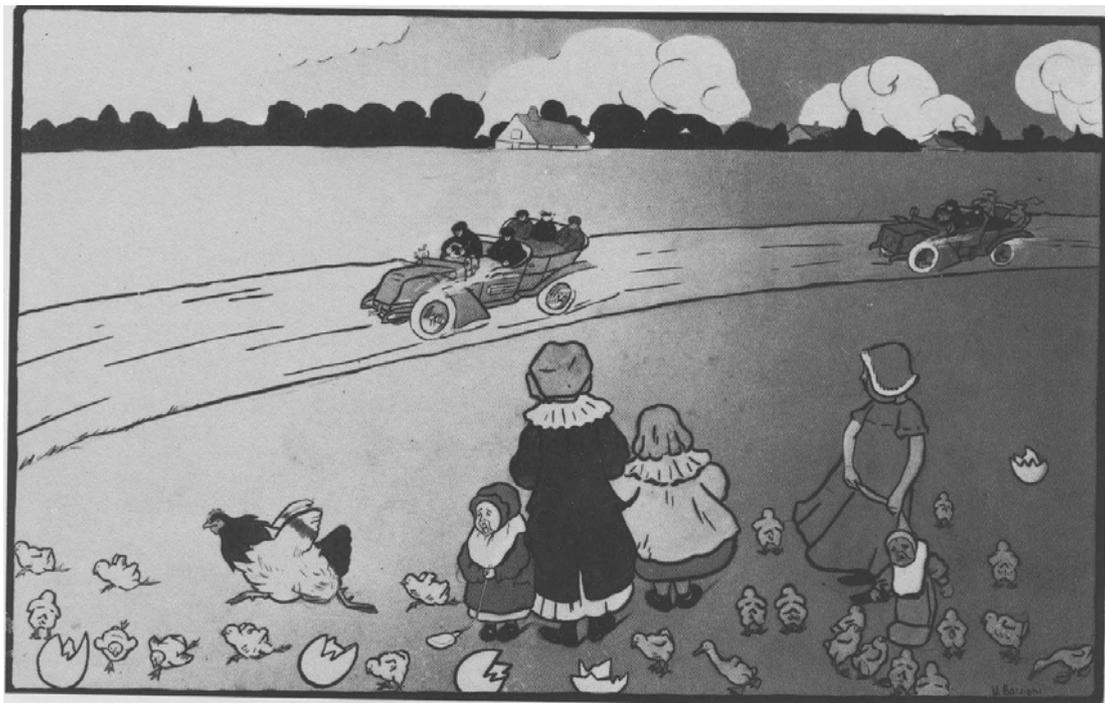
13. *Auto in salita* (Automóvel em subida), *Auto in discesa* (Automóvel em descida),  
1904

Têmpera sobre cartão  
Automobile Club d'Italia, Roma



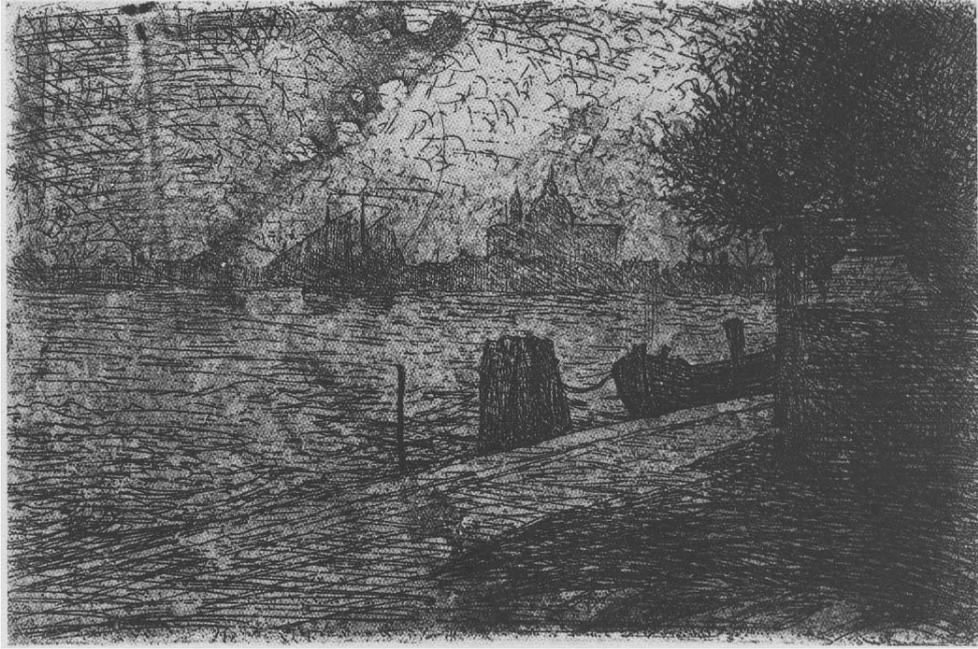
14. *Automobile e caccia alla Volpe* (Automóvel e caça a raposa), 1904

Têmpera sobre cartão  
Automobile Club d'Italia, Roma



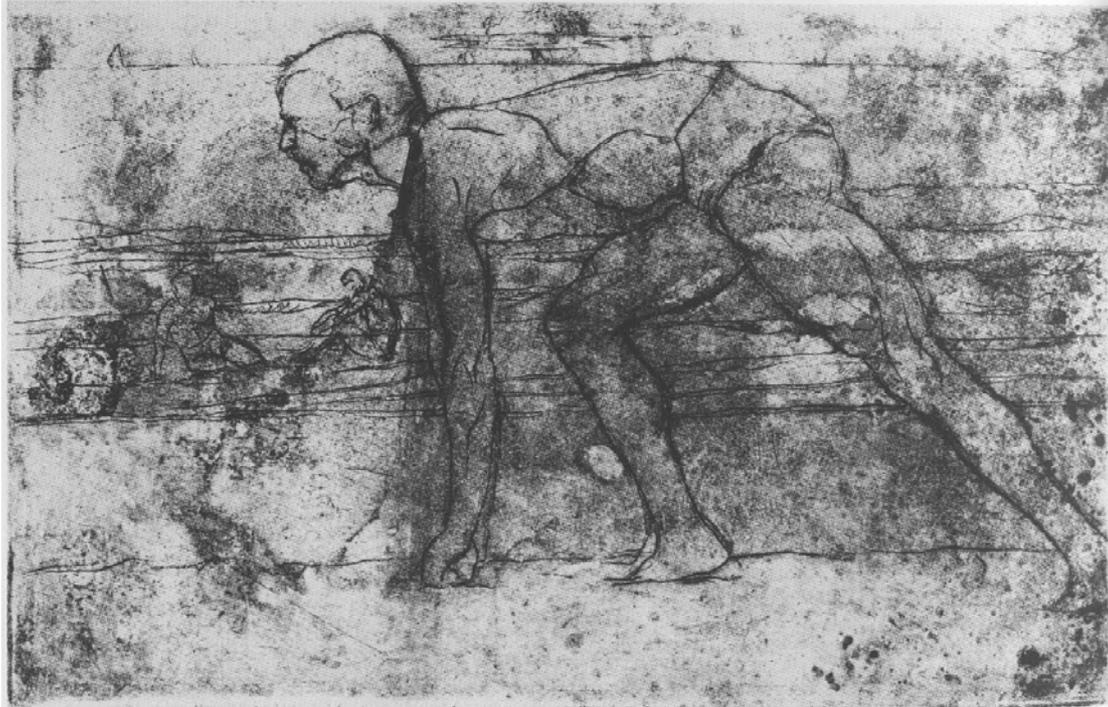
15. *Automobili in corsa e contadinelli* (Automóveis em corrida e pequenos camponeses), 1904

Têmpera sobre cartão  
Automobile Club d'Italia



16. *Giudecca* (Giudecca), 1907

Água-forte



17. *L'atleta* (O atleta), 1907

Ponta-seca



18. *Gisella* (Gisella), 1907

Ponta-seca



19. *Autoritratto* (Auto-retrato), 1907

Caneta e têmpera sobre papel  
Coleção particular



20. *Uomo sdraiato su un prato* (Homem deitado sobre um prado), 1907

Água-forte e ponta-seca



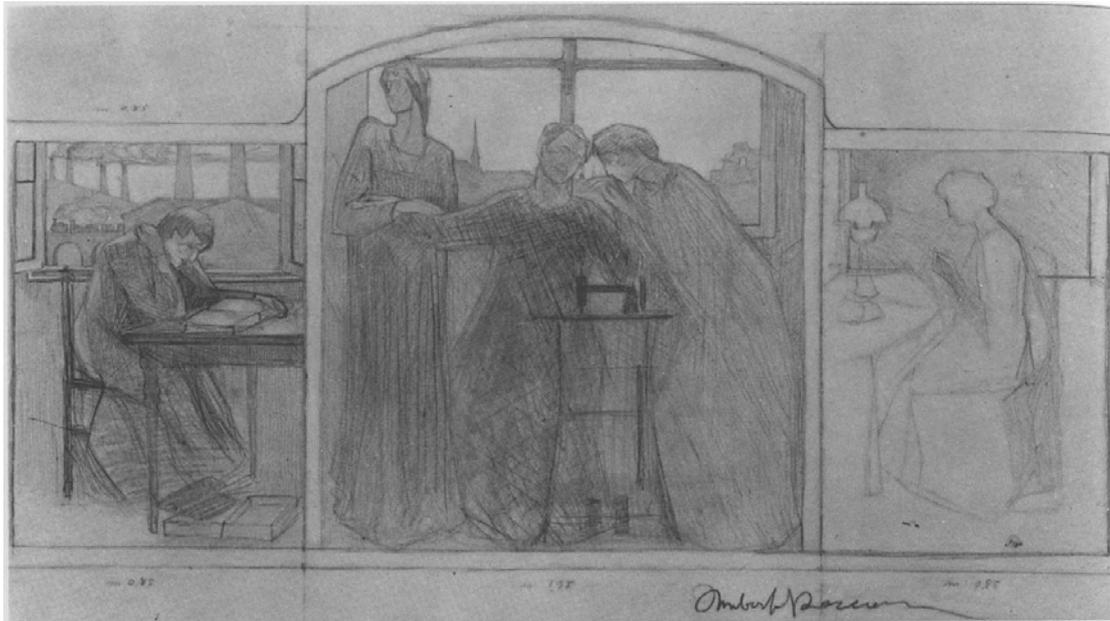
21. *La Signora Sacchi* (A senhora Sacchi), 1907

Ponta-seca



22. *La madre con l'uncinetto* (A mãe com agulha de crochê), 1907

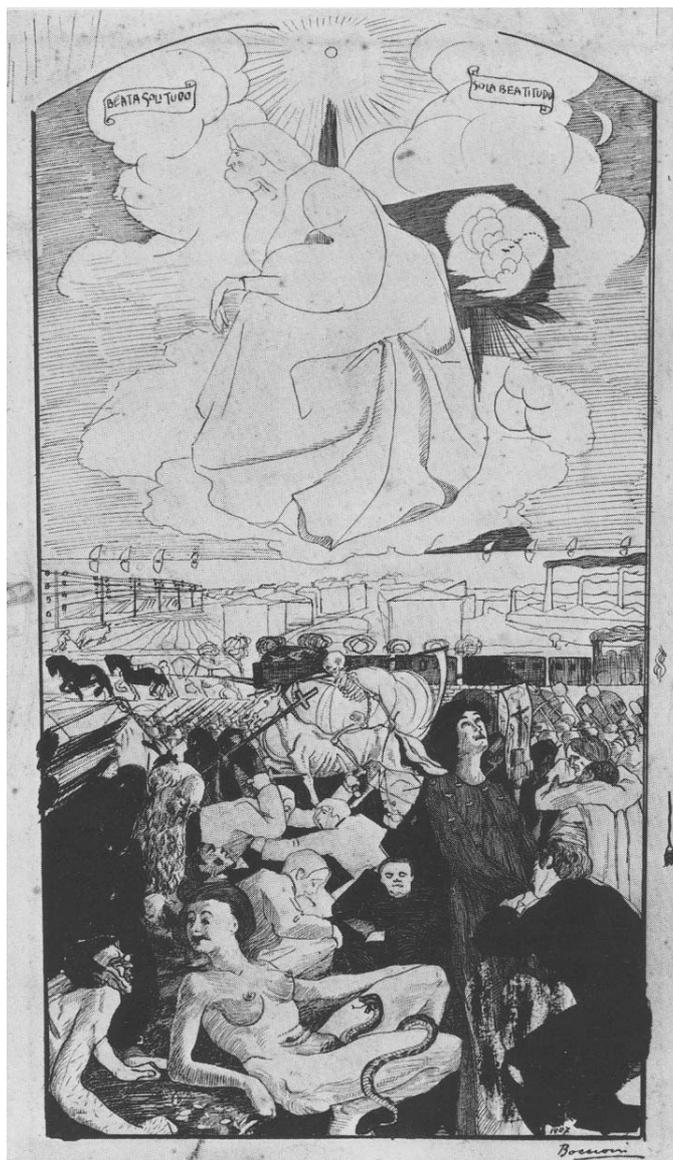
Água-forte e ponta-seca



23. *Studio per Veneriamo la Madre* (Estudo para Veneremos a Mãe), 1907-1908

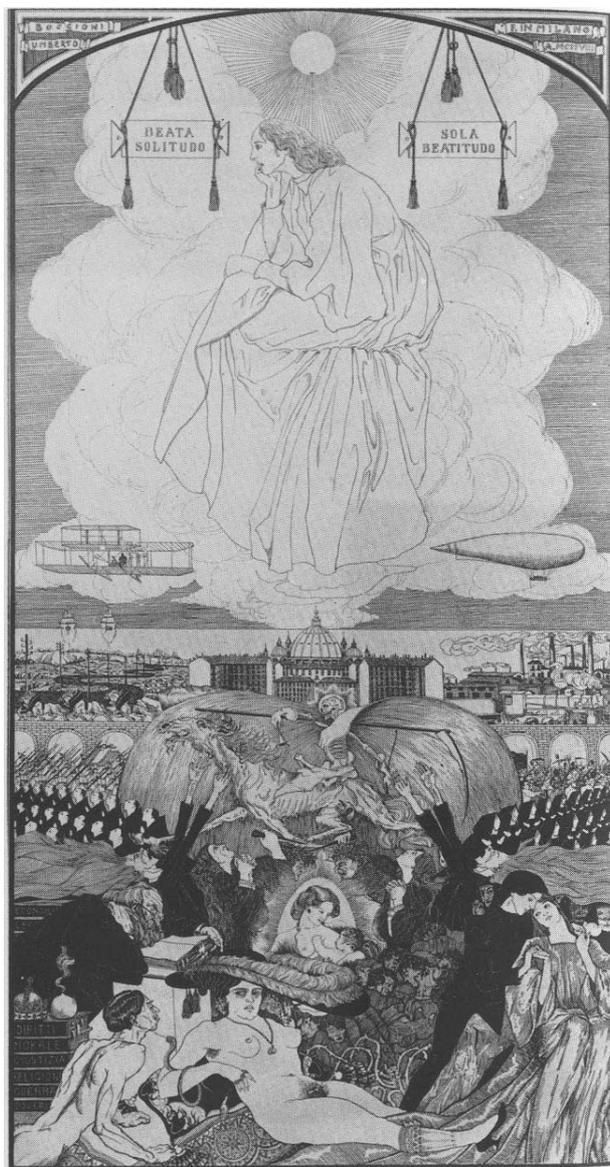
Lápis sobre papel

The Museum of Modern Art, Winston/Malbin Collection, New York



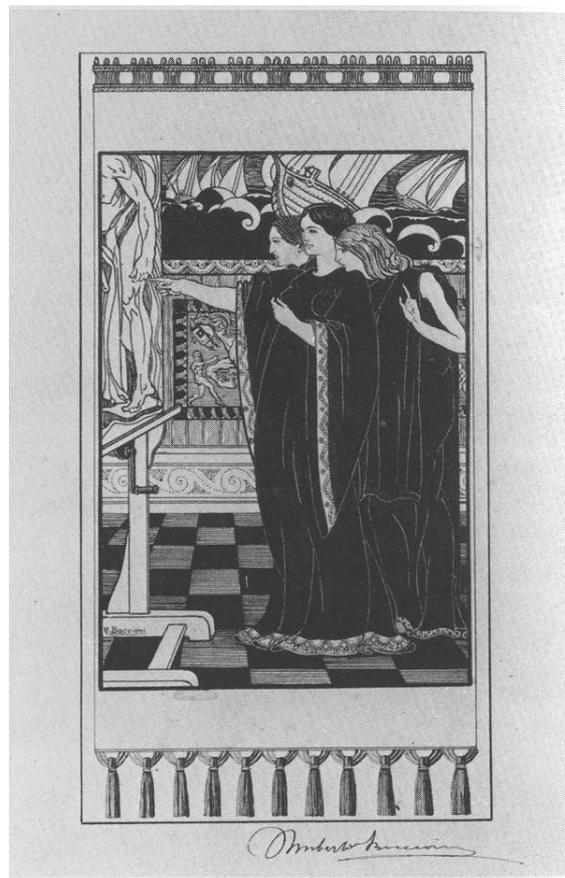
24. *Beata Solitudo - Sola Beatitudo* (Abençoada solidão - Única bem-aventurança),  
1907

Tinta da china e lápis sobre papel  
Coleção particular, Milão



25. *Beata Solitudo – Sola Beatitudo* (Abençoada solidão – Única bem-aventurança),  
1908

Caneta sobre papel  
Coleção particular, Milão



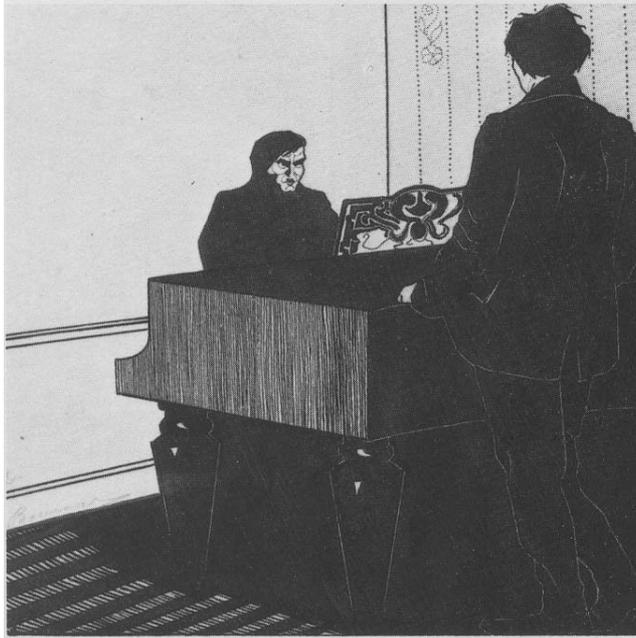
26. *Figure (Figuras)*, 1908

Tinta da china aquarelada sobre papel  
Coleção particular



27. *Il pianista* (O pianista), 1908

Caneta sobre papel  
Coleção particular, Milão



28. *Pianoforte (Piano)*, 1908

Caneta sobre papel

The Museum of Modern Art, Winston/Malbin Collection, New York



29. *Perfilo femminile* (Perfil feminino), 1908

Lápis e caneta sobre papel  
Coleção particular



30. *Figura femminile e satiretto* (Figura feminina e pequeno sátiro), 1908

Têmpera e tinta da china sobre papel  
Coleção particular, Milão



31. *Figura allegorica inginocchiata* (Figura alegórica ajoelhada), 1908

Tinta da china e lápis sobre papel  
The Museum of Modern Art, Winston/Malbin Collection, New York



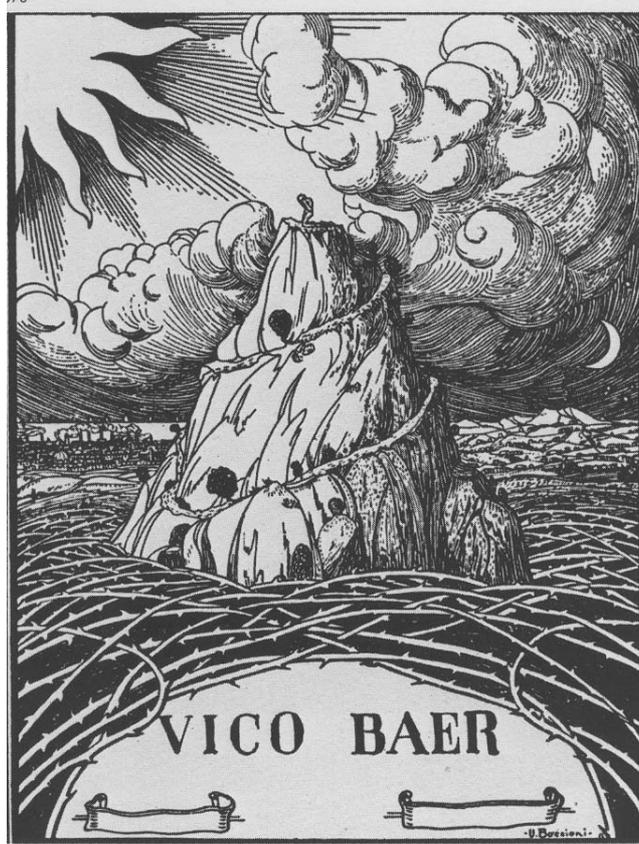
32. *Folla intorno al monumento equestre* (Multidão ao redor de monumento equestre),  
1908

Lápis e tinta da china sobre papel  
The Museum of Modern Art, Winston/Malbin Collection, New York



33. *Ex-libris*, 1908

Tinta da china e lápis sobre papel  
Coleção particular



34. *Ex-libris*, 1908

*Cliché* de um desenho feito à caneta  
Coleção particular



35. *Allegoria natalizia* (Alegoria natalina), 1908. Caneta sobre papel Coleção particular



36. *Il pianto* (O pranto), 1908

Caneta e lápis sobre papel  
Coleção particular



37. *Figura in movimento* (Figura em movimento), 1908-1909. Carvão sobre papel aquarelado Coleção particular, Roma.



38. *La madre* (a mãe), 1909

Tinta sobre papel  
Coleção particular, Milão



39. *Allegoria delle arti* (Alegoria das artes), 1909



40. *Controluce* (Contra-luz), 1910

Lápis e caneta sobre papel  
Coleção particular



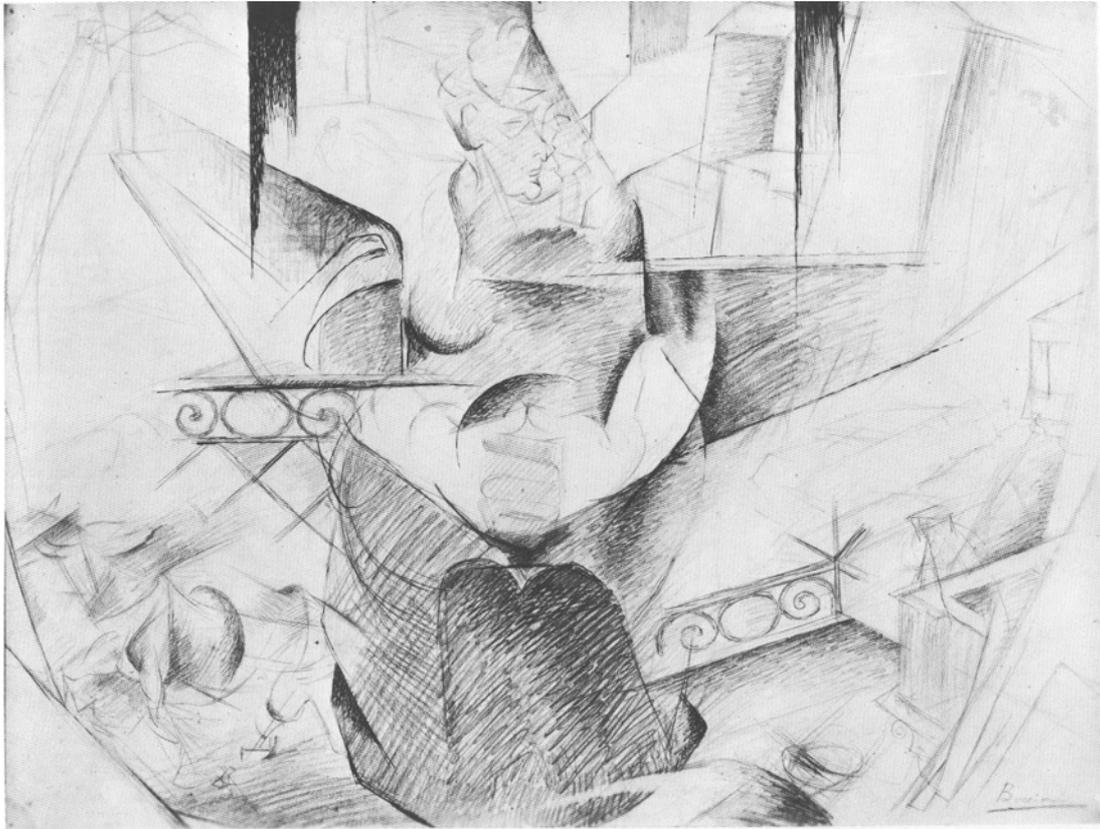
41. *Studio per Il lutto* (Estudo para O luto), 1910

Carvão, lápis colorido e aguada sobre papel  
The Museum of Modern Art, Winston/Malbin Collection, New York



42. *Bozzetto per La città sale* (Esboço para A cidade que sobe), 1910

Lápis e giz sobre papel  
Coleção Baer



43. *Studio per Costruzione orizzontale* (Estudo para Construção horizontal), 1912

Lápis e caneta sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



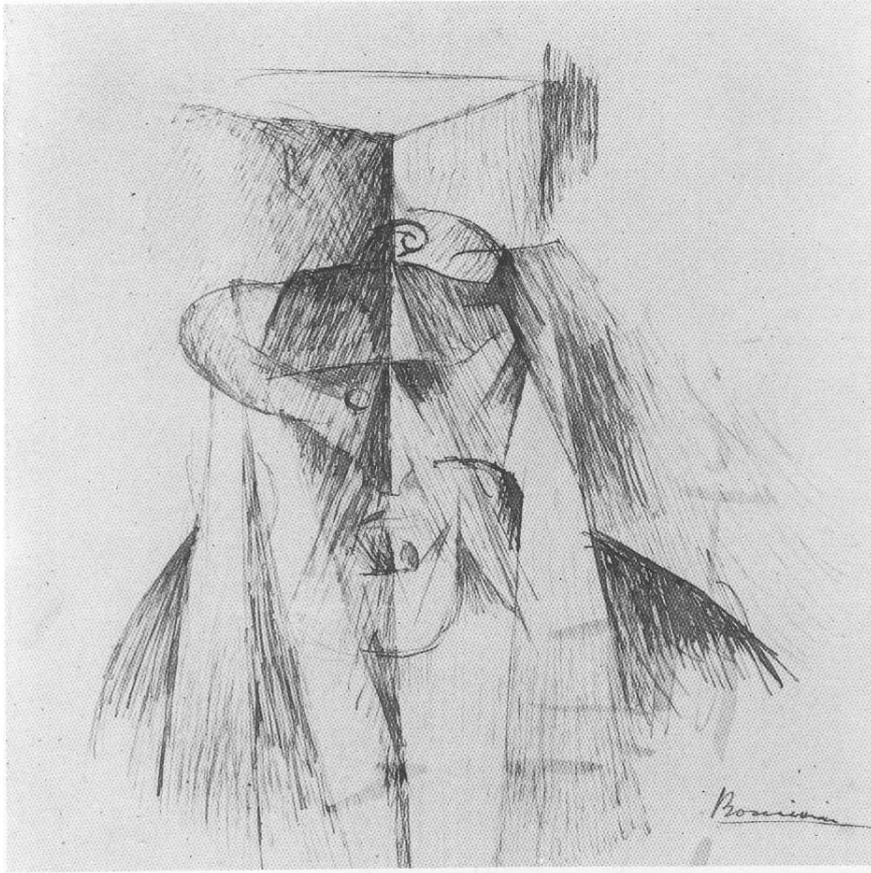
44. *Studio per Testa+casa+luz* (Estudo para Cabeça+casa+luz), 1912

Caneta sobre papel  
Coleção C. Cervini



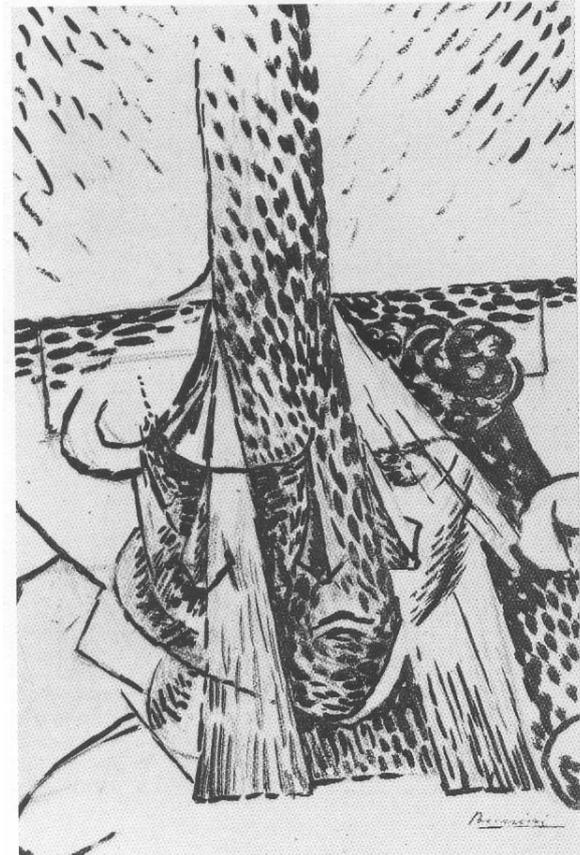
45. *Studio per Testa+casa+luce* (Estudo para Cabeça+casa+luz), 1912

Carvão e aquarela sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão

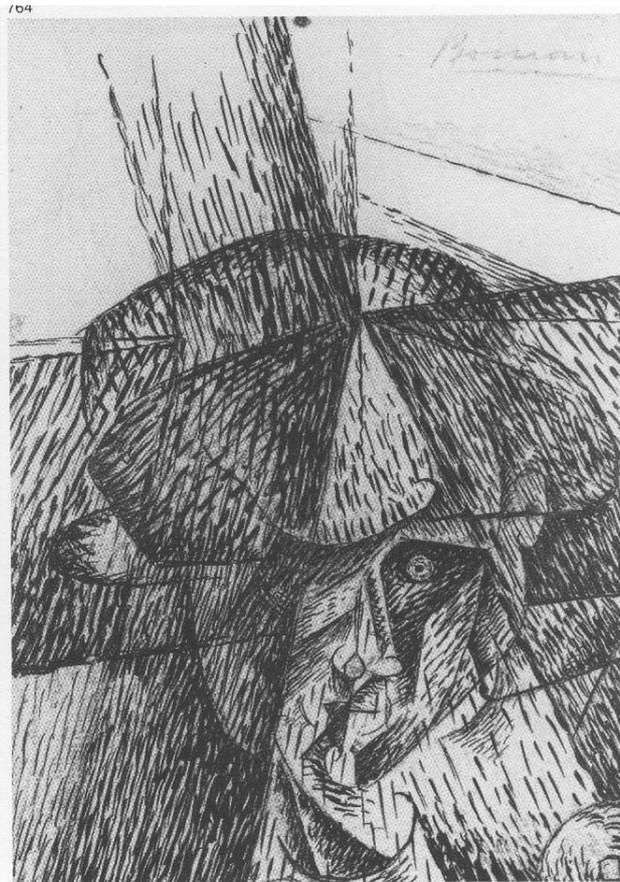


46. *Studio* (Estudo), 1912

Caneta e aquarela sobre papel  
Coleção particular

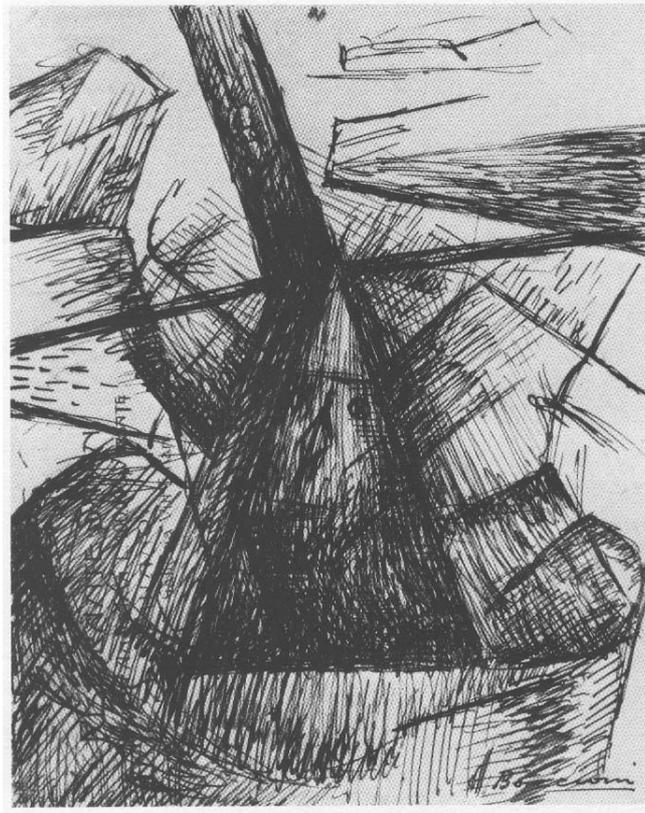


47. *Studio per Fusione di testa e finestra* (Estudo para Fusão de cabeça e janela), 1912  
Carvão sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



48. *Studio* (Estudo), 1912

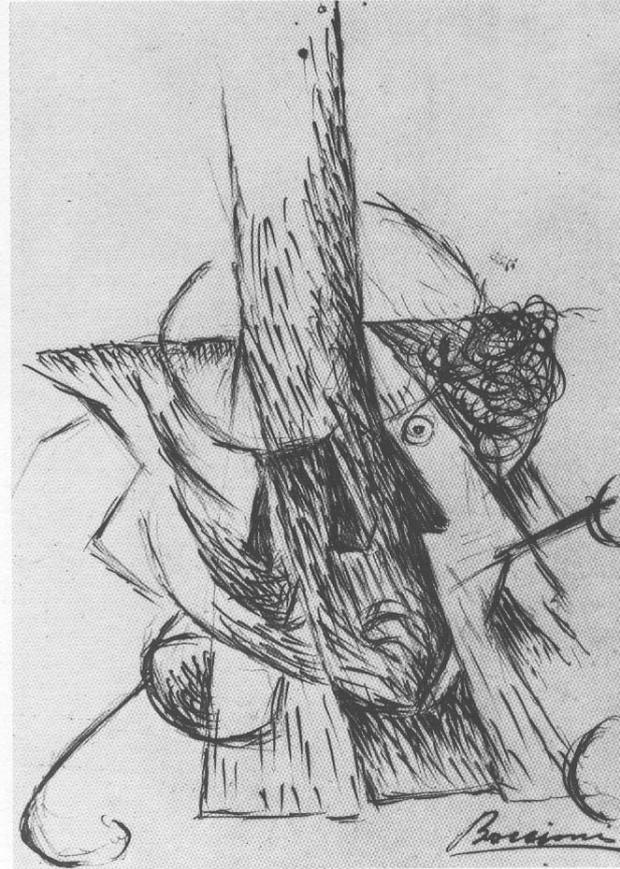
Caneta sobre papel  
Coleção particular, Milão



49. *Studio* (Estudo), 1912

Caneta sobre papel

The Museum of Modern Art, Winston/Malbin Collection, New York

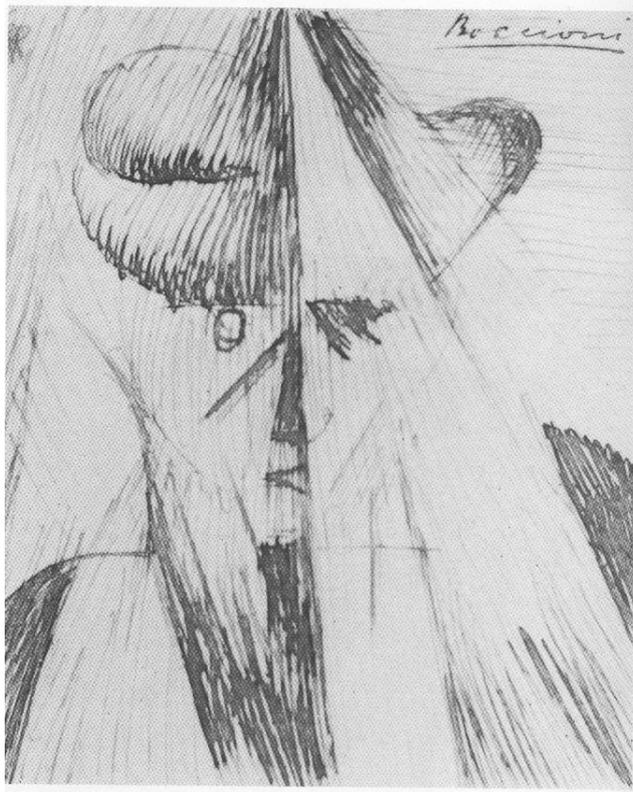


50. *Studio per Fusione di testa e finestra* (Estudo para Fusão de cabeça e janela), 1912

Caneta sobre papel  
Cívico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



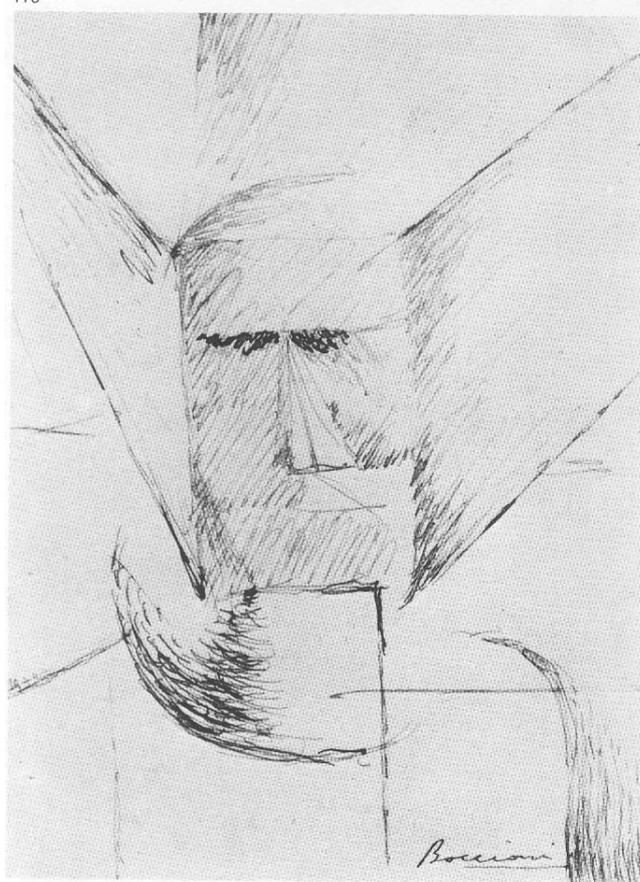
51. Copertina per *“Musica Futurista”* di Balilla Pratella (Capa para *“Música Futurista”* de Balilla Pratella), 1912  
Original feito à têmpera e tinta  
Collezione Pratella, Ravenna



52. *Studio per Testa+casa+luz* (Estudo para Cabeça+casa+luz), 1912

Caneta sobre papel

The Museum of Modern Art, Winston/Malbin Collection, New York



53. *Studio di testa* (Estudo de cabeça), 1912

Caneta sobre papel  
Coleção particular



54. *Studio per Vuoti e pieni astratti di una testa* (Estudo para Vazios e cheios de uma cabeça), 1912

Lápis sobre papel  
Estorick Collection



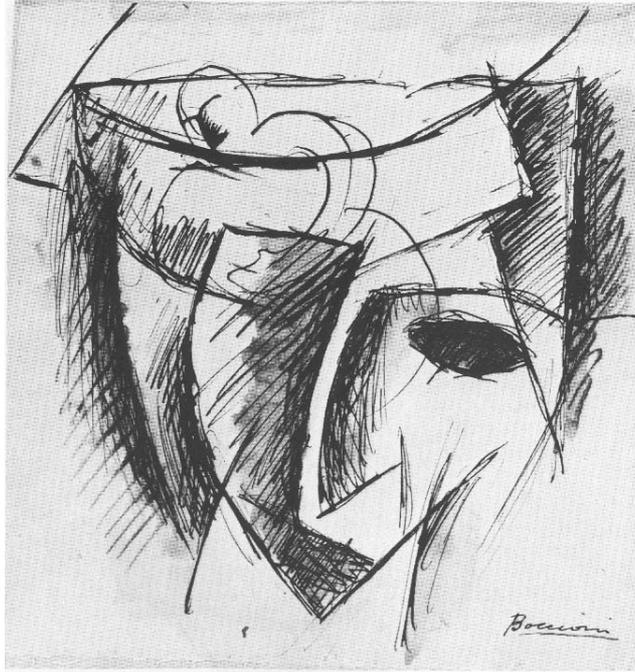
55. *Studio per Vuoti e pieni astratti di una testa* (Estudo para Vazios e cheios abstratos de uma cabeça), 1912

Aguada sobre papel  
Estorick Collection



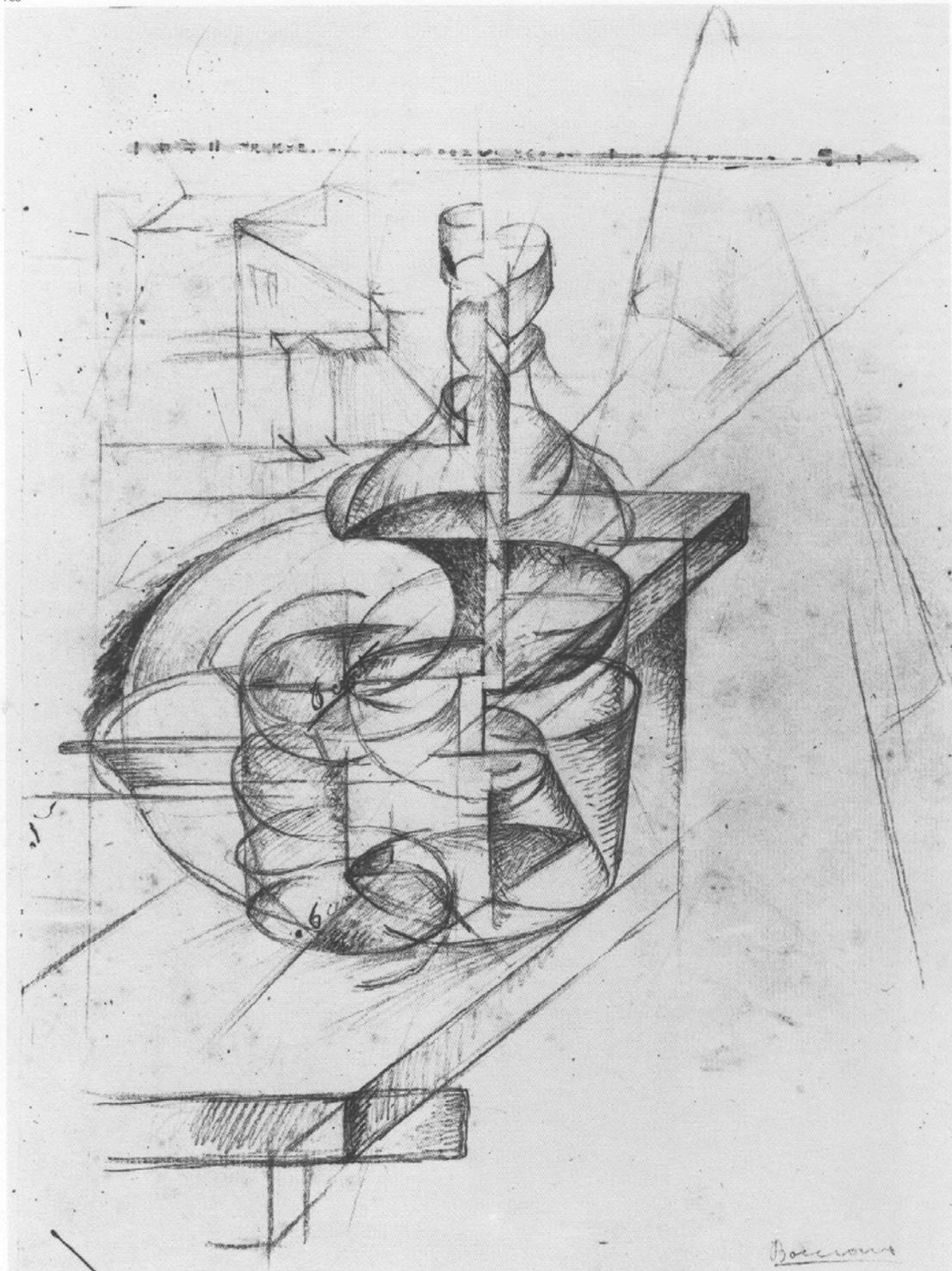
56. *Studio di testa* (Estudo de cabeça), 1912

Caneta e aquarela sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão

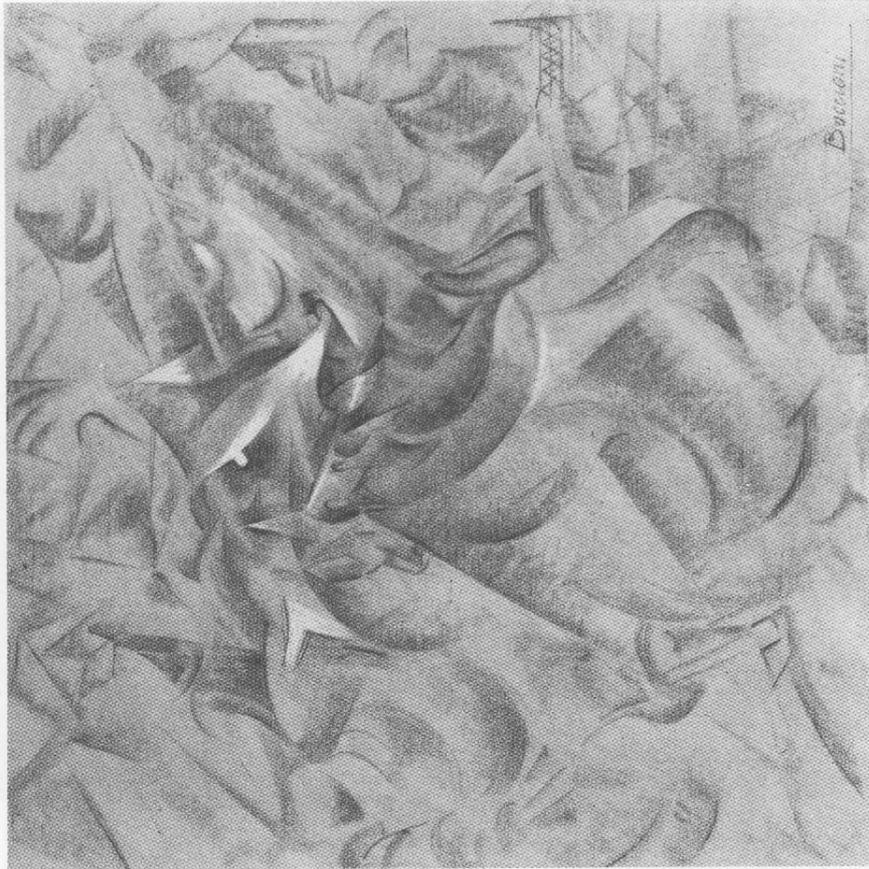


57. *Studio di testa* (Estudo de cabeça), 1912

Caneta e aquarela sobre papel  
Cívico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão

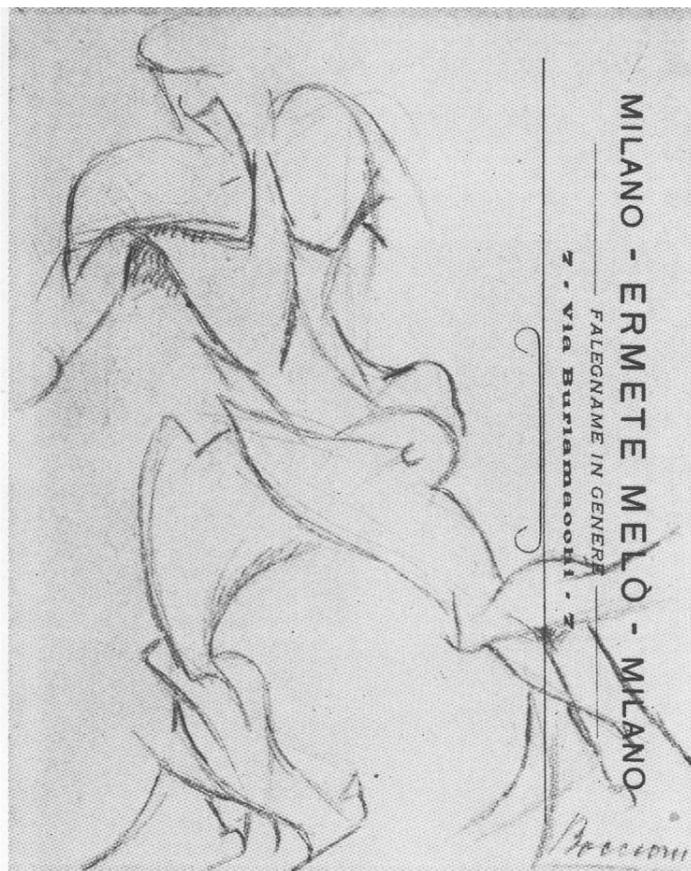


58. *Tavola+bottiglia+caseggiato* (Mesa+garrafa+pequenas casas), 1912  
Lápis sobre papel. Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



59. *Studio per Elasticità* (Estudo para Elasticidade), 1912

Lápis e aguada sobre papel  
The Museum of Modern Art, New York

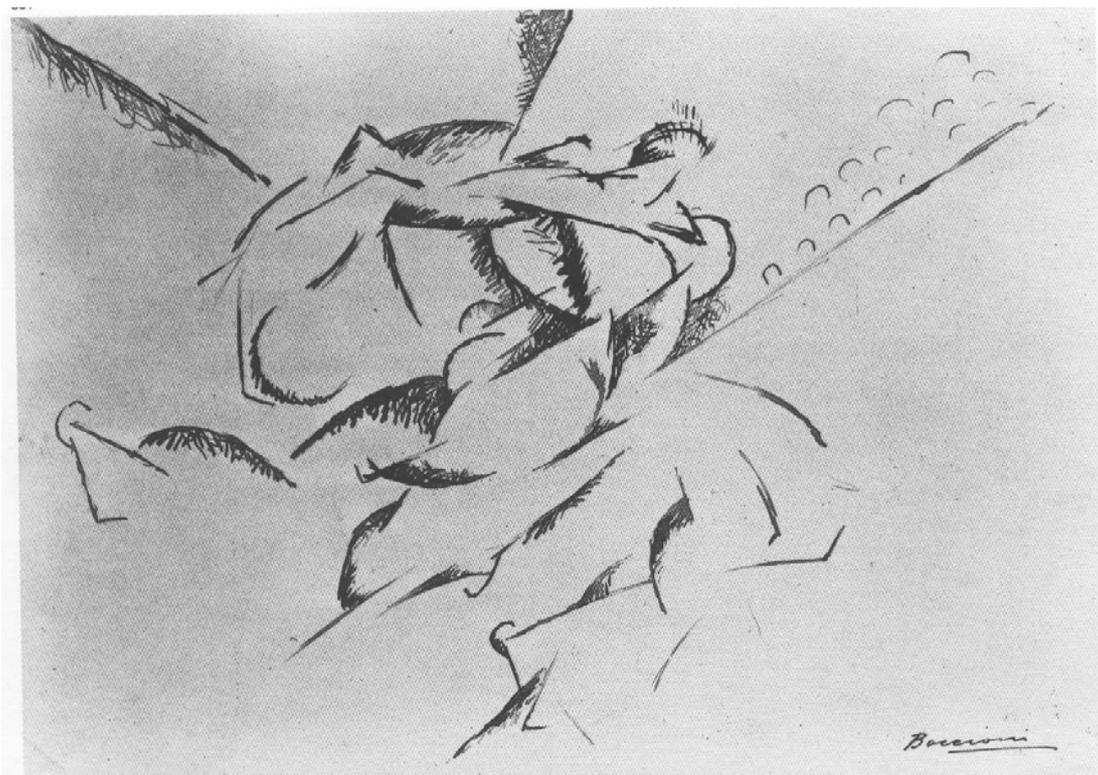


60. *Dinamismo muscolare* (Dinamismo muscular), 1913

lápiz sobre papel  
The Museum of Modern Art, New York



61. *Dinamismo muscolare* (Dinamismo muscular), 1913. Carvão e aquarela sobre papel  
The Museum of Modern Art, New York



62. *Dinamismo* (Dinamismo), 1913

Tinta sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



63. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913

Carvão, tinta e têmpera sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



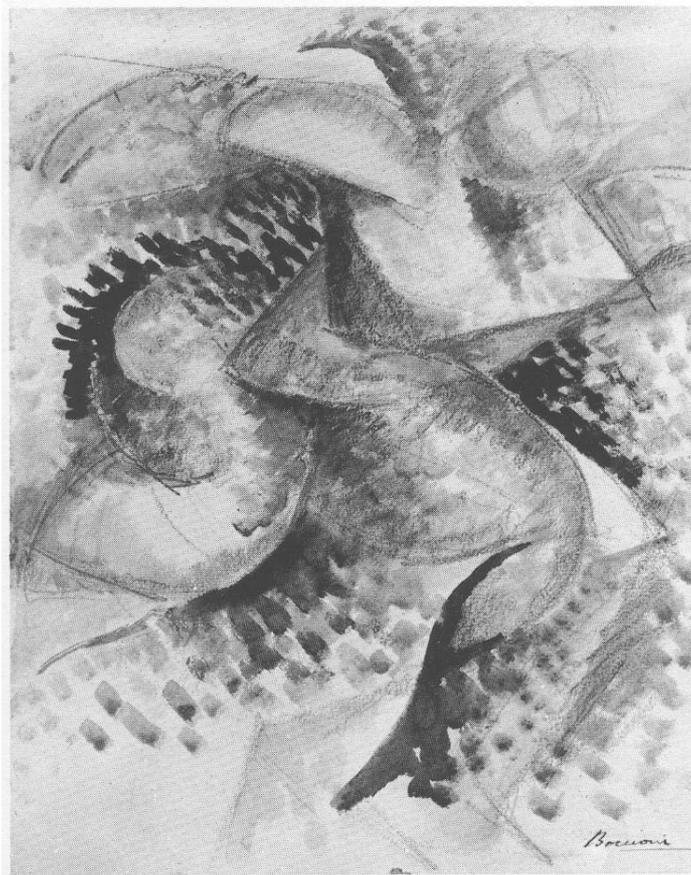
64. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913

Tinta a caneta e pincel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



65. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913

Carvão, aquarela e têmpera sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



66. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913

Carvão, tinta com pincel e aquarela sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



67. *Dinamismo* (Dinamismo), 1913

Carvão, tinta, têmpera e aquarela sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



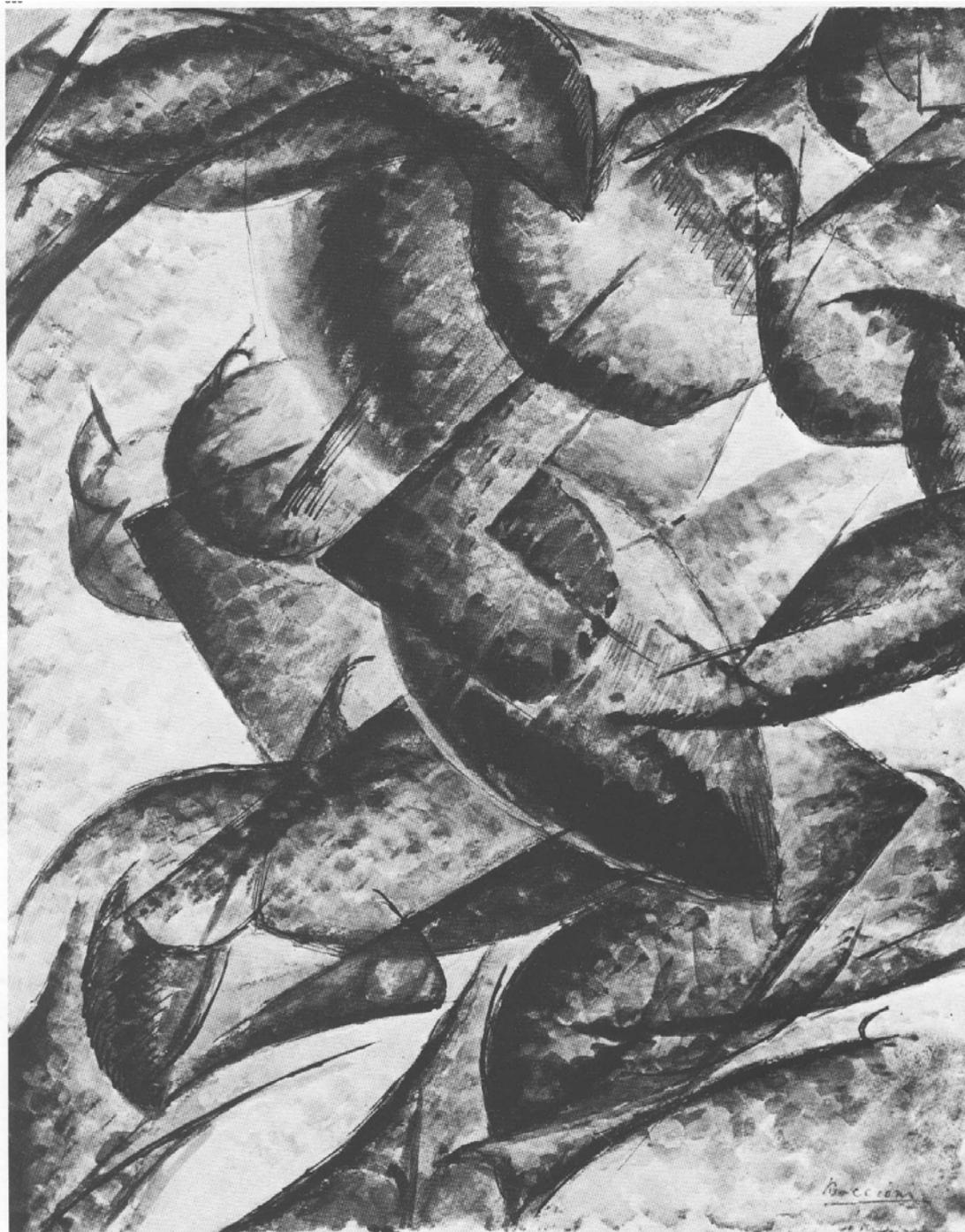
68. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913

Caneta e têmpera sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Mil o



69. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913

Caneta e têmpera sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



70. *Dinamismo muscolare* (Dinamismo muscular), 1913

Caneta e t mpera sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Mil o



71. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913 Têmpera sobre papel. Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



72. *Muscoli in velocità* (Músculos em velocidade), 1913

Carvão, tinta e têmpera sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



*Línea unica della continuità nello spazio* (Linha única da continuidade no espaço), 1913.  
Pintura monocromática sobre papel branco. Civico Gabinetto dei Disegni del Castello  
Sforzesco, Milão



73. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913

Caneta sobre papel  
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



74. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913

Caneta e pincel sobre papel

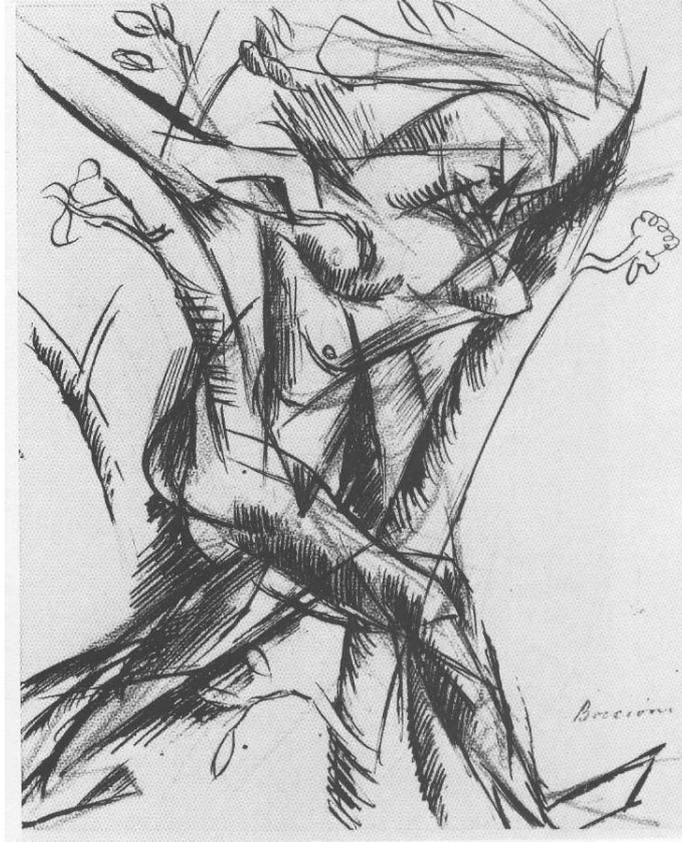
Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



75. *Muscoli in velocità* (Músculos em velocidade), 1913

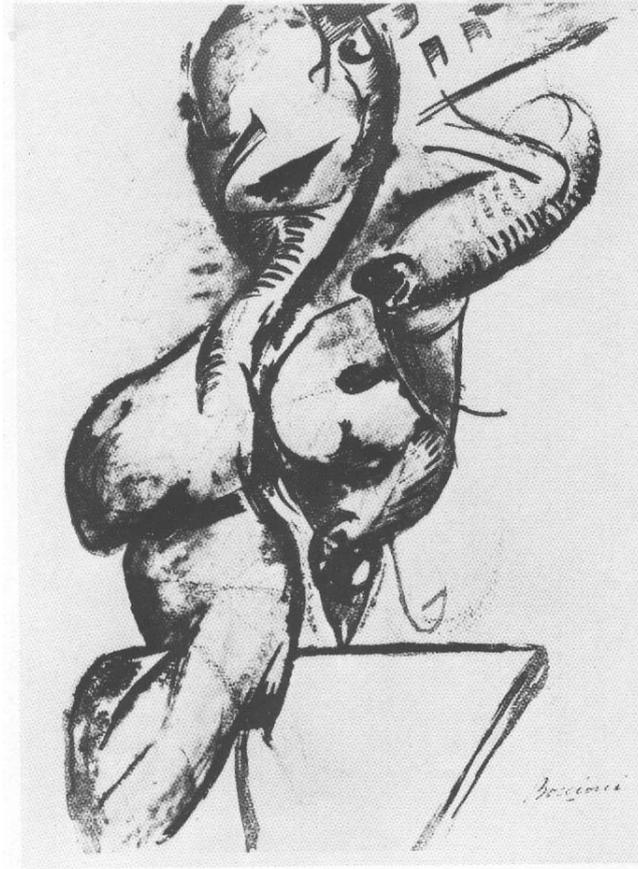
Lápis sobre papel

The Museum of Modern Art, Winston/Malbin Collection, New York



76. *Dinamismo di un corpo umano* (Dinamismo de um corpo humano), 1913

Caneta e lápis sobre papel  
Coleção particular



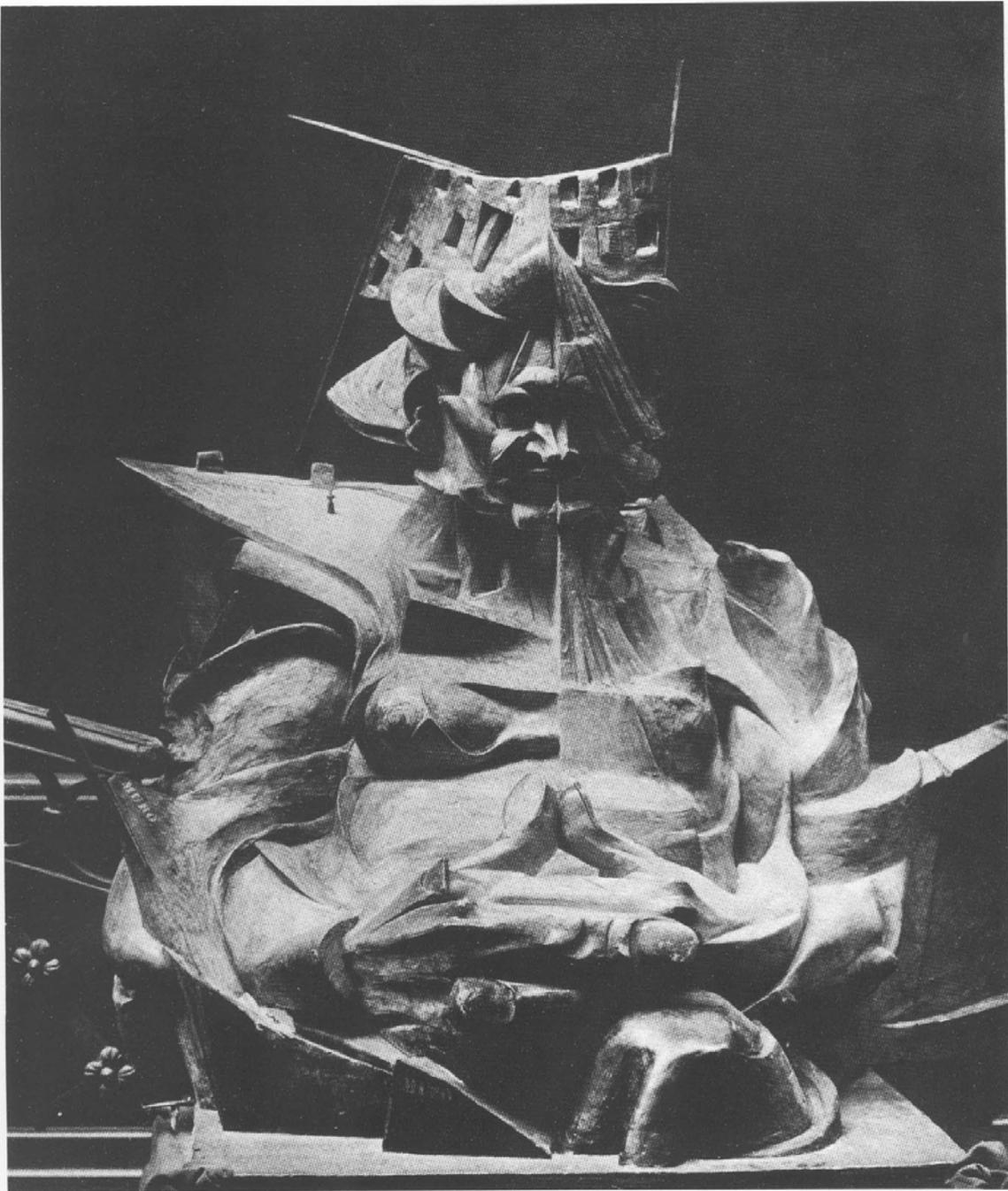
77. *Figura in movimento* (Figura em movimento), 1913

Lápis e têmpera sobre papel  
Coleção particular



78. *Scomposizione dinamica* (Decomposição dinâmica), 1913

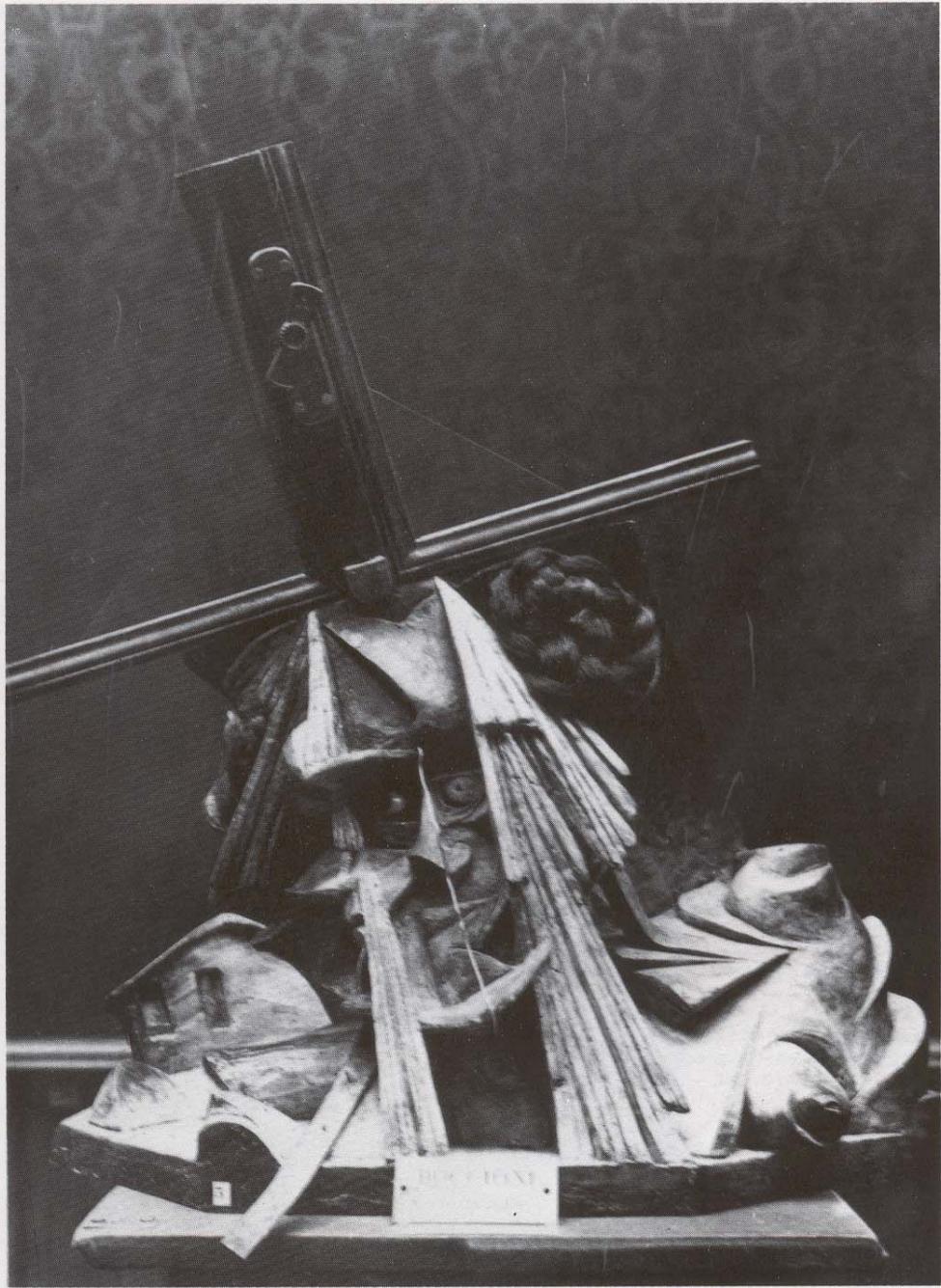
Tinta e aquarela sobre papel  
Cívico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milão



80. *Testa+casa+luz* (Cabeça +casa+luz), 1912

Gesso

Obra destruída

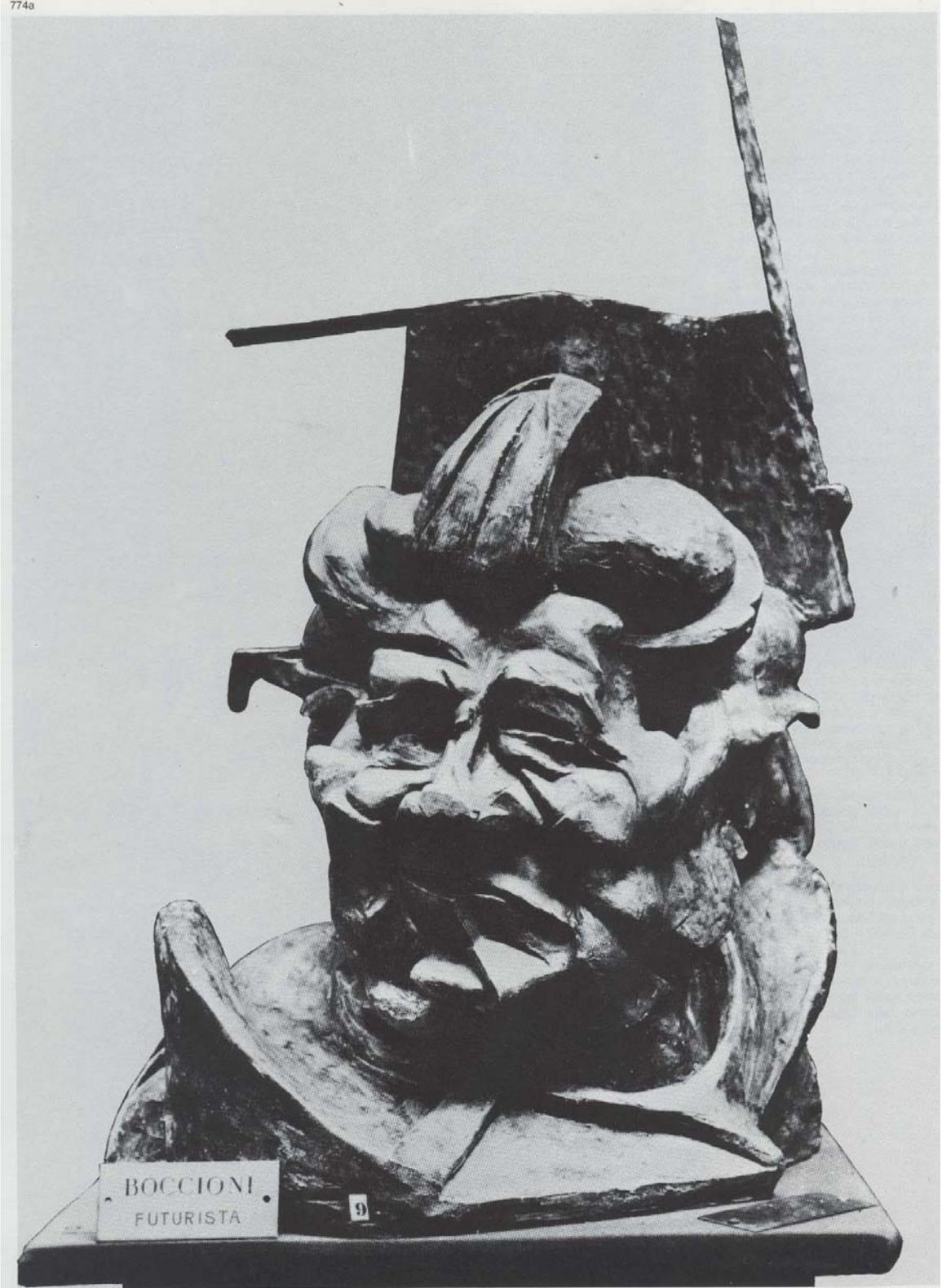


81. *Fusione di una testa e di una finestra* (Fusão de cabeça e janela), 1912

Gesso

Obra destruída

774a

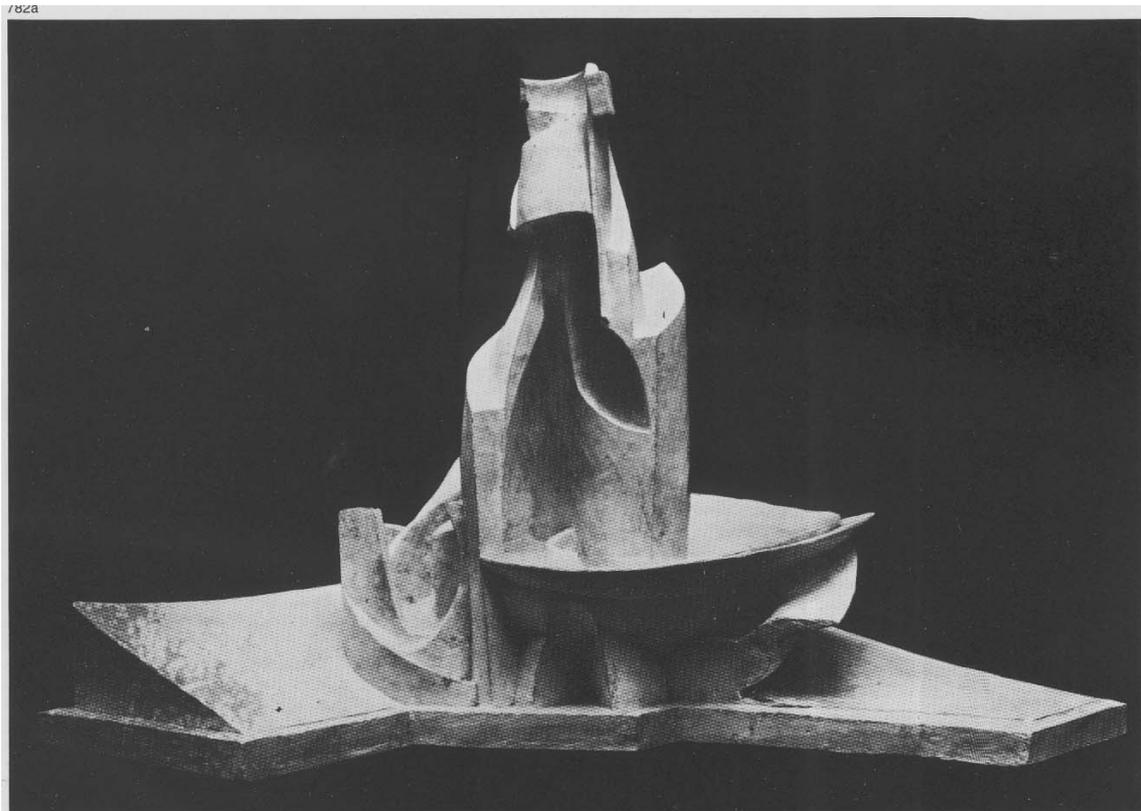


82. *Antigradoso* (Antigradoso), 1912  
Gesso – Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



83. *Vuoti e pieni astratti di una testa*  
(vazios e cheios abstratos de uma cabeça), 1912

Gesso  
Obra destruída



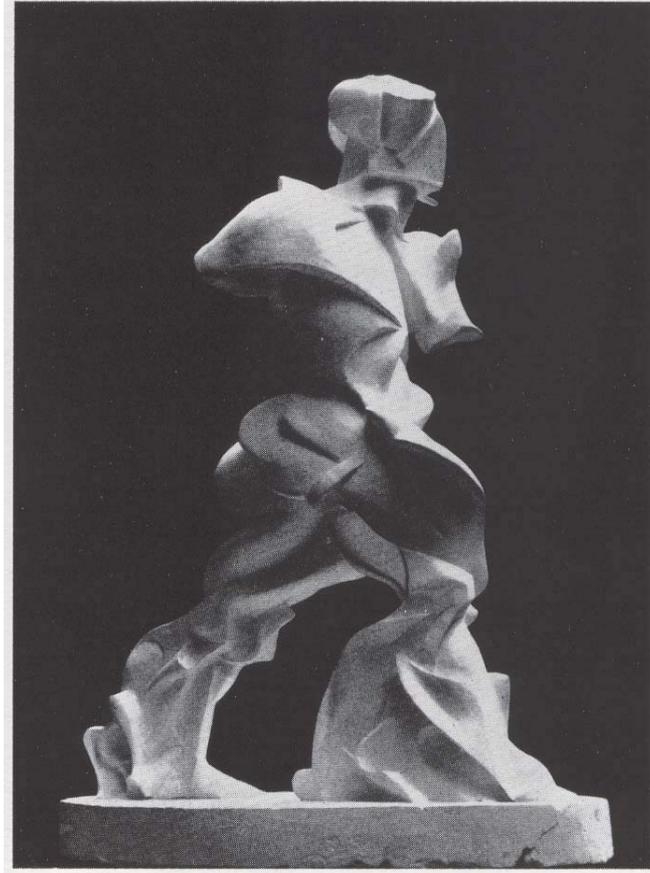
84. *Sviluppo di una bottiglia nello spazio – mediante la forma*  
(Desenvolvimento de uma garrafa no espaço – mediante a forma), 1912

Gesso

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



85. *Forme-forza di una bottiglia*  
(Formas-força de uma garrafa), 1912  
gesso  
Obra destruída



86. *Espansione spirale di muscoli in movimento*  
(Expansão espirálica de músculos em movimento), 1913

Gesso  
Obra destruída



87. *Sintesi del dinamismo umano*  
(*Síntese do dinamismo humano*), 1913 –gesso; obra destruída.



88. *Forme uniche della continuità nello spazio*  
(Formas únicas da continuidade no espaço), 1913  
Gesso – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



89. *Muscoli in velocità* (músculos em velocidade), 1913  
Gesso – Obra destruída



90. Juan Gris

**Portrait de la mère de l'artiste**

(Retrato da mãe do artista), 1912

Óleo sobre tela

Coleção particular

## Bibliografia

### Fontes Primárias

BOCCIONI, Umberto, *Pittura, Scultura Futuriste: Dinamismo Plastico*, Milano, Corso Venezia, 1914.

\_\_\_\_\_, *Gli scritti editi e inediti*, Milano, Feltrinelli, 1971.

\_\_\_\_\_, *Altri inediti e apparati critici*, Milano, Feltrinelli, 1972

### Fontes Secundárias

ARGAN, G. C., *Storia dell'Arte Italiana , Vol 3,- Da Michelangelo al Futurismo*, Firenze, Sansoni, 1988.

\_\_\_\_\_, *Arte Moderna*, SP, Cia das Letras, 1993.

BALLO, G., *Umberto Boccioni*, Milano, 1964.

\_\_\_\_\_, *Preistoria del Futurismo*, Milano, 1960.

BELLINI, P., *Boccioni -Catalogo completo dell'opera grafica*, I Classici dell'incisione, Milano, 1972.

BERENSON, Bernard, *The drawings of the Florentine painters*, NY, Greenwood, 1969

BIROLI, Z., *Umberto Boccioni- racconto critico*, Milano, 1983.

BORTOLOTTI, N., (org.), *Boccioni a Milano*, Milano, G. Mazzotta Editore, 1982.

BOWNESS, A. , Modern European Art, London, Thames and Hudson, 1991.

BRAUN, E., (org.), Italian Art in the 20<sup>th</sup> Century, Painting and Sculpture – 1900-1988, London, Prestel, 1989.

CALVESI, M, e COEN, E., Boccioni – l'opera completa, Milano, Electa, 1983.

\_\_\_\_\_, “Un Boccioni ritrovato e il tema dialettico della spirale”, in *Paragone*, 07-09, 1976.

\_\_\_\_\_, “Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi”, in *Arte Antica e Moderna*, n.2, Aprile Giugno, 1959.

\_\_\_\_\_, “Boccioni e Previati”, in *Commentarii*, vol. XII, Fasc. I, 1961.

\_\_\_\_\_, Umberto Boccioni- Incisioni e disegni, Firenze, 1983.

CHIPP, H. B. , Teorias da Arte Moderna, SP, Martins Fontes, 1996, 2 ed.

CHRISTIAN, J., Symbolists and decadents, London, Thames and Hudson, 1977.

CRISPOLTI, E., Storia e Critica del Futurismo, Roma, Laterza, 1986.

DE GRADA, R., Boccioni: Il mito del moderno, Milano, 1962.

DE SETA, Cesare, Origini ed eclissi del movimento moderno, Roma, Bari, Laterza, 1981.

FABRIS, A. , Futurismo: Uma Poética da Modernidade, SP, Perspectiva/ EDUSP, col. Estudos, 1987.

FOUCAULT, M., As palavras e as coisas – uma arqueologia das Ciências Humanas, SP, Martins Fontes, 1987.

FOSSI, G., (org), Arte Italiana dalle Origini a Oggi, Firenze, Giunti, 1.ed., 2000

FRY, R., Visão e Forma, SP, Cosac & Naify, 2002.

GAMBILLO, M., e FIORI, T., Archivi del Futurismo, vol I, Roma, de Luca, 1958.

GIBSON, M., Le Symbolisme, Taschen, 1994.

GODOLI, E., Il Futurismo, Bari, Laterza, 1983.

GOMBRICH, E. H., Art and Illusion – A study in the psychology of pictorial representation, London, Phaidon Press Limited, 1994.

GRISI, F. ( a cura di ), I Futuristi: i manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento “rivoluzionario”, che fu l’única avanguardia italiana della cultura europea, Roma , Newton, 1994.

HARRISON, C. ( et alii ), Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX, SP, Cosac & Naify, 1998.

HOFSTÄTTER, H., Jugendstil et Art Nouveau- oeuvres graphiques, Paris, Éditions Ablin Michel, 1985.

HUMPHREYS, R., Futurismo, SP, Cosac & Naify, 2001.

KARL, F., O Moderno e o Modernismo, RJ, Imago, 1988.

KÖRTE, W., El apocalipsis de Durero, Cuenca, Ediciones Cero Ocho, 1982.

LACOUÉ-LABARTHE, P., A Imitação dos Modernos- Ensaio sobre arte e filosofia, SP, Paz e Terra, 2000.

LAMBERT, Rosemary, A Arte do século XX, RJ, Zahar, 1984.

LEYMARIE, Jean, Le Dessin, Geneve, Skira, 1979.

LONGHI, R., Scritti Giovanili – 1912-1922, Firenze, Sansoni, 1980.

LUCIE – SMITH, E., Symbolist Art, London, Thames and Hudson, 1995.

MACKINTOSH, A ., Simbolismo e o Art Nouveau, Barcelona, Labor, 1977.

MANGUEL, A ., Lendo Imagens – uma história de amor e ódio, SP, Companhia das Letras, 2001.

MATHIEU, P., La generation symboliste: 1870-1910, Geneve, Skira, 1990.

MENNA, F., La Linea Evolutiva dell'Arte Moderna, Torino, 1980.

MERLEAU-PONTY, M., O Visível e o Invisível, SP, Perspectiva, 4. edição, 2000.

\_\_\_\_\_, Fenomenologia da Percepção, SP, Martins Fontes, 1999.

Michelangelo: life drawings, NY, Dover, 1979.

MOTTA, F., Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil, SP, sd, 1957.

MUYBRIDGE, E., The Human Figure in Motion, NY. Dover, c. 1979.

NOLHAC, Pierre de, Le Peinture Italienne, Paris, Flammarion, 1935.

NOVAES, A ., (org), O Olhar, SP, Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_ (org), O Homem-Máquina – a ciência manipula o corpo, SP, Companhia das Letras, 2003.

PACINI, P. (a cura di), Umberto Boccioni – Pitture e Sculture, Firenze, Nardini Editore, 1982.

PALAZZESCHI, A . ( org), L'Opera Completa di Boccioni, Milano, Rizzoli, 1969.

PARRONCHI, Antonio, I macchiaioli, 55 dipinti nelle colezione private, Firenze, Parronchi, 1984.

PERLOFF, M., O Momento Futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura, São Paulo, EDUSP, 1993.

PIGNATTI, T., El dibujo: de Altamira a Picasso, Madrid, Cátedra, 1981.

PINOTTINI, M., L'estetica del Futurismo: revisione storiografiche, Roma, Bulzoni, 1979.

READ, H., A Concise History of Modern Painting, London, Thames and Hudson, 1995.

\_\_\_\_\_, As origens da forma na Arte, RJ, Zahar, 1967.

SANCHEZ, Alfonso E. P., I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madri, Silvana Editoriale d'Arte, Milano.

SANTOS, R. G., “Construções com a linha: encontros entre o desenho e a escultura”, dissertação de mestrado, Porto Alegre, UFRGS, 1997.

SCHIAFFINI, Ilaria, Umberto Boccioni – Stati d’animo- Teoria e Pittura, Biblioteca d’Arte Contemporanea, Silvana Editoriale, Milano, 2002.

SEMBACH, K., Arte Nova, Benedikt Taschen, Lisboa, 1993.

SIMMEL, G., “*The problem of style*” in *Theory, Culture and Society*, Volume 8, n. 3, August 1991, Sage publications, London.

SIMONE, E. P., Käthe Kollwitz, SP, EDUSP, 2004.

TAYLOR, J. C., The graphic work of Umberto Boccioni, NY, 1961.

TISDALL, C., Futurism, London , Thames and Hudson, 1992.

WÖLFFLIN, H., Conceitos fundamentais da História da Arte, SP, Martins Fontes, 1989.

ZERI, F. (org.), Storia dell’Arte Italiana, parte seconda- Dal medioevo al Novecento, Torino, Giulio E. Editore, 1982.

### **Catálogos**

ABRAMI, Artemísia, *Arte Moderna a Firenze: cataloghi di Esposizione 1900-1933*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 06/04-06/11/1988, Firenze, Centro Di, 1988.

BELLOSI, Fabrizio, Disegni italiani dal tempo di Donatello, catalogo di Alessandro Angelini, Firenze, Leo S. Olschki, 1986.

*Boccioni – Disegni – 1907-1915*, Museo d’Arte Moderna e Contemporânea di Trento e Rovereto, 14 de dezembro de 1990 – 27 de janeiro de 1991.

*Boccioni e il suo tempo*, Palazzo Reale, Milano, 1973-74.

*Boccioni – Materia: A Futurist masterpiece and the avant-garde in Milan and Paris*, NY, Solomon R. Guggenheim Museum, 06/02 – 09/05, 2004.

BONASEGALE, Giovanna (a cura di), *Sul Dinamismo - Opere de Umberto Boccioni dal Metropolitan Museum of Art di New York e dalle Civiche Raccolte d'Arte Del Castello Sforzesco di Milano*, Roma, Edizioni de Luca, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporânea de Roma, 14 de dezembro de 1999 - 20 de março de 2000.

CALVESI, M. (org) et al, *Boccioni prefuturista*, Milano, Electa, 1983.

“*C'è solo l'arte*”, *Umberto Boccioni Luglio 1915- Agosto 1916*, Roma, Bulzoni, 1978.

*Mostra storica del Futurismo*, XXX Biennale di Venezia, 1960.

BAGATTI, F., *Futurismo a Firenze, 1910-1920*, Firenze, Sansoni, 1984.

COEN, E., *Umberto Boccioni*, NY, Museum of Modern Art, 1988.

*Esposizione di Scultura Futurista del pittore e scultore futurista Umberto Boccioni, marzo –aprile 1914*, Galleria Gonnelli, Firenze, 1914.

FUNGHINI, Maria Cristina, *Mostra di disegni italiani*, Roma, 1985.

*Futurism and futurisms*, Pontus Hulten Editor, 1986.

“*Futurismo – I grandi Temi, 1909-1944*”, Fondazione Antonio Mazzotta, Milano, Mostra de 29/03 a 28/06 de 1998.

*Leonardo da Vinci: Disegni anatomici dalla Biblioteca Reale di Windsor*, Firenze, Giunti Barbera, c. 1979.

*Le Futurisme*, Musée National d'Art Moderne, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1973.

*Michelangelo: mostra di disegni, manoscritti e documenti*, Firenze, L. S. Olschki, 1964.

*Omaggio a Umberto Boccioni, 25 Dicembre 1971 – 10 Gennaio 1972*, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Firenze, 1971.

TOFANI, Anna M., “*Omaggio a Dürer – Mostra di stampe e disegni*”, Gabinetto Disegni e Stampe Degli Uffizi, Firenze, 1971.

WILD, Doris, *Albrecht Dürer: aquarelles et dessins de la collection de l'Albertine de Vienne*, Viena, sd.