

VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE

**FORMAS ÚNICAS DA CONTINUIDADE NO ESPAÇO:
UM ESTUDO SOBRE A ESCULTURA FUTURISTA DE UMBERTO BOCCIONI
DO MUSEU DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**Dissertação de Mestrado apresentada
Ao Departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
De Campinas sob a orientação do
Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar**

**Este exemplar corresponde à
Redação final da dissertação
Defendida e aprovada pela
Comissão julgadora em
18/10/2000**

Banca

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (Orientador)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (membro)

Prof. Dra. Annateresa Fabris (membro)

Prof. Dra. Luzia Margareth Rago (suplente)

Nelson Alfredo Aguilar
Luciano Migliaccio
Annateresa Fabris

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

SETEMBRO DE 2000



200016160

ADDE	30
CHAMADA:	7/Unicamp
B	659f
Ex.	
0 BC	42847
	16-278/00
☐	D ☒
	R\$11,00
	21/10/00

CM-00149607-5

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP**

B659f

Bortulucce, Vanessa Beatriz

**Formas únicas da continuidade no espaço : um estudo da
escultura futurista de Umberto Boccioni do Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de São Paulo / Vanessa Beatriz
Bortulucce. - - Campinas, SP : [s.n.], 2000.**

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.

**Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Boccioni, Umberto, 1882-1916. 2. Arte Moderna.
3. Futurismo (Arte). I. Aguilar, Nelson Alfredo.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.**

*“O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma
corda sobre um abismo.*

Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso olhar-para-trás,

Perigoso arrepiar-se e parar.

O que é grande no homem, é que ele é uma ponte e não um fim:

*O que pode ser amado no homem, é que ele é um **passar** e um **sucumbir**.*

*(...) Amo aquele cuja alma é profunda também no ferimento, e que por um
pequeno incidente pode ir ao fundo: assim ele passa de bom grado por sobre a ponte.*

Amo todos Aqueles que são como gotas pesadas caindo uma a uma da nuvem

Escura que pende sobre os homens: eles anunciam que o relâmpago vem,

E vão ao fundo como anunciadores.

Vede, eu sou um anunciador do relâmpago,

E uma gota pesada da nuvem:

*Mas esse relâmpago se chama o **além-do-homem**.”*

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

F. Nietzsche, Assim falou Zaratustra

Em memória de João Bertolucci
(1912-1991)

ÍNDICE

RESUMO	6
AGRADECIMENTOS	7
INTRODUÇÃO.....	9
Capítulo 1 - BOCCIONI E AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS DA PINTURA	14
1.1 - Boccioni Pré Futurista	14
1.2 – Boccioni Futurista	26
Capítulo 2 - O CAMINHO DA ESCULTURA.....	49
2.1- Boccioni Escultor.....	49
2.2 - As Esculturas de Boccioni	59
2.3 - Formas únicas da continuidade no espaço	67
Capítulo 3 - BOCIONI PINTOR - ESCULTOR.....	77
3.1 - A polêmica com o Cubismo	77
3.2 - A Polêmica Com A Fotografia	94
Capítulo 4- O REGISTRO DE <i>FORMAS ÚNICAS DA CONTINUIDADE NO ESPAÇO</i> NA HISTORIOGRAFIA E NA CRÍTICA DE ARTE	112
CONCLUSÃO.....	120
Bibliografia.....	125

RESUMO

Este trabalho é um estudo dos diversos elementos que compõem a poética de Umberto Boccioni (1882 – 1916), pintor e escultor do Futurismo italiano, através de sua escultura *Formas Únicas na Continuidade do Espaço*, de 1913. O gesso original desta escultura é parte integrante do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Tendo como ponto de chegada a própria escultura, o nosso intuito é o de esclarecer a poética escultórica do artista - estreitamente ligada à sua poética pictórica – através de uma análise dos principais elementos que a constituem. São abordadas as principais influências sofridas por Boccioni, como por exemplo a do escultor impressionista italiano do século XIX, Medardo Rosso, e do filósofo intuicionista francês Henri Bergson. Realizamos um debate a respeito das relações entre pintura e escultura, e entre atmosfera e sujeito, todas elas voltadas à presente obra do artista. Finalmente, propomos analisar o conceito de Dinamismo Plástico, criado e desenvolvido por Boccioni, e como ele se concretiza na sua escultura mais importante, *Formas Únicas na Continuidade Do Espaço*. Procuraremos realizar, dessa forma, uma compreensão da evolução da teoria boccioniana, que teve seu início na pintura e atingiu maturidade e complexidade exatamente no período em que realizou seus trabalhos como escultor.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho sobre a escultura de Boccioni jamais poderia ter sido realizado sem a ajuda que recebi de várias pessoas, que indireta ou diretamente me acompanham há quatro anos, início de meus estudos sobre o Futurismo e a obra de Boccioni.

Gostaria de agradecer a FAPESP, que possibilitou a conclusão deste trabalho com êxito; ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, principalmente ao Departamento de História e à linha de pesquisa em História da Arte, onde pude me aperfeiçoar de várias maneiras no trabalho de pesquisa do historiador da Arte.

Agradeço ao meu orientador Prof. Nelson Alfredo Aguilar, que demonstrou grande interesse pela minha pesquisa e me acolheu sem quaisquer restrições, apoiando-me e encorajando-me em minha pesquisa. Também gostaria de agradecer ao Prof. Luciano Migliaccio, co-orientador desta pesquisa, que despertou a minha paixão pelo Futurismo e que acompanha este meu estudo sobre Boccioni desde 1996, demonstrando um apoio incondicional e sempre estando presente em cada fase de minha pesquisa. Este trabalho é dedicado com muita gratidão a ele.

Gostaria de agradecer aos professores Franklin Leopoldo e Silva, do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, que me auxiliou nas leituras sobre Henri Bergson; à professora Maria Teresa Roberto, da Accademia di Belle Arti di Torino, Itália, que me trouxe material sobre Boccioni inédito no Brasil; ao professor Marcos Tognon, que também me trouxe da Itália documentos importantes sobre o Futurismo, que eu não encontraria no país, demonstrando interesse pelo meu estudo.

Agradeço aos meus amigos da turma de História do ano de 1993, Marco, Priscila, Renata, Luciene, Endrica, Raquel, Cristiano, Sheila, Jônatas, Marta, Maurício (que por me ouvir falar de Futurismo atualmente deve saber mais sobre Boccioni do que eu), Mônica, Alejo e Ju, Érica e também ao Renato, Bicudo, Fabrício, Rogério, Vadico, Ariel e Juliana, que sempre me incentivaram e tiveram uma grande paciência me ouvindo falar horas sobre *Formas únicas da continuidade no espaço*. Com

eles dividi minhas dúvidas e angústias, minhas alegrias e descobertas. Só eles sabem de tudo o que tive de enfrentar e aprender para chegar até aqui.

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer aos meus pais, ao meu irmão Arnaldo e aos meus avós. Embora estivessem ausentes fisicamente, sempre me ajudaram no que puderam, sempre me motivaram a seguir em frente. A minha gratidão por eles se estenderá pelo resto de meus dias.

INTRODUÇÃO

*"Toda obra de arte nos conduz ao projeto,
ao nível em que se esboçam os atos."*

Pierre Francastel

Este trabalho é uma análise da poética de Umberto Boccioni (1882-1916), um dos mais importantes artistas e teóricos do Futurismo italiano, a partir do estudo de sua escultura *Formas únicas da continuidade no espaço*, obra de 1913, pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Estudar a poética de Boccioni a partir de uma escultura considerada por muitos autores como o ápice do seu amadurecimento estético significa realizar uma tarefa que exige um certo retrocesso até o ponto em que possamos identificar o germe de uma idéia que se concretizará mais adiante. Esta é a proposta desta pesquisa: identificar em uma obra toda a herança estética de Boccioni que inicia-se desde seus primeiros passos como pintor, participa do Futurismo, e plasma-se na sua escultura. É um trabalho de busca, no sentido mais estrito do termo. Cabe-nos, portanto, apresentar em seguida algumas considerações importantes a respeito desta nossa pesquisa.

Este trabalho consiste na recuperação da poética de Boccioni através de um estudo dos principais elementos que a compõem, como as relações da pintura com a escultura do artista, as influências do divisionismo de Previati, da filosofia de Bergson, do Impressionismo de Medardo Rosso, entre outros aspectos importantes. Estes elementos acompanharam Boccioni durante toda a sua curta vida como artista, motivo pelo qual esta pesquisa não ficou circunscrita apenas na escultura. Foi necessário retrocedermos até o Boccioni-pintor, o Boccioni pré-futurista, e identificar nele os primeiros sinais do nascimento de uma proposta do dinamismo, de um interesse pelo movimento, pela representação do corpo, pela empatia com o sujeito artístico. Outro aspecto importante do estudo do Boccioni pintor é compreender quais são, para o artista, os temas "modernos" utilizados em suas telas e, desta forma,

entender porque ele escolhe a figura de um homem caminhando como o símbolo maior de seu desejo de encontrar uma síntese do dinâmico universal.

Utilizamos neste estudo, aliado às obras do artista, os escritos de Boccioni –cartas, manifestos, conferências, diários. Boccioni possui o mérito de ter sido um grande artista e um grande teórico. O material escrito deixado por ele é vasto e rico; além dos manifestos que formulou, escreveu artigos, palestras, um livro, e deixou seus diários do período pré-futurista e da época em que participou da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), completando desta maneira um leque admirável das suas impressões como artista e como homem. Nos manifestos da pintura e da escultura futurista, que Boccioni formulou e não sem motivos denominou-os ‘técnicos’, percebe-se claramente a distinção destes em relação aos outros manifestos, devido a uma lúcida revisão da história figurativa européia. Os escritos de Boccioni serão analisados e interpretados à luz de suas obras, e procuraremos identificar as possíveis divergências entre a sua teoria e a sua prática; neste sentido, seguimos a observação de Umberto Eco: “(...) Uma obra é ao mesmo tempo o esboço do que pretendia ser e do que é de fato, ainda que os dois valores não coincidam.”¹ Portanto, tanto os escritos do artista quanto suas obras receberam a mesma importância neste estudo, mesmo que entre eles existam possíveis divergências.

Uma observação importante deve ser feita com relação aos manifestos do Futurismo utilizados nesta pesquisa: tais documentos possuem um propósito bastante definido: atingir o público, causar impacto e polêmica, popularizar e divulgar as idéias e propostas do grupo de Marinetti. Não podemos esperar ingenuamente que o conteúdo destes documentos tenha sido posto em prática *ipsis literis*. A “prática”— ou seja, a fruição da obra – também possui um propósito distinto. Devido ao forte caráter de propaganda do manifesto, não poderemos ter uma interpretação imparcial do Futurismo apenas a partir de seus manifestos; apenas a análise da obra pode ajudar-nos a elucidar as contradições entre teoria e prática, tão presentes na História. Desta forma, a leitura dos manifestos do Futurismo foi aliada à leitura de outras fontes, e analisada sempre à luz das obras e das ações registradas.

Portanto, um estudo da teoria de Boccioni nos conduzirá à compreensão da formulação de sua poética, bem como entender os conceitos de linha-força e a pintura dos estados d’alma, por exemplo, que conduzem ao desenvolvimento do tema do dinamismo plástico, um dos postulados centrais da estética do artista e que está presente em *Formas únicas da continuidade no espaço*. A partir de uma análise desta teoria procuraremos compreender porque Boccioni quer fundamentar uma nova tradição e

reinventar o problema do clássico, que é o problema da representação do corpo. Como veremos ao longo deste trabalho, a escultura é, para Boccioni, o meio de confirmação das suas convicções expressas em sua pintura. A sua preocupação principal foi a de atingir, por meio da representação pictórica e escultórica, uma nova percepção do real e procurar os instrumentos lingüísticos idôneos a exprimi-la.

Observamos que este é um trabalho sobre a estética de Boccioni, e não um estudo sobre o Futurismo em geral. Portanto, os aspectos políticos e ideológicos do Futurismo serão abordados nesta pesquisa quando forem pertinentes ao esclarecimento de um determinado aspecto da poética de Boccioni. Tampouco este é um estudo exclusivo da fase futurista de Boccioni, embora, cronologicamente, *Formas únicas da continuidade no espaço* esteja circunscrita neste período.

Em seu livro *Obra Aberta*, Umberto Eco destaca a importância de estudar uma obra de arte não através da “obra - definição, mas o mundo de **relações** de que esta se origina; não a obra –resultado, mas o **processo** que preside a sua formação; não a obra- evento, mas as características do **campo de probabilidades** que a compreende.”²

Partindo do raciocínio metodológico expresso por Eco, estudamos a escultura *Formas únicas da continuidade no espaço* a partir das **relações** que esta obra possui com a pintura, com outros movimentos artísticos, e com outros meios de expressão criativa; nos concentramos sobretudo no **processo** de criação da escultura, que tem suas origens ainda em um Boccioni jovem e confuso, nos anos de 1907 e 1908; procuramos enxergar as várias **versões interpretativas** que participaram da literatura crítica a respeito da obra em questão.

Buscamos identificar, na obra, os problemas da poética de Boccioni que foram por ele resolvidos; para tanto é necessário, em primeiro lugar, identificar tais problemas, e isto só é possível quando nos propomos “voltar no tempo”, recuperar os questionamentos, identificar as pistas de uma estética nova, que se delineia, por muitas vezes, sutilmente. Uma obra de arte nasce de um sistema de pensamento que é profundamente caracterizado por influências de todo tipo, e nele se desenvolve.

¹ ECO, *Obra Aberta*, pp.25.

² *idem*, pp.10. O grifo é nosso.

Por este motivo questões que inicialmente não eram vistas como fundamentais no estudo da escultura de Boccioni tornaram-se determinantes, como as relações Futurismo -Cubismo e Futurismo– Fotografia. Tais relações nos ofereceram dados importantes para a compreensão da obra. Nem sempre estas relações são imediatas e diretas, pois, como observou novamente Umberto Eco, “cada vez que, por polêmica ou dogmatismo, procuramos estabelecer uma relação imediata, mistificamos uma realidade histórica que é sempre mais rica e sutil do que do modo como a propomos.”³

É importante deixar claro que *Formas únicas da continuidade no espaço* não determina o fim das atividades artísticas de Boccioni, tampouco o fim do desenvolvimento de sua estética. É sabido que Boccioni, nos anos de 1914 a 1916, o ano de sua morte, volta-se aos poucos a uma pintura caracterizada por elementos das obras de Cézanne. O nosso estudo não abordará, portanto, este período de atividades de Boccioni após 1913; nossa única exceção será a abordagem da peça escultórica *Cavalo+cavaleiro+casas*, datada de 1914, que nos interessa por ser representante de uma teoria escultórica que, neste trabalho, é fundamental.

Os dois primeiros capítulos desta dissertação foram divididos seguindo uma ordem cronológica; entretanto, evitamos a rigidez interpretativa que este tipo de divisão pode apresentar, uma vez que a cultura de Boccioni não assume uma direção unilateral, mas é aberta, pronta a integrar-se a novas e diversas experiências. Neste sentido, sentimo-nos livres para, dentro de cada capítulo, antecipar ou retomar conceitos que sejam importantes na abordagem de algum aspecto específico, a despeito da ordem cronológica. A abordagem da poética de Boccioni não está expressa, neste trabalho, como uma linha evolutiva de conceitos. Este tipo de interpretação dificultaria a compreensão da amplitude da sua poética, bem como aboliria a percepção de que, em sua estética, muitos conceitos o acompanham durante toda sua atividade artística. Entendemos, desta forma, a estética de Boccioni como uma **transformação**, não como uma evolução.

O primeiro capítulo deste trabalho aborda a estética de Boccioni antes de seu encontro com o Futurismo para, em seguida, estudarmos o artista já como integrante do grupo de Marinetti. No capítulo seguinte, voltamos nossa atenção à sua obra escultórica, analisando sua teoria junto com as suas obras, entre elas *Formas únicas da continuidade no espaço*. O nosso próximo passo é discutir os dois debates mais importantes do Futurismo italiano, e que encontraram reflexos na obra de Boccioni: a polêmica do

³ *Idem*, pp.35.

Futurismo com o Cubismo e com a fotografia. Será discutido, neste capítulo, a importância da escultura de Boccioni nestes debates.

No capítulo seguinte, abordamos o papel da literatura crítica na obra de Boccioni e destacamos algumas questões sobre os registros de *Formas únicas da continuidade no espaço* dentro da historiografia da Arte.

Todas as citações retiradas das obras de autores estrangeiros presentes neste trabalho foram traduzidas por nós; as citações cuja tradução não seja de nossa responsabilidade aparecem com seus devidos créditos.

CAPÍTULO 1 - BOCCIONI E AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS DA PINTURA

1.1 - Boccioni Pré Futurista

*"Posso eu dizer que nunca deixei um trabalho
com a consciência de ter feito tudo
quanto podia?"*

Umberto Boccioni, 1907.

"É o terror da matéria que me sufoca."

Umberto Boccioni, 1908

Para compreendermos a representação escultórica de Boccioni em *Formas únicas da continuidade no espaço* é necessário realizarmos um retorno ao início das atividades de Boccioni como pintor, antes mesmo de seu encontro com Marinetti e a sua adesão ao Futurismo. Isto porque é necessário identificar e compreender, dentro da obra de Boccioni, os conceitos de Movimento e Dinamismo desde seus princípios, para que possamos ver como o artista os aplica em sua escultura.

Em 1899 Boccioni muda-se para Roma, onde vai estudar na Accademia di Belle Arti; em seguida, trabalha para o editor Ricordi, para Chiattoni, e para o Touring Club, onde publica quatro desenhos para a revista *Illustrazione Italiana*. Interessado pela pintura, frequenta a Scuola Libera del Nudo. Neste período encontramos em Boccioni um ávido pesquisador, característica que sempre será marcante em sua personalidade. O Boccioni deste período é um jovem estudioso, de um grande espírito analítico e de uma curiosidade por todos os fenômenos que o rodeavam. Os desenhos descobertos deste período e coletados pelos historiadores da Arte são a prova. Nestes desenhos, onde poucos são datados, encontramos uma gama variada de estudos e esboços: estudos do antigo, figuras em poses acadêmicas, estudos de nus clássicos, por exemplo, confirmam que a sua rebelião contra o passado e o presente, que se desenvolve mais adiante, possui um fundamento, nascendo deste conhecimento da arte antiga e de um metódico estudo sobre as formas passadas. É um período no qual Boccioni ainda não havia adquirido uma linguagem autônoma.

Os desenhos feitos por Boccioni no período entre 1901 e 1903 caracterizam-se, em sua maioria, por serem estudos acadêmicos, do real, cópia dos mestres. A mão do artista ainda é um pouco rígida e insegura. Boccioni está preocupado em estudar os efeitos da luz e da sombra, e desde esta época já começa a estudar tais aspectos principalmente através do tema de mulheres e homens perto de janelas.

Os temas destes desenhos são estátuas de praças, esculturas antigas, estudos de animais (como, por exemplo, estudos de vacas para o quadro *Campo Romano (Campagna Romana)*, de 1903), estudos de rostos, pontes, árvores, estudos de obras de Segantini e Andrea del Sarto, Pontormo, Tintoretto. No caso dos desenhos das estátuas da antigüidade, Boccioni realiza esboços de algumas esculturas sem braços. É interessante notar que *Formas únicas da continuidade do espaço* é uma escultura que não possui os braços, por outras razões que explicaremos mais adiante; entretanto, é possível que a referência clássica esteja presente na estátua de 1913, principalmente aludindo a sua representante mais famosa, a *Nike de Samotrácia*. A atenção de Boccioni pelo desenho explica e media o seu forte interesse pela arte do passado, já atestado em seus diários de 1907 e 1908, mas que encontra origens ainda no período romano. Boccioni realiza estudos de várias esculturas, estudos de Pontormo, Donatello, Tintoretto, Rubens, Andrea del Sarto. Demonstra grande admiração por Michelangelo e Dürer. Mesmo quando Boccioni estuda os mestres do passado, seu interesse pela animação do movimento existe; de Donatello, por exemplo, o atrai a energia dinâmica das esculturas. Segundo Calvesi, este interesse de Boccioni pelo antigo faz parte do que é chamado de o “nervoso do ‘gênio’”, isto é, a ânsia e o tormento que, na visão romântica da arte, são atributos quase convencionais do artista criador. E é, em substância, o mito do artista como super homem, indivíduo predestinado às emoções maiores (...). As anotações significativas sobre Dürer e Michelangelo no diário de 1908 denotam um culto do gênio do qual Boccioni nunca se libertará completamente (...).”⁴

Esta afirmação de Calvesi sustenta-se por um trecho do diário de Boccioni, de 21 de setembro de 1907:

“Observando os desenhos da Academia, pude me convencer de que em cada obra do antigo nunca faltaram os elementos que formam o mundo! (...) Tudo com cores e desenho amorosos vinha ao olho de quem admirava com a carícia de mil recordações, de mil existências.

Aquilo era vida, aquilo era verismo.

Agora ao contrário?

MÃE – que eu possa manter a humildade e a força para apresentar-me diante dos mistérios como um inocente sem ambição e falsidade – tudo aquilo que sairá das minhas mãos seja um canto de adoração e de exaltação do fio da erva até a árvore (...)! Que tudo se transforme na minha mente segundo a Verdade suprema, sem julgar nem bem nem mal, nem belo nem feio; possa sempre amando e estudando aquilo que é conforme ao meu sonho não perder nunca a compreensão universal!”⁵

Os desenhos do período de 1904 a 1906 são mais elaborados e complexos, onde percebemos uma preocupação maior de Boccioni com o estudo do espaço físico onde se inserem os seres e as coisas. O desenho não está mais ligado à impressão de um detalhe, mas à uma visão mais complexa da imagem. Encontramos os temas das figuras na janela, as paisagens, os estudos de figuras; entretanto, uma grande parte destes desenhos refere-se a estudos de cavalos em galope, cavaleiros em ação, cães, figuras de atletas, onde Boccioni estuda a tensão dos músculos do corpo. A mãe de Boccioni, junto com a irmã do artista, Amelia, são personagens constantes em seus trabalhos. Na série quase obsessiva de retratos da mãe, dos desenhos à escultura, não existe somente uma dependência psicológica, mas uma pesquisa projetada na imagem arquetípica da “Grande Mãe” que Boccioni identifica em *Matéria (Materia)*, pintura do seu período futurista que será estudada mais adiante. “É este sentimento quase místico da natureza que impedirá Boccioni de desenvolver uma representação do ‘movimento’ em um sentido mecanicístico como outros futuristas.”⁶

São deste período estudos sobre homens caminhando e figuras nuas. Boccioni manifesta interesse por um estudo da figura humana e do animal em movimento, e isto é fundamental para que possamos compreender o aperfeiçoamento da representação do movimento na estética boccioniana, até o momento de sua escultura.

Em 1904 Boccioni está trabalhando como ilustrador de cartazes de propaganda (sua única fonte de renda na época), e um de seus trabalhos foi o de ter de produzir uma série de têmperas que retratavam personagens do folclore regional italiano.⁷ Esta série mostra figuras que, em sua maioria, estão em movimento, porque estão dançando. Esta série nos mostra um Boccioni que já domina o

⁴ CALVESI, in ZERI, *Storia dell'arte Italiana*, pp.168.

⁵ Fragmento do diário de Boccioni, in *Archivi del Futurismo*, pp.227.

⁶ CALVESI, *L'opera completa di Boccioni*, pp.34.

⁷ Em uma carta deste período à sua mãe, Boccioni afirma estar detestando a atividade de ilustrador, bem como não estava gostando de se sujeitar à criação de desenhos com temas que não o agradavam. Este dado não afeta, entretanto, a identificação de um artista fascinado pelo desenho.

desenho, a linha e o contorno de uma maneira ainda bastante formal, entretanto com um virtuosismo admirável. A presença da linha é forte, poderosa; nenhum elemento do desenho escapa do contorno que lhe é imposto; o tratamento do panejamento das vestes das figuras, elaborado com grande preciosismo e minúcia, demonstra a preocupação de Boccioni em representar a forma que surge em consequência dos mais diversos tipos de movimento. Sem dúvida é uma representação do movimento bastante realística, 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”. Porém frisamos que o estudo e preocupação pelo movimento humano nasce destas experiências ainda ligadas à rigidez formal e ao academicismo. Boccioni nunca irá abandonar esta preocupação pela figura que se movimenta; esta é uma constatação que pode explicar a sua escolha do tema de *Formas únicas da continuidade no espaço*: um homem que caminha.

Esta série de têmperas também demonstra a presença constante do homem e do cavalo; alguns destes estudos podem ser relacionados diretamente, pela enorme semelhança temática, com a sua pintura *A cidade que sobe*, de 1910. As figuras humanas desta tela aparecem em posições que já haviam sido feitas em outros estudos anteriores de Boccioni sobre o corpo humano e suas poses enérgicas.

A temática dos cartões produzidos por Boccioni é caracterizada pelo tema do movimento, não apenas o do automóvel, mas da dança, do cavalo, dos cães. Em Roma, frequenta o Hipódromo e assiste as 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?”⁸ Boccioni sempre procura identificar algo de “eterno” e universal em todos os eventos que caracterizam os tempos modernos. Ele quer “procurar o ‘novo’ idealismo e o ‘novo’ universal da arte na contemplação, ou na idealização, do mundo moderno, com os seus ritmos produtivos, a sua própria artificialidade, a sua cientificidade, a sua matemática linear. Não um positivismo, mas um ‘idealismo positivo’, não uma análise mas uma síntese (...). Escolherá, sim, celebrar a ‘velocidade’ como epifania do mundo moderno, mas confrontando a velocidade à essência do movimento como impulso cósmico e lei da natureza, portanto à essência da energia universal e da matéria (...).”⁹

⁸ In CALVESI, Op. Cit., pp.33.

⁹ *idem*, pp.33-34.

Em outros cartazes e capas de revistas executados para o Touring Club, Boccioni desloca a sua atenção, devido às exigências de seu trabalho como ilustrador, ao tema do automóvel em corrida. Esta atividade o faz entrar em contato com outro tema importante de sua poética, a velocidade. Boccioni retrata principalmente automóveis em corrida que atravessam campos onde, curiosos, os camponeses observam os veículos (é curiosa a presença dos elementos agrários e urbanos nestes desenhos, criando um enorme contraste entre a Itália agrária e a Itália dos automóveis). Os carros são representados em uma posição oblíqua, recurso utilizado para causar a impressão de velocidade. Os animais estão sempre presentes, correndo ao lado dos carros, como os cães e cavalos. Apesar destes trabalhos terem sido feitos por Boccioni por uma questão de sustento, é inegável que os elementos de velocidade e movimento começam a ser estudados neste período, e irão se devolver e adquirir novos modos de representação no seu período futurista.

Em Roma Boccioni conhece Gino Severini (1883-1966), que mais tarde integraria o grupo futurista. Ambos são jovens, de origem modesta e com uma ânsia jovem de rebelião. Nos anos romanos que se prolongam até 1906, Boccioni conhece o estúdio de Giacomo Balla (1871-1958), homem mais velho que se torna mestre de Boccioni, iniciando-o na técnica divisionista e nos temas das paisagens da periferia urbana. Inicia-se assim uma formação marcada, de um lado, pela presença da cultura provinciana na qual Boccioni estava inserido, e de outro, pelo alargamento europeu de informações através de fontes diversas.

Balla ensina a Boccioni os princípios 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. Também é Balla quem apresenta a Boccioni o uso das cores complementares, expressas mais tarde por ele de um modo dramático e violento.

A importância de Balla na formação inicial de Boccioni é responsável pela admiração do aluno pela paisagem e pela natureza, acompanhando-o durante toda a sua vida. Entretanto, Fabris observa que “os temas da modernidade, embora freqüentemente de maneira ambígua, começam a comparecer em

sua produção ainda no período romano, momento em que Boccioni entra em contato com as lições de Balla (...).”¹⁰

Balla orienta Boccioni no problema da fusão do volume e do espaço com o ambiente luminoso. Nos seus primeiros anos de atividade, Boccioni segue à risca os ensinamentos de Balla. Produz quadros a óleo, esboços, pastéis, estudos em têmpera e cartazes de propaganda.¹¹ Nestes cartazes de propaganda já é possível perceber um certo interesse de Boccioni, como já dissemos anteriormente, em relação à representação do movimento humano e à presença da velocidade quando este desenha jovens dançando em roupas folclóricas, carros em alta velocidade, cavalos e cachorros. A presença do cavalo dentro da obra de Boccioni nasce quase junto com o seu desejo de se tornar artista.

Na primavera de 1906 Boccioni cansa-se da vida provinciana e viaja até Paris, que o encanta pela sua modernidade. A partir deste momento seus quadros ganham uma estrutura espacial mais complexa. Em seguida viaja até a Rússia, retornando à Itália em dezembro de 1906. Ruma, então, para Pádua, onde viviam a mãe e a irmã. Mas Pádua, cidade pequena e provinciana, entedia-o. Muito importante para compreender as ansiedades do jovem Boccioni é ler seus diários deste período.

Os diários de Boccioni, que têm início em 1907, em Pádua, e terminam em agosto de 1908, nos mostram um leitor ávido e interessado em diversas obras e temas, autores e gêneros. Assim, ele lê Carducci, Nietzsche, Ruskin, Dumas Filho, Ibsen, Ojetti. Também lê textos sobre Marx, Engels, Bakunin, Labriola, Schopenhauer, Hegel e Proudhon. Todas estas leituras e debates são de grande importância para a formação de sua poética. O interesse pelas leituras filosóficas é um exemplo. Nietzsche, que morre em 1900, torna-se um mito para os jovens da época, que lêem suas obras avidamente, às vezes dando-lhes uma interpretação confusa e contraditória. Obras do filósofo alemão como Assim falou Zarathustra, Além do Bem e do Mal, A Gaia Ciência, entre outras, ofereciam estímulos para um renascimento cultural que incluía as artes figurativas. A influência do pensamento de Nietzsche sobre Boccioni é perceptível desde sua fase pré-futurista, estendendo-se até o Futurismo propriamente dito: “a ação de todo o pensamento de Nietzsche incide sobre Boccioni e na sua ligação com o primeiro Futurismo, a vontade da vida no seu máximo potencial, como elemento de evolução natural e firme propósito do indivíduo, a ‘vontade de potência’ que faz explodir as próprias forças em um dinamismo vital (...), a agressividade polêmica que fará sucumbir os débeis e preparará o advento

¹⁰ FABRIS, Futurismo- uma poética da modernidade, pp. 43.

¹¹ Em Roma, Boccioni chega a expor, junto com Balla, suas obras na Società degli Amatori e Cultori, em 1903 e 1905.

do “super homem”: são todos temas que serão desenvolvidos em várias obras de Boccioni, que derivam de suas discussões do final de seu período romano, sobre Nietzsche.”¹²

Também Bergson era motivo de discussão entre os jovens artistas; o pensamento deste filósofo francês incide sobre Boccioni principalmente através do conceito de intuição, mas especialmente pelo conceito de compenetração e de matéria como fluxo indivisível. As relações da filosofia de Bergson com a poética de Boccioni e dos futuristas será explicada mais adiante.

Aos poucos começa a surgir em Boccioni a necessidade de afastar-se de Balla e da sua técnica divisionista, que não poderiam acrescentar nada de novo a ele. Surge a crise do aprendizado com Balla. Balla possui um temperamento meditativo; Boccioni, ao invés, é impetuoso e tende a participar afetivamente da expressão estética. Tem início um interesse pelos contrastes luminosos. Em Veneza aprende a gravar em água forte e executa algumas gravações.

Calvesi explica as insatisfações de Boccioni em relação ao seu mestre; segundo o autor, “falta em Balla tudo aquilo que Boccioni ama e pelo qual é atraído: falta a música de Wagner ou de Beethoven; falta a ‘catástrofe moderna, eterna’ de Ibsen, a vital introspecção de Nietzsche; falta aquela grande poesia da filosofia do idealismo que Boccioni se propõe a conhecer (...) Faltava em Balla, enfim, aquela perplexidade humana de frente ao ‘infinito’ que Boccioni (...) reconhece ser a força da religião.”¹³

Em 1907 Boccioni decide, então, transferir-se de Pádua para Milão: “Começarei uma vida nova. Reorganizarei a minha vida e o meu trabalho em diante”, escreve no seu diário do dia 12 de setembro. A Milão daquele tempo passava com uma maior evidência de uma cidade agrícola e artesanal a uma civilização industrial, a uma sociedade de massa, com todos os contrastes, as crises, as inquietudes, e os entusiasmos que tal paisagem implicava.¹⁴ Boccioni, mais do que os outros, soube colher os aspectos mais estimulantes desta transformação: sua arte “não foi otimista na exaltação da ciência e do progresso; ele retrata os contrastes e as angústias, resolvendo-as em estados d’alma subjetivos.”¹⁵ Entretanto, quando Boccioni chega em Milão, encontra-se em crise: o ambiente no qual está é contraditório e não ainda aberto, ao menos para ele, que passa por momentos de solidão e dúvidas.

¹² BALLO, in *Boccioni a Milano*, pp.28.

¹³ CALVESI, Op. Cit., pp.33.

¹⁴ No início do século a economia capitalista transformava Milão. Surgiam ou se expandiam fábricas como a Pirelli, a Elvetica, fábrica de locomotivas e fundições; Porta Romana, indústria que Boccioni via da janela de sua habitação; indústrias químicas, fábrica de aviões; a indústria de automóveis Alfa Romeo, entre outras.

¹⁵ Carlo Tognoli, in *Boccioni a Milano*, pp.1.

No diário de Boccioni, de 14 de março de 1907, lemos:

“É necessário que eu confesse que procuro, procuro, procuro e não encontro. Encontrarei? Ontem estava cansado da cidade grande, hoje desejo-a ardentemente. Amanhã que coisa irei querer? Sinto que quero pintar o novo, o fruto de nosso tempo industrial. Estou nauseado dos velhos muros, dos velhos palácios, dos velhos motivos, de reminiscências: quero ter sob os olhos a vida de hoje. Os campos, as casinhas, o bosque; os rostos vermelhos e fortes, os membros dos trabalhadores, os cavalos cansados, etc. todo este empório de sentimentalismo moderno me cansam. Toda a arte moderna me parece velha. Quero o novo, o expressivo, o formidável! Gostaria de cancelar todos os valores que conhecia, que conheço e que estou perdendo de vista, para refazer, reconstruir sobre novas bases! 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 cor? ou com desenho? com a pintura ? com tendências veristas que não me satisfazem mais, com tendências simbolistas que me apazem um pouco e que nunca tentei? Com um idealismo que me atrai e que não sei concretizar?”¹⁶

Neste trecho encontramos um Boccioni insatisfeito e confuso. Sua ânsia de realizar algo grandioso permeia o texto, um pré anúncio do Futurismo; a sua aspiração à realização da Grande Arte também é sensível. Notamos que o artista não sabia como registrar em sua obra os elementos do moderno.

Quando chega a Milão, o desejo de Boccioni é o de liberar-se dos ensinamentos de Balla, procurando outras possibilidades expressivas que a técnica divisionista das pinceladas em pequenos toques não lhe permitia. O ambiente no qual os artistas vivem determinam a sua poética: Boccioni vê em torno de si uma cidade onde as indústrias nascem e se expandem rapidamente, determinando novos ritmos de vida.

Embora estivesse presenciando a ocorrência das grandes e rápidas transformações sociais, urbanísticas e industriais que ocorriam em Milão no início do século, o interesse de Boccioni ia além do fascínio pela máquina; sua exaltação pela modernidade trazida pela maquinaria e pela indústria

dividia lugar com um nítido interesse pelo vitalismo da matéria viva: o cavalo, o corpo em movimento são sempre os temas mais profundos de sua arte. Boccioni retrata a máquina nunca como um mecanismo isolado, porém sempre ligada à força dinâmica de um corpo humano, ou de um animal. O trabalho rítmico e incansável das engrenagens sempre divide espaço com a força muscular de um homem ou de um cavalo. Assim, para Boccioni, uma bicicleta sempre é vista em movimento causado pelo homem que nela corre, e nunca isolada, apenas retratada como um veículo de locomoção. Esta constante representação da máquina, sempre associada com o trabalho e energia humanas e/ou animais, na obra de Boccioni plasma-se aos poucos como um único organismo, meio homem, meio máquina, amalgamando-se numa nova representação visual. Não existirá mais a energia da máquina e energia animal como forças distintas; existirá apenas uma única energia, uma única máquina, englobando o organismo vivo e o organismo metálico: “Não importa que o homem alcance altas velocidades por meios mecânicos: Boccioni quer estudar os efeitos físicos da velocidade sobre a forma do corpo humano (...).”¹⁷

Boccioni preocupa-se com a representação e a apreensão do movimento da matéria. As inovações científicas colocam em xeque as concepções existentes sobre a matéria; esta passa a ser vista não mais como algo inerte, mas sim como algo dotado de energia e força.

É um período em que o artista estuda os efeitos da luz, revelando um Boccioni de paleta clara e variada; nestes estudos da luz podemos perceber uma menção aos impressionistas franceses, que Boccioni tivera a oportunidade de conhecer em sua primeira estada em Paris. A atenção pela luz aparece em temas que se repetem, como por exemplo a representação de mulheres na janela. Este tema estará presente em todas as fases do artista, e se desenvolverá em vários outros desenhos e quadros, até a escultura *Fusão de cabeça e janela* (*Fusione di testa e finestra*), de 1912.

Em Milão, Boccioni prepara-se para realizar outra viagem até Paris, onde tem a oportunidade de conhecer a exposição de Pintores divisionistas italianos. De volta a Milão frequenta os ambientes de encontro dos pintores, dos cafés à Família Artística e elege como seu modelo o pintor Gaetano Previati (1852-1920), lendo seus textos,¹⁸ e fazendo-lhe tímidas visitas a seu estúdio. Também conhece as obras

¹⁶ in ZERI, Op. Cit., pp.167.

¹⁷ ARGAN, *Arte Moderna*, pp. 441

¹⁸ Em primeiro de abril de 1908, lemos no diário de Boccioni: “O Senhor Chiattoni me emprestou um livro sobre Segantini de Primo Levi! Não o terminei ainda mas não sei que coisa escrever, tanto que me comove a obra, a vida, a alma deste grande!” Previati escreveu dois livros que Boccioni leu: “La tecnica della pittura” e “I principi scientifici del divisionismo”,

de Pellizza da Volpedo (1868-1907), e de Segantini (1858-1899). Segantini, Previati e Volpedo eram pintores divisionistas e simbolistas, protagonistas das Trienais de Milão e da Galeria Grubicy.

Entretanto, “o único pintor que poderá abrir uma nova estrada a Boccioni e fazê-lo superar a crise na qual se encontra após sua chegada a Milão é Previati (...)”¹⁹ É Previati quem possui um papel decisivo no desenvolvimento estético de Boccioni, que assimilou as lições do artista. A primeira modificação que ocorre na obra de Boccioni é a substituição da pincelada de pequeninos toques por uma outra, típica de Previati, filamentosa, alongada, que sugere a forma sem contudo alterar a cor. Este é um passo fundamental para Boccioni, que lhe permite superar a arte caracterizada pela simples visão. Previati oferece a Boccioni a possibilidade de uma arte na qual a realidade visível seja apenas o ponto de partida, levando Boccioni a uma ênfase simbolista. A luz passa a ser não mais naturalística, mas assume um valor psíquico, de onde nasce o conceito de estados d'alma. É Previati quem faz Boccioni sentir, mais do que Munch, a pintura como estado d'alma.

O linearismo de Previati, por sua vez, permite que Boccioni se volte aos valores energéticos da linha como função dinâmica e energética. Neste sentido Boccioni também interessa-se pelos desenhos *art nouveau* de Beardsley (1872-1898), onde o predomínio das linhas sinuosas possui um caráter psíquico e enérgico, e, às vezes, mórbido. Vários desenhos de um Boccioni pré-futurista ligado às tendências do simbolismo, demonstram esta referência a Beardsley. Como vemos, Boccioni estudou com afincado o valor da linha, seja com Segantini e Previati, seja com Beardsley, seja em outros artistas como Munch (cujas linhas onduladas inspiram Boccioni na criação de sua primeira versão de *Estados d'alma*), Obrist, secessionistas como Klimt, Van de Velde, Khnopff, arquitetos como Horta.²⁰ Boccioni está em busca de um signo universal. Ballo afirma que “a linguagem futurista de Boccioni não poderia desenvolver-se sem estas experiências simbolistas e decadentes.”²¹ Isto porque o estudo da linha que Boccioni realiza a partir de artistas simbolistas e expressionistas levam-no à criação do conceito de linha –força, bem como a linha também estará presente na proposta de uma pintura que expresse os

de 1906. O primeiro encontro de Boccioni com Previati acontece no dia 2 de fevereiro de 1908, quando resolve fazer uma visita ao artista. Boccioni escreve no seu diário, após o encontro: “Me acolheu com cortesia e conversamos por três horas! Que diferença entre ele e Balla; deste me falou muito bem(...)” (Trechos do diário de Boccioni retirados de BALLO, *in Boccioni a Milano*, pp.19.)

¹⁹ BALLO, *in Boccioni a Milano*, pp.18.

²⁰ Ballo afirma ser verossímil o fato de Boccioni “retirar o termo *linhas-força* do ambiente dos arquitetos e engenheiros.” Este é um aspecto importante se nos lembrarmos que Boccioni concebe tanto a pintura como a escultura em termos arquitetônicos. Sua poética é, em essência, arquitetura. (BALLO, *Boccioni a Milano*, pp.37.)

²¹ BALLO, *in Boccioni a Milano*, pp.25.

estados d'alma. Sem o simbolismo a linha de Boccioni não teria se desenvolvido com tamanha expressividade.

Enfim, um outro importante fator da influência de Previati sobre Boccioni é a assimilação, também teórica, do conceito de complementaridade simultânea. Boccioni encontra em Previati o tipo de artista para o qual a realidade visível é apenas um ponto de partida para a criação de uma arte mais sensível e empática com a sensação.

Segundo Fabris, “o que Boccioni encontra em Previati é aquela síntese que ele mesmo não conseguia imprimir em suas obras: a técnica e a expressão, o símbolo, o estado d'alma, sensações, emoções traduzidos através de formas puras e de uma paleta que exhibe quase todas as cores do espectro solar. O pintor ferrarense havia estabelecido, em seus escritos teóricos, uma diferença que não deixa de interessar Boccioni em sua busca de cores puras: aquela entre a composição cromática da íris e outra derivada do empaste e da aproximação dos pigmentos pictóricos.”²²

A oscilação de Boccioni entre o Neo-impressionismo e o Expressionismo demonstra os vários e descontínuos resultados obtidos no período entre 1907 e 1909, perceptíveis em obras como *Retrato de Escultor* (1907), e *O Luto* (1910). Estes caminhos percorridos pelo artista são uma tentativa de encontrar uma solução formal às suas idéias. O Boccioni deste período é um homem bastante jovem e disposto a aprender e conhecer vários estilos artísticos. Entretanto, este é também um período angustiante e repleto de dúvidas e questionamentos na vida do artista, onde ele sofrerá uma revolução e uma definição de seus valores estéticos.

Mais tarde, já dentro do Futurismo e imerso na teoria do Dinamismo Plástico, Boccioni exalta a sensação e o vitalismo; “mas a sensação não é mais aquela do impressionismo, é uma sensação que no devir dinâmico transcende o fato físico (...).”²³ Esta situação que Boccioni vive neste momento, de otimismo e incitamento produtivo, facilitará sua aproximação de Marinetti e do Futurismo.

As obras de Boccioni do início de 1909 começam a retratar o tema da periferia urbana. A técnica divisionista de algumas destas obras é aperfeiçoada; percebemos um grande interesse pelo estudo da luz e de seus efeitos. A luz passa a criar efeitos de três dimensões em obras como *Contraluz*

²² FABRIS, Op. Cit., pp.100.

²³ BALLO, in *Boccioni a Milano*, pp.19.

(*Controluce*), de 1909, onde a figura da mãe novamente é retratada. A atmosfera é sempre uma preocupação. Os raios de luz, retratados como uma miríade espetacular de cores, antecipam o conceito de interpenetração do objeto com o ambiente, que será desenvolvido no período futurista de Boccioni. Nestas obras de 1909, entretanto, Boccioni já demonstra como a luz é importante enquanto agente modificador das formas. Em 1910 Boccioni cria outra pintura que possui nome idêntico, também chamada *Contraluz*, onde vemos uma moça de costas para uma janela, diante do espectador. A sombra da esquadria da janela parece “atravessar” a cabeça da figura; é um tema muito semelhante à escultura *Fusione di testa e finestra* (*Fusão de cabeça e janela*), de 1912, e demonstra que as preocupações de Boccioni referentes à escultura serão as mesmas da pintura.

Outra obra fundamental no que concerne às experiências luminísticas de Boccioni é *Três mulheres* (*Tre donne*), também feita em 1909. Aqui, a luz surge como criadora dos volumes, sendo representada em raios cintilantes, que assumirão representação semelhante em *A cidade que sobe*. Esta pesquisa sobre a compenetração espacial da luz e do volume ocupará todos os estudos posteriores de Boccioni na pintura; na sua escultura, poderemos perceber como a presença da sombra e das áreas iluminadas será determinante para a percepção do volume dos objetos.

O estudo da luz, do espaço e do volume serão aperfeiçoados por Boccioni no seu momento futurista, que veremos a seguir.

1.2 – Boccioni Futurista

*“O triunfo do Sol acabou. Só aquece
ruínas de civilização.”*

Diário de Umberto Boccioni, junho de 1907.

*“Como compreendo as palavras de Marinetti: nenhuma
obra que não tenha um caráter agressivo poderá
ser uma obra prima!”*

Umberto Boccioni, 1911.

Boccioni conhece Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) casualmente, em uma exposição de pintura em Milão, em 1909. Nesta época, Marinetti já havia publicado, no jornal francês *Le Figaro*, o seu Manifesto do Futurismo, em fevereiro do mesmo ano. Este manifesto, de caráter ácido, polêmico e provocativo, estabelecia uma série de mudanças radicais na sociedade italiana da época, estando mais voltadas para o âmbito da literatura.

O encontro de Marinetti com Boccioni seria um acontecimento determinante para ambos. Para Marinetti, que vê diante de si a abertura de um campo vasto que iria além da literatura, e para Boccioni, que, “na sua fidelidade incondicional a Marinetti toma medida de suas próprias forças (...); de modo particular no campo da escultura, que Boccioni aspirava com ardor e que apresentava dificuldades práticas muito maiores do que a pintura poderia apresentar.”²⁴ Para Boccioni, o encontro com Marinetti e a sua adesão ao Futurismo derivam dos novos estímulos culturais que estava experimentando, e também pela possibilidade de fazer parte de um circuito organizado que colocasse os artistas e suas obras em contato imediato com o público. Boccioni sensibiliza-se a acolher os temas do futurismo marinettiano, desenvolvendo uma afinidade com eles. Ele era o artista mais próximo de Marinetti; possuíam temperamentos semelhantes, eram os mais audaciosos e radicais do grupo futurista.

Marinetti, *impresario* de gênio, contribui para cercar Boccioni de fama e notoriedade. Tal como Marinetti, Boccioni era ambicioso e motivado por novidades e desafios. Ballo explica que “para

²⁴ PALAZZESCHI, in *L'opera completa di Boccioni*, pp.7.

Boccioni, o Manifesto de Marinetti, não somente pelas sugestões futuristas mas pela exaltação dos elementos primordiais, constitui certamente uma abertura nova (...). A frase que Boccioni escreveu no fim de 1907 – ‘sinto que quero pintar o novo, o fruto de nosso tempo industrial’ – encontrava agora uma nova possibilidade de desenvolvimento.”²⁵

Antes de examinarmos a estética do Futurismo com mais apuro, identifiquemos algumas características gerais do grupo futurista, que se desenvolve a partir do manifesto de 1909. O Futurismo italiano foi um vigoroso movimento intelectual e artístico que serviu de modelo para várias outras atividades no campo da Arte e da literatura na Europa; modelo este “válido não tanto pela originalidade de suas idéias(...), mas pela radical mudança de tom, pela substituição do raciocínio lógico e conseqüente por uma rica e movimentada fabulação, repleta de símbolos, alegorias e incitamento à ação.”²⁶ O Futurismo tornou-se um movimento que investiu no comportamento integral do homem, não sendo apenas uma estética, mas um modo de vida.

A partir da literatura, o Futurismo amplia-se, e várias propostas começam a ser feitas nas mais diversas áreas: pintura, escultura, fotografia, arquitetura, teatro, política, moda, música, culinária, entre outras. Boccioni ingressa no Futurismo trazendo consigo a estética do século XIX, um aspecto que também está presente em seus companheiros de grupo, Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Balla e Severini, que iriam aceitar a proposta de desenvolver um manifesto para a pintura Futurista, em 1910. O movimento que se propunha a rejeitar tudo aquilo que fosse antigo e passadista carrega em seu interior uma estética e uma filosofia próprios dos séculos anteriores, com marcantes influências do Simbolismo. O Futurismo cresce ao redor de uma “colcha de retalhos” estética, onde amalgama-se e, por fim, define-se como uma escola nova, desafiadora, que em alguns aspectos será a propulsora de uma estética original. Eis aqui o grande debate em torno deste movimento: partindo de idéias e estéticas nada originais, consegue revertê-las a seu favor, e o resultado é dotado de grande genialidade. A tecnologia é a palavra chave para o entendimento do Futurismo; para os futuristas, “a tecnologia não é uma veia eticamente neutra na qual a sociedade projeta seus valores e usos, mas contém seu próprio conjunto de valores e está envolta nele: velocidade, destruição, violência.”²⁷

²⁵ BALLO, in *Boccioni a Milano*, pp.33.

²⁶ BERNARDINI, A. F.,(org), *O Futurismo Italiano: Manifestos*, SP, Perspectiva, Coleção Debates, p.11.

²⁷ BOWLER, *Italian futurism and fascism*, pp.774.

Como havíamos visto anteriormente, na Itália daquele período as idéias de Nietzsche tiveram larga aceitação, uma vez que a filosofia do autor alemão valorizava a importância de uma ação heróica e a necessidade de um líder forte que conduziria as pessoas para um novo mundo. São estas considerações da poética de Nietzsche que, entre outras influências, afetam Marinetti e principalmente Boccioni, que já havia lido algumas obras do filósofo alemão no seu período romano.

A figura de Marinetti é sem dúvida fundamental dentro do Futurismo. Marinetti é o grande fomentador de idéias, o instigador, o desafiador, o homem culto, de boas maneiras e de grande conhecimento literário e político, aquele que será o catalisador do grupo futurista, mais tarde. Suas atitudes ousadas, suas propostas de caráter belicoso e sua maestria na escrita e na oratória fazem dele um indivíduo que fascina e que atrai os artistas que, junto dele, seriam conhecidos como os “Futuristas”. Para Marinetti, a destruição é a base para o surgimento de uma nova beleza. Para tanto, era necessário decretar o fim da separação entre arte e vida. O protótipo do artista-guerreiro nacionalista já havia sido preconizado por Gabriele D’Annunzio, e sem dúvida influenciou Marinetti. Entretanto, o líder do grupo Futurista o acusará, mais tarde, como alguém firmemente ligado ao *passatismo* italiano.

Surge, então, os dois primeiros manifestos que seguem o de 1909, o Manifesto da pintura Futurista e o Manifesto técnico da pintura Futurista, no início dos anos 10, onde se propunha, seguindo o mesmo tom polêmico do manifesto inaugural, a modificação da pintura em termos condizentes aos avanços modernos, industriais e científicos dos quais a Itália estava participando. É necessário observar que a situação da pesquisa artística dos cinco signatários destes Manifestos não é claramente inovadora, estando ainda ligada às estéticas características da formação de cada artista, basicamente o pós-impressionismo.

Enquanto o Manifesto da pintura Futurista possui um conteúdo mais social, será no Manifesto técnico da pintura Futurista que encontraremos a discussão dos pontos estéticos da pintura futurista, como vemos nos trechos abaixo:

“O gesto, para nós, não será mais um momento detido do dinamismo universal: será, decididamente, a **sensação dinâmica** eternizada como tal.”

“As dezesseis pessoas que vocês têm em sua volta num bonde que corre são uma, dez, quatro, três; estão paradas e se movem; vão e vem (...).”

“Nós colocaremos o espectador no centro do quadro.”

“Para pintar uma figura não basta fazê-la: é preciso fazer a atmosfera.”

“Os nossos corpos entram nos divãs sobre os quais nos sentamos, e os divãs entram em nós, assim como o bonde que passa entra nas casas, as quais por sua vez se arremessam sobre o bonde e com ele se amalgamam.”

“(...) não se pode subsistir pintura sem **divisionismo**. O divisionismo, todavia, não é ao nosso conceito um **meio** técnico que se possa metodicamente aprender e aplicar. O divisionismo, no pintor moderno, deve ser um **COMPLEMENTARISMO CONGÊNITO**, por nós julgado essencial e fatal.”

“Nós proclamamos (...) que o movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos.”

Estes trechos, retirados do Manifesto técnico da pintura Futurista, apresentam os postulados principais da pintura futurista: a percepção da realidade vista de uma maneira emotiva, apoiada na lembrança e na memória; o espectador como participante do universo pictórico; a apreensão dos objetos como interseccionados uns aos outros; o movimento como algo intrínseco ao objeto e à matéria; a importância da sensação e da simultaneidade como instrumentos necessários à nova percepção do real; a necessidade da representação da atmosfera no quadro (esta última é uma característica da pintura de Previati). A pintura futurista exaltará, desta maneira, a decomposição e a recomposição do mundo exterior e interior, por meio da simultaneidade e do dinamismo, valorizando o sintético, o antigracioso (é interessante notar que esta última palavra será título de uma escultura de Boccioni).

O papel da ciência também assume um caráter importante na estética do grupo. Os futuristas exaltavam a ciência como um dos elementos da modernidade, agente transformador da vida do homem e da sua relação com as coisas. Entretanto, recusavam veementemente a objetividade e a imparcialidade da ciência, como observa Calvesi: “[Para os futuristas] a arte assimila a ciência, mas sempre de um modo intuitivo, análogo, por meio de paralelismos e também pelas apropriações técnicas, mas nunca

por meio de uma substituição de metodologia.”²⁸ O Futurismo, portanto, possui uma visão particular da ciência e de seus métodos, e a enxerga por um viés baseado na intuição e na sensação emotiva. Junto a esta questão percebemos a reivindicação do grupo por uma obra de caráter não mais contemplativo, mas desafiador. A obra moderna deveria, para os futuristas, estar dotada de agressividade, não sendo mais passiva: “Obra agressiva significa ainda romper no espectador o hábito da contemplação, introduzi-lo numa outra dimensão estética, cujo pressuposto básico é a **ação**, ação tanto por parte do artista, que se expõe perante o público junto com seu trabalho (...) quanto por parte do público, que pode polemizar diretamente com a proposta.”²⁹

O manifesto de 1909 já aborda a noção de velocidade como valor plástico –a velocidade tornou-se uma metáfora para a progressão temporal tornada explícita e visível: “o objeto movente torna-se o veículo do tempo perceptível, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço uma vez que o temporal toma a forma de movimento mecânico.”³⁰ A partir desta observação os futuristas insistem no Dinamismo como a sensação típica dos tempos modernos e no dever do artista em imprimir esta sensação na pintura. Para eles, existem sucessivos momentos em apenas um único evento visual. É do vocabulário de Segantini, Previati e Pellizza da Volpedo que os futuristas constroem seu repertório de temas e técnicas. A menção a Previati se faz necessária quando os futuristas reivindicam o divisionismo como condição necessária e fundamental da nova pintura.

Desta forma, Read afirma que a pintura futurista “tornou-se um símbolo plástico do movimento do que representações do mesmo. Sua real importância deriva do fato de que eles desenvolveram uma nova sensibilidade para os objetos típicos de nossa era, notavelmente a máquina, e pelas preocupações do homem moderno, notavelmente a velocidade.”³¹

As colocações expressas no Manifesto técnico da pintura Futurista, em sua maioria e em sua essência, derivam de uma filosofia formulada pelo filósofo francês Henri Bergson (1859 - 1941). Seu livro Introdução à Metafísica, de 1903, fora traduzido para o italiano por Papini, e rapidamente tornou-se uma das obras que foram lidas e discutidas pelo grupo futurista. A difusão das idéias de Bergson na Itália ocorria por meio das traduções e dos artigos publicados em revistas sobre o filósofo francês:

²⁸ CALVESI, pp. 64.

²⁹ FABRIS, Op. Cit., pp.69.

³⁰ KRAUSS, Passages in Modern Sculpture, pp.41.

³¹ READ, A Concise History of Modern Painting, pp.112.

Prezzolini havia escrito um artigo sobre o filósofo francês para a revista *Leonardo*, e em 1909, Papini publica La Filosofia dell'Intuizione, uma coletânea de excertos das obras de Bergson.

Para compreendermos tais postulados expressos pelos futuristas em seu Manifesto técnico da pintura, é necessário abordarmos os aspectos principais da filosofia de Bergson, que também nos auxiliará a compreender a obra pictórica e escultórica de Boccioni, que será discutida mais adiante.

É necessário, em primeiro lugar, destacar algumas das colocações feitas por Bergson em Introdução à Metafísica e compreendê-las dentro do contexto das produções artísticas do Futurismo.

Em linhas gerais, Bergson procura demonstrar em sua obra que é necessário apreender a realidade de uma maneira nova e não mais ligada ao racionalismo científico. Uma maneira racional de perceber os seres e as coisas não permite que estes sejam apreendidos na sua totalidade absoluta, restringindo e empobrecendo a percepção real dos mesmos. Os processos de análise, de compartimentalização e descrição prejudicam a apreensão real das coisas, e desta forma, tudo o que obtemos são relativizações de um determinado ser, objeto ou situação. Somente a intuição possibilita um entendimento absoluto da coisa:

“Decorre daí que um absoluto só poderia ser dado numa *intuição*, enquanto todo o restante é objeto de *análise*. Chamamos aqui intuição a *simpatia* pela qual nos transportamos para um interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível.”³²

A intuição é, para Bergson, um ato simples. O processo intuitivo é capaz de abolir a análise, possibilitando uma apreensão totalmente nova e real do mundo. A intuição permite compreendermos a duração das coisas e de nós mesmos, colabora para que tudo ao nosso redor manifeste a sua continuidade no fruir do tempo; continuidade esta que destrói o entendimento do ambiente em termos de análise, e, conseqüentemente, de fragmentação. A matéria está sempre a **estender-se** no espaço, de maneira que qualquer fragmentação desta continuidade natural não pode representar o deslocamento real de um corpo em uma determinada trajetória. Bergson exemplifica:

“Quando levantamos o braço, realizamos um movimento de que temos interiormente a percepção simples; mas exteriormente, para alguém que observa, nosso braço passa por um ponto, depois por

outro, e entre esses dois pontos haveria ainda outros pontos, de tal maneira que, se ele começa a contar, a operação não terá fim. (...) Ora, o que se presta a uma apreensão indivisível e a uma enumeração inesgotável é, por definição, um infinito.”³²

Bergson, desta maneira, coloca claramente ao leitor seu raciocínio: a divisão da matéria em estados sucessivos e distintos de movimento é um procedimento analítico e irreal. O movimento é, por natureza, indivisível e não pode ser compartimentalizado matematicamente. Dessa maneira, o método intuitivo contrapõe-se à análise científica e à fragmentação, dando lugar à percepção de uma **duração** e de uma **continuidade** dos seres e dos objetos. A realidade passa a ser caracterizada pela mobilidade, sem, entretanto, desprezar a “persistência das existências” no âmago da mutação.

O conceito de dinamismo para os futuristas está diretamente ligado a esta nova maneira de perceber a realidade, como já vimos no Manifesto técnico da pintura Futurista:

“O gesto, para nós, já não será um **momento parado** do dinamismo universal: será, decididamente, a **sensação dinâmica** eternizada com tal.”

Podemos perceber que os escritos de Bergson trazem para os futuristas a novidade, o imprevisto, o caráter indeterminado, o mutável. Porém o nosso interesse principal é verificar no que a filosofia intuicionista de Bergson colabora para o aperfeiçoamento estético de Boccioni. Sabemos que Boccioni leu e anotou com atenção a obra de Bergson *Matéria e Memória*, assim como *A Evolução Criadora*. O conteúdo destas leituras está presente, de várias formas, na maioria das obras do artista deste período: de obras pictóricas como *Estados d'alma*, *Elasticidade*, *Matéria*, que estudaremos mais adiante, à esculturas como *Formas únicas da continuidade no espaço*, Boccioni concretiza os conceitos bergsonianos em formas figurativas.

É a partir de uma compreensão dos conceitos centrais bergsonianos que podemos elucidar a poética de Boccioni no que concerne principalmente à representação do movimento de um objeto. Entretanto, Fabris nota que Boccioni supera alguns pontos da filosofia bergsoniana: “Na medida em que faz da emoção, termo intermédio entre a sensação mais elementar e física, e o sentimento, psicologicamente mais elaborado, o ponto de partida da plástica futurista, Boccioni está, de certa

³² BERGSON, *Introdução à Metafísica*, in *Os Pensadores*, pp. 13. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva.

³³ *idem*, pp.14.

maneira, superando a concepção espiritualista de Bergson, pois sobrepõe a sensação à intuição, identifica a duração com a emoção, a emoção com a intuição criadora. A emoção torna-se criadora da verdadeira realidade, ou melhor, de uma suprarrealidade, que Boccioni faz coincidir com a identificação do artista e do espectador com o objeto, com a ‘busca do definitivo na sucessão de estados de intuição’.”³⁴ O bergsonismo de Boccioni vai além de uma analogia pura e simples.

Boccioni preocupava-se em atingir perfeitamente a forma que possibilitaria o entendimento da síntese dos movimentos de um corpo e de um objeto, bem como captar a integração destes com o ambiente que os circunda. A obtenção da “forma única” é a unidade de todas as multiplicidades do objeto ao mesmo tempo – não é simplesmente um ato de justaposições de posturas e deslocamentos. A preocupação de Boccioni é equilibrar consciência e matéria em uma só coisa. Em *Fundamento plástico da escultura e pintura Futuristas*, texto escrito em 1913, Boccioni diz: “nós não subdividimos as imagens visuais, nós procuramos um signo, ou melhor, uma forma única que substitua o velho conceito de divisão, o novo conceito de continuidade. Cada divisão do movimento é um fato completamente arbitrário, como é completamente arbitrária cada subdivisão da matéria. Henry Bergson disse: ‘Toda divisão da matéria em corpos independentes nos contornos absolutamente determinados é uma divisão artificial.’”³⁵

As convicções de Boccioni a respeito da representação do movimento são bem distintas das de Balla e Carrà, por exemplo. Para Boccioni, não é necessário recorrer à multiplicação da figura para imprimir-lhe a sensação de dinamismo e deslocamento numa determinada trajetória; esta prática, para ele, é analítica e está oposta ao seu propósito de realizar uma síntese dinâmica do objeto artístico. O desdobramento da imagem, que caracterizou a maioria das pinturas de Balla principalmente no ano de 1912, é uma representação que está ligada diretamente ao Manifesto técnico da pintura Futurista, quando, no texto, lemos:

“Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, sucedendo-se, como vibrações, no espaço que percorrem. Assim um cavalo a correr não tem quatro pernas, mas vinte, e os seus movimentos são triangulares.”

³⁴ FABRIS, Op. Cit., pp.134.

³⁵ *In Boccioni a Milano*, pp.108.

Embora Boccioni tenha sido um dos signatários do Manifesto técnico da pintura Futurista, ele rejeita a idéia do dinamismo como uma repetição de movimentos, de pernas, de braços, de figuras, substituindo-a pela busca intuitiva da síntese, da forma única representativa das forças internas e externas que atuam num objeto. Esta busca intuitiva da síntese por Boccioni possui raízes no pensamento de Bergson, como explica Fabris: “Ao estabelecer a distinção ente análise e intuição, Bergson se refere a um movimento relativo e a um movimento absoluto, o primeiro percebido do exterior, mutável segundo o ponto de vista móvel ou imóvel, o segundo, próximo do estado d’alma, fruto da empatia sujeito/objeto, captado em si mesmo por não ser uma realidade física e sim refletir-se no interior de uma consciência, idéia que Boccioni traduzirá através do conceito de ‘força’, ‘psicologia primordial’ do objeto, vivido **internamente** pelo artista e pelo espectador em sua expansão, em sua relação simultânea com o ambiente.”³⁶

Boccioni compreendeu que existia uma diferença fundamental entre o corpo estático que é estudado para ser reproduzido como um objeto móvel, e o corpo que possui o movimento inato e interno em si. Esta distinção apreendida por Boccioni liga-se à definição feita por Bergson sobre o movimento absoluto e movimento relativo. Sobre a questão do movimento, Boccioni afirma que “(...) na realidade não existe um repouso; existe somente o movimento, não sendo o repouso que uma aparência ou uma relatividade.”³⁷ Algo em movimento deve ser concebido e expresso como algo completamente diferente: “se trata de procurar uma forma que seja a expressão deste novo absoluto: a velocidade.”³⁸

Neste momento, iremos voltar a nossa preocupação para a análise das obras de Boccioni deste período. Em fevereiro de 1912, na Galeria Bernheim-Jeune de Paris, inaugura-se a primeira grande exposição de pintura futurista. Os futuristas ainda iriam expor seus quadros em Londres, Berlim, Amsterdam, Zurique, Viena e Budapeste. Boccioni realiza algumas obras para estes eventos; nesta nova fase de sua atividade pictórica, ele trabalha freneticamente, na busca de uma nova definição do espaço, onde a violência cromática e a deformação dos corpos toma lugar.

Boccioni não irá, num primeiro momento, demonstrar em sua obra os conceitos propostos pelos dois manifestos sobre a pintura futurista, porque suas preocupações estéticas anteriores ainda o

³⁶ FABRIS, Op. Cit., pp.123-24.

³⁷ BOCCIONI, Pittura scultura Futuriste, pp. 181.

³⁸ BOCCIONI, Pittura scultura Futuriste, pp. 187.

perturbam. As várias influências na obra pictórica de Boccioni ainda são sentidas nas obras de 1910; a sua pesquisa oscila entre os pólos da luz impressionista e das soluções cromáticas e formais do Expressionismo. Notaremos que a partir deste mesmo ano o espaço pictórico de Boccioni amplia-se, como se fosse um grande “caleidoscópio”. A cor irá adquirir um novo valor, mais puro e estridente; notaremos os contrastes tonais em suas obras. A luz ainda receberá atenção especial de Boccioni, uma atenção que, como vimos, tem suas origens no seu período romano. Os temas sociais em Boccioni vão, aos poucos, sendo substituídos por temas onde o artista possa exprimir mais claramente o amadurecimento de suas teorias.

Para compreendermos as obras deste período feitas por Boccioni, é necessário visualizarmos o cenário novo que vislumbrava-se na Milão daquele tempo, surgido em grande parte pelas novas atividades trazidas pela vida moderna, e pelas novas teorias da ciência que causavam grande impacto. A energia elétrica impulsionava as indústrias, iluminava a cidade, as lojas, as casas. A noite transforma-se com a luz elétrica; o centro vital da cidade, com seus ruídos confusos, as brigas, os risos, tornam-se temas boccionianos em um clima que coincide com a *belle époque* e a difusão das idéias anarquistas de Bakunin. Também as idéias científicas, divulgadas nos jornais, faziam parte deste panorama e eram motivo de discussão entre os artistas: a matéria que não era mais tida como inerte mas como energia, a luz de Röntgen, espectral, as ondas de Hertz que movem de um modo novo o cosmo. Na Itália, como no resto da Europa, “existia um dissídio entre correntes positivistas e novas tendências espiritualísticas: (...) os novos artistas são atraídos pelo símbolo, que pode sugerir ou evocar o não-visível.”³⁹

Este “não-visível” é encarado por Boccioni de uma forma mística e misteriosa. Ballo afirma que o futurismo de Boccioni “em substância não é exaltação da máquina, é um novo modo de exaltação do mistério cósmico.”⁴⁰ Esta afirmação pode ser ilustrada com o quadro *Matéria*, que veremos mais adiante, onde Boccioni expressa o tema da Grande Mãe como divindade misteriosa, raiz de tensão expressiva.

³⁹ BALLO, in *Boccioni a Milano*, pp.13.

⁴⁰ BALLO, in *Boccioni a Milano*, pp.28.

Com o intuito de perceber mais claramente as transformações estéticas que a obra de Boccioni sofre neste período futurista, analisaremos as suas obras mais importantes e procuraremos compreender tais transformações.

A pintura de Boccioni do início de 1910 foi influenciada pelas obras de Previati, Munch, Segantini e Pellizza da Volpedo. Previati tinha por características pictóricas uma visão expressionista e simbolista. É possível reconhecer a pincelada oblíqua de Previati em algumas telas de Boccioni, como *O Luto (Il Lutto)*. Executada em 1910 por Boccioni, é uma obra que possui a técnica divisionista de Previati aliada ao universo trágico e expressionista de Munch. É uma obra carregada de linguagem simbolista, onde é perceptível a menção a Previati, com as pinceladas de origem divisionista, entretanto existe uma outra ressonância psíquica: a obra é puro expressionismo, e a presença de Munch é inegável. Não há um tema futurista; o tema é característico do universo de Munch, composto com um esquema previatiano.

Boccioni nesta obra instrumentaliza o simbolismo, onde as duas figuras que dominam o centro do quadro aparecem em diversas poses, em determinados períodos de tempo; é um dos primeiros exemplos de uma “simultaneidade” boccioniana. Pinotini afirma que “as concessões da simultaneidade e do movimento, filosófica e mental de Boccioni estão exemplificadas na obra *O Luto*, onde as características distintas são o deslocamento espaço-temporal da mesma figura em vários pontos da visão e da recordação, persistência “duradoura” das imagens na consciência, indeterminação do fluxo e da síntese (...).”⁴¹

Nos temas das pinturas seguintes a atmosfera mórbida de *O Luto* cede lugar a temas mais ligados à experiência moderna do início do século. Como havia escrito Marinetti em seu Manifesto de 1909, “Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação(...)”, encontraremos em Boccioni quadros que retratam as multidões envolvidas em diversas atividades, sejam homens envolvidos pelo trabalho (*A cidade que sobe*), pelo prazer (*O Riso*), ou pela agitação (*Briga na Galeria*).

⁴¹ PINOTINI, L'estetica del Futurismo: revisione storiografiche, pp.24.

Em 1910 Boccioni pinta uma de suas primeiras obras importantes do período, chamada *A cidade que sobe (La città sale)*.⁴² Boccioni fala desta obra em uma carta a Barbantini, do mesmo ano:

“(…) Eu trabalho muito. Estou quase terminando três trabalhos. Um quadro de 3 x 2 metros onde procurei uma grande síntese do trabalho, da luz e do movimento. É talvez um trabalho de transição e *creio um dos últimos!* Foi feito completamente sem modelo e todas as habilidades do mistério, estão sacrificadas à razão última da emoção.(…)”⁴³

Quanto à questão da ausência da necessidade de um modelo, Fabris explica que “a tomada de posição contra o modelo, a defesa da visão subjetiva (...) não implicam, por parte dos futuristas, uma tendência à abstração, pois esta visão deita raízes na natureza (...) vindo reforçar a presença das idéias impressionistas e divisionistas, as quais, graças à decomposição luminosa, permitiam contrastar a mimese tradicional, transcendendo o dado objetivo, embora sem dispensá-lo.”⁴⁴

Apesar de *A cidade que sobe* ser um dos quadros mais representativos de Boccioni, ela ainda não é uma obra futurista, no sentido estético. Nela encontramos elementos divisionistas, expressionistas e simbolistas, típicos da formação do Boccioni pré-futurista. Suas pinceladas ainda carregam um forte caráter do divisionismo de Previati. O tema da obra também surpreende, uma vez que Boccioni utiliza-se de um imponente cavalo, e não uma máquina, para demonstrar a grande sensação dinâmica e a força do movimento que o quadro possui. Nele, se retrata o drama do homem, acentuando o particular simbolismo da obra. A violência e impetuosidade dos gestos dos homens e do animal é o grande acontecimento do quadro; sem dúvida, algo de ‘dinâmico’ pode ser sentido na obra – existe algo que transmite um efeito de tensão. O cavalo - e não um automóvel - é o símbolo de força e de trabalho. Segundo Golding, a postura de Pégaso do animal evoca um passado clássico, do qual, talvez, Boccioni nunca tenha conseguido se libertar totalmente.

O cavalo no centro do quadro representa a idéia do dinamismo natural, que sempre interessou Boccioni mais do que o dinamismo de uma máquina feita de aço. Fabris explica: “Nas três últimas tipologias –fábrica, periferia, cidade ‘vertical’, não é rara a presença daquela fonte de dinamismo

⁴² Esta obra possuiu vários nomes. Inicialmente foi intitulada *Lavoro (Trabalho)* ; num dos desenhos preparativos, lemos como título *Gli Uomini (Os Homens)*; em outros desenhos, encontramos como título *Gigantes e Pigmeus*. O título foi modificado, então, para *A Cidade que Sobe*, obra que se encontra no Museu de Arte Moderna de Nova York.

⁴³ In *Archivi del Futurismo*, pp.37.

⁴⁴ FABRIS, Op. Cit., pp.102.

natural, o cavalo, como para criar um contraponto entre uma força conhecida e dominada pelo homem e o caráter emblemático de uma série de inovações, aceitas talvez ainda com perplexidade e com nostalgia por uma natureza progressivamente destruída e desvirtuada pelo avanço da cidade.”⁴⁵

Mas o quadro não está desprovido de símbolos da modernidade. Ao fundo da figura e ao alto, vemos uma indústria, com a fumaça saindo das chaminés, ao mesmo tempo que vemos a agitação das figuras, a força física que domina a tela, símbolos da grande agitação urbana, do turbilhão humano que esforça-se para dominar o cavalo. Sem dúvida Boccioni demonstra uma visão heróica do tema da cidade moderna. Não sabemos se os homens e os cavalos são muitos, ou se é o mesmo grupo repetido várias vezes segundo o princípio óptico-mnemônico e bergsoniano da duração da imagem na consciência.

Golding aponta uma semelhança entre *A cidade que sobe* e *Formas únicas da continuidade no espaço*: “A composição da imagem, mesmo que tenha sido realizada inconscientemente, alude muito diretamente às formas poderosas, sobre-humanas da figura de 1913 (...).”⁴⁶

A figura do cavalo do quadro e a escultura de Boccioni citada possuem o caráter impetuoso e dinâmico da força, da agressividade e do movimento que não pode ser contido. Mas é pouco provável que Boccioni tivesse realizado uma ligação direta da figura do cavalo em *A cidade que sobe* com o homem de *Formas únicas da continuidade no espaço*. A associação feita por Golding é cabível apenas se levarmos em conta as poses enérgicas e desafiadoras do cavalo e do homem que caminha, dois exemplos do dinamismo natural exaustivamente estudado por Boccioni. O cavalo representa, na obra de Boccioni, o dinamismo natural, próprio para uma contemplação em chave de filosofia romântica do que celebração modernista.

Se Boccioni tivesse substituído a figura de um homem que caminha por um cavalo em sua escultura, muito provavelmente o animal seria representado com a mesma postura imponente presente neste quadro. Os primeiros estudos para esta obra, ainda pensada com o título de *Gigante e pigmeu* (*Gigante e pigmeu*), mostram um cavalo descomunal, gigante, desafiando um pequenino homem. O título da obra muda, então para *Gigantes e pigmeus* (*Giganti e pigmei*), esquematizado desta vez por Boccioni como um tríptico. A postura do animal é idêntica à forma definitiva que assumiu no quadro

⁴⁵ *idem*, pp.43.

⁴⁶ GOLDING, “Unique forms of continuity in space”, pp.12.

concluído; Boccioni nunca modificou a postura majestosa do cavalo, que exprime toda a energia dinâmica das coisas viventes.

Briga na Galeria (Rissa in Galleria), obra de 1910, exhibe uma briga acontecendo diante de um Café. Este quadro mostra a tentativa de Boccioni em desenvolver uma tensão energética utilizando ainda a técnica divisionista, mais precisamente o pontilhismo de Seurat, que é evidente. A temática urbana mostra-se aqui representada como uma confusão, uma agitação pública que acontece, mais uma vez, durante a noite, onde os globos luminosos e a sua luz artificial demonstram sempre o interesse de Boccioni pela representação da luz.

O Riso (La Risata), obra de 1911, é um quadro cujo tema é tipicamente futurista: nele, Boccioni narra uma alegre reunião de pessoas em um salão noturno, onde a risada de uma das personagens destaca-se do grupo. Boccioni explica a temática da pintura: “A cena passa-se em torno de uma mesa de restaurante onde a atmosfera é alegre. Os personagens são estudados de todos os lados e (...) devem ser vistos enquanto todos eles presentes na memória do pintor, como o princípio dos raios de Röntgen vêm aplicados à imagem.”⁴⁷ Calvesi ainda afirma que nesta obra podemos encontrar elementos derivados de Marinetti, Einstein e Bergson. A representação da luz artificial é um dos aspectos mais importantes nesta obra, cuja síntese e simultaneidade estão resolvidas de um modo bastante complexo.

Ídolo moderno (Idolo moderno), de 1911, é outra obra que revela a atração de Boccioni pelo Expressionismo. Tal como *O Riso*, retrata mais um personagem participante dos inúmeros eventos da “noite moderna”, o novo “ídolo” de um momento também totalmente novo, a época moderna. Atmosfera inquietante de metrópole noturna, o quadro é uma miríade de luzes e cores, que se plasmam no rosto e no sorriso quase sarcástico da mulher. Este jogo de cores que reflete-se no rosto feminino é um bom exemplo daquilo que lemos no Manifesto técnico da pintura Futurista: “O vulto humano é amarelo, é vermelho, verde, azul, violeta. A palidez de uma mulher que olha a vitrina de um joalheiro é mais iridiscente que todos os prismas das jóias que a fascinam.”

O tríptico *Estados d'alma (Stati d'animo)*, de 1911, é outra obra que merece destaque na atividade pictórica de Boccioni, sendo uma de suas expressões pictóricas mais profundas. Este tríptico é formado pelos quadros *Os Adeuses (Gli Addii)*, *Os que vão (Quelli che vanno)* e *Os que ficam (Quelli che restano)*. Representam, respectivamente, o trem parado na plataforma da estação, rodeado pela

fumaça, a despedida daqueles que irão partir, e a desolação dos que ficaram para trás, na estação. É uma obra onde os elementos bergsonianos da duração e da recordação podem ser identificados com clareza. Os estudos realizados por Boccioni para *Estados d'alma* revelam a busca de uma expressão que se realiza livremente, quase como um automatismo de estado d'alma, capaz de revelar e transformar em recordação os dados da realidade. Os temas que estão presentes no quadro – a partida, a estação de trem, a concentração de pessoas, são para Boccioni temas integrantes da vida moderna, vividos como “estados d'alma”. Golding ressalta uma relevância de *Estados d'Alma* na escultura *Formas únicas da continuidade no espaço*:

“A iconografia [*de Estados d'Alma*] não é sem importância para *Formas únicas*..., que sintetiza, em um sentido, os diferentes tipos de movimento explorados nas pinturas, e que incorpora em si algumas das formas mecânicas da locomotiva que domina o centro do painel do meio como uma divindade malevolente.”⁴⁸

Em seu livro *Pittura scultura Futuriste* Boccioni explica o conceito de estado d'alma:

“O estado d'alma é a síntese, a arquitetura emotiva das forças plásticas dos objetos interpretadas na sua evolução arquitetônica.

O próprio princípio da emoção pictórica é um estado d'alma. Este é a organização dos elementos plásticos da realidade interpretados na emotividade própria de sua dinâmica (...).”⁴⁹

O estado d'alma boccioniano é algo que transcende os limites do físico, naturais dos objetos, porque cria uma nova arquitetura emotiva, de forças e cores. O sentimento é demonstrado através de uma linguagem formal, que nasce do estudo da simbologia da linha e da correspondência entre emoção e representação. A novidade desta obra é aquela de procurar não representar a realidade objetiva e de encontrar uma relação entre a cena externa, concreta, e a emoção interna, abstrata, por meio da cor e da linha: Boccioni interessa-se em criar a síntese daquilo que se recorda e daquilo que se vê. O espaço nesta obra perde sua consistência; ele é apenas um lugar onde se exaltam os símbolos afetuosos, os impulsos, os movimentos humanos. Neste espaço encontramos fragmentos de figuras, de paisagens, de

⁴⁷ in CALVESI, pp.385.

⁴⁸ GOLDING, Op. Cit., pp. 13.

⁴⁹ BOCCIONI, *Pittura Scultura Futuriste*, pp.194.

arquitetura. Todos os acontecimentos expressos no quadro ocorrem em um “espaço sem medida, em um tempo sem número”. A memória é a medida da emoção; a recordação da imagem, a duração, são os princípios bergsonianos que auxiliam a composição desta obra e que participam também de *Formas únicas da continuidade no espaço*. Nesta escultura, a figura que caminha evoca os mesmos elementos de recordação e duração bergsonianos. Podemos constatar, desta maneira, que toda a obra de Boccioni propõe, enfim, uma nova psicologia da vida moderna, humanizando-a e dramatizando-a.

Estados d'alma é uma das obras pictóricas mais importantes de Boccioni e a que mais suscitou polêmica com o Cubismo. A versão mais conhecida desta obra é a sua segunda versão, refeita com a inclusão de alguns elementos derivados do Cubismo. Esta relação entre Cubismo e Futurismo será discutida no capítulo 3 com maior profundidade.

Matéria (Materia), feita em 1912, o ano mais significativo da pintura de Boccioni, repete mais uma vez o tema da mulher na janela, tão freqüente na obra do artista. Retrata a figura da sua mãe (e daí podemos identificar um jogo de palavras expresso no título da obra: *Materia* significaria “matéria”, mas ao mesmo tempo alude a *Mater* – mãe), sentada de costas para o balcão, com as mãos cruzadas, repousadas no colo. Este tema da janela demonstra mais uma vez a exaustão de Boccioni no estudo da luz, aqui plasmada como elemento energético e modificador daquilo que é percebido. A obra é muito importante dentro da estética de Boccioni por vários motivos: seu tema concentra vários pontos principais da estética do artista: da figura da mulher sentada vemos “sair” um cavalo à esquerda e uma figura de um homem caminhando, à direita, figura parecida com os estudos feitos pelo artista para *Formas únicas da continuidade no espaço*.

Encontramos nesta obra a figura da mãe como arquétipo da Natureza, uma figura mítica, uma espécie de ídolo. Também identificamos a preocupação de Boccioni em integrar o objeto à atmosfera (onde a luz possui papel predominante), bem como sua atenção pela decomposição luminosa, criando uma atmosfera onírica na obra. *Matéria* é uma de suas obras mais emotivas, onde Boccioni procura mostrar um tipo de movimento interior, aquele que ocorre mesmo quando a figura está parada, e que está diretamente ligado ao sentimento. O dinamismo muitas vezes se converte para Boccioni em um motivo lírico, de valor metafísico: isso explica porque ele abandona em algumas obras o tema do movimento e se volta para figuras estáticas. A escultura *Cabeça + casa + luz*, feita no mesmo ano, possui o tema idêntico desta pintura, e parece ser o complemento lógico desta.

Coen ressalta que a importância desta obra foi reconhecida ainda na época dos futuristas: “Quando o quadro foi exposto no saguão do Teatro Costanzi em Roma em 1913, Roberto Longhi, então um jovem crítico e um dos primeiros a tomar o Futurismo seriamente, foi rápido em sentir o valor dos esforços experimentais de Boccioni (...)” De fato, esta é uma obra que possui um destaque no conjunto das obras do artista: “A posição da figura masculina à direita antecipa a escultura *Formas únicas da continuidade no espaço* e *Músculos em velocidade* que seriam feitos posteriormente.”⁵⁰

Elasticidade (Elasticità), também realizada em 1912, retoma mais uma vez o tema do cavalo, o dinamismo natural. A pincelada aqui já é totalmente diferente daquela que caracterizava a maioria de suas obras de 1910; entretanto, encontramos o tema semelhante àquele identificado em *A cidade que sobe*: o homem dominando o animal, com a cidade industrial vista ao fundo. Apesar da similaridade de temas, o título desta obra (*Elasticidade*) já demonstra que algo diferente acontece na poética de Boccioni. Tanto o cavalo como o homem são representados nas suas linhas-forças mais significativas, com uma paleta riquíssima de cores, que acentua ainda mais a agressividade da imagem. A partir de obras como *Elasticidade* Boccioni desenvolverá diversas obras e estudos tendo como tema o dinamismo de seres humanos, representados principalmente por meio de suas linhas –forças, como *Dinamismo de um ciclista (Dinamismo di un ciclista)*, *Dinamismo de um jogador de futebol (Dinamismo di un foot-baller)*, *Formas plásticas de um cavalo (forme plastiche di un cavalo)*, todas realizadas no ano de 1913.

Esta série de “Dinamismos” demonstra que Boccioni, partindo da realidade, abandona-a aos poucos, decompondo-a em linhas de força simultâneas, sem, contudo, cair na abstração. Tal preocupação com o dinamismo do corpo humano produzirá uma série de obras e desenhos sobre a figura em movimento, que desembocarão na sua escultura *Formas únicas da continuidade no espaço*. Um desenho importante, chamado *dinamismo muscular (dinamismo muscolare)*, de 1913, representa uma figura humana numa posição idêntica à da escultura citada. Sobre estes desenhos, encontramos, no catálogo de exposição de escultura futurista, realizado em 1914 na Galeria Gonnelli de Florença, as palavras de Boccioni sobre o propósito destes estudos: “quero sintetizar a forma única da continuidade no espaço; quero fixar a forma humana em movimento; quero dar a fusão de uma cabeça com o seu ambiente; quero dar o prolongamento dos objetos no espaço; quero modelar a luz e a atmosfera.” Ao todo, nesta mostra foram exibidos quarenta e oito desenhos sobre a representação do corpo humano e

⁵⁰ COEN, *Umberto Boccioni*, pp.138.

suas relações com a luz, a atmosfera, e com demais objetos. Podemos perceber que todas estas “intenções” expressas na sua obra escultórica, começam a se desenvolver nas suas pinturas.

As pinturas do período de 1913 são caracterizadas por cores vivas e brilhantes, com o destaque para uma matéria pictórica mais densa e uma profunda pesquisa de soluções espaciais. Identificamos uma ligeira abstração, que não impede o reconhecimento do dado objetivo. Em *Dinamismo de um corpo humano* (*Dinamismo di un corpo umano*), obra realizada em 1913, Boccioni resolve muito livremente suas investigações sobre o corpo humano, sem recorrer à estilização, mas com uma identidade de forma-cor. Encontramos uma paleta viva de amarelos, azuis, violetas, vermelhos, verdes. É uma obra que beira a abstração; contudo, não pode ser chamada de abstração.

Concluído este nosso estudo das principais obras de Boccioni de seu período como membro do Futurismo, algumas considerações específicas sobre a teoria pictórica de Boccioni devem ser feitas.

Em primeiro lugar, gostaríamos de abordar a questão da **ciência** na obra de Boccioni: o artista insiste, em vários de seus escritos, na abordagem sobre os milagres científicos, da matemática. Mesmo que Boccioni não tivesse estudado diretamente as fontes das descobertas científicas da época, certamente leu sobre estas inovações (que incluíam a teoria da Relatividade de Einstein, de 1905) em artigos e revistas, o que levou –o à concepção do *dinamismo universal*. “Um cavalo em corrida não tem quatro patas mas vinte” – esta frase exemplifica um tipo de dinamismo que é mais típico de Balla, mas não de Boccioni, embora ele tivesse sido um dos signatários do Manifesto Técnico da pintura. Para ele, o *sucedêr-se* de um corpo não é dado plasticamente pela repetição de seus membros, mas sim através da presença de uma forma única, identificada pela pesquisa intuitiva, que permita ao objeto viver no universal. Na formulação do conceito de *forma única*, Boccioni quer reviver o objeto em suas quatro dimensões, participante de uma dimensão temporal da consciência e espacial do mundo. Portanto, para Boccioni, existe um princípio dinâmico universal, que age dentro e fora do objeto, combatendo o princípio clássico de separação entre matéria e espírito, unindo-o em uma única entidade. Este princípio tornou-se uma das características mais importantes do Futurismo.

O papel do **Impressionismo** dentro da estética pictórica do Boccioni futurista é outra questão a ser discutida. Em seu livro *Pittura scultura Futurista*, Boccioni declara que o Impressionismo é a

origem de toda a pintura contemporânea. O artista italiano afirmava que o Impressionismo inaugurou, pela primeira vez na Arte, a vontade do artista em integrar o objeto com a atmosfera. Entretanto, a compenetração e simultaneidade impressionistas limitava-se apenas no âmbito da cor. O desenvolvimento pleno desta idéia impressionista, segundo Boccioni, teria sido atingido pelos futuristas, que aplicaram a compenetração e a simultaneidade na forma. Desta maneira, uma pintura verdadeiramente moderna não pode nascer da negação do Impressionismo, mas sim da continuação e do desenvolvimento deste, insistindo nos valores dos objetos e das emoções.

Como explica Fabris: “Em sua análise do impressionismo, Boccioni não deixa de reconhecer os aspectos positivos do movimento, que considera iniciador da ruptura com o passado. Destaca o valor da conquista luminosa, do primeiro núcleo de vibração atmosférica, do uso de uma nova paleta, a busca de uma nova temática, mas não deixa de sublinhar a ‘parcialidade’ de suas experiências, seu excessivo panteísmo, sua inovação puramente formal, que culminam na ‘falta’ quase absoluta de estilo.”⁵¹

Boccioni afirma que a simultaneidade do Impressionismo limitava-se à cor. Os futuristas seriam então os responsáveis por esta ampliação da simultaneidade, concentrando-a sobretudo na forma, ou seja, a continuidade daquilo que foi realizado pelo Impressionismo. Boccioni continua: “É fácil portanto compreender como nós que devemos nossas origens ao Impressionismo nos colocamos ao invés nas antípodas deste. De fato nós queremos universalizar o acidental criando leis para aquilo que o **instante** impressionista ensinou cinquenta anos atrás. Portanto, no lugar do acidente fixo, nós damos o acidental definitivo em uma forma que é a sua lei de sucessão.”⁵²

Boccioni continua: “Para andar em direção do estilo plástico da nossa época é necessário **viver** a sensação que nos vem do renovamento impressionista, e esquecer a fixidez da contemplação tradicional do verdadeiro, e conceber e determinar em uma forma a relação plástica que existe entre o **conhecimento** do objeto e a 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 suceder-se.”⁵³

⁵¹ FABRIS, Op. Cit., pp. 103.

⁵² BOCCIONI, Pittura scultura Futuriste, pp.103.

⁵³ *idem*, pp. 107.

Tal como Boccioni afirmaria mais tarde no seu julgamento sobre o escultor impressionista Medardo Rosso, o Impressionismo possui um limite que é necessário ser superado, tarefa esta que os próprios futuristas abraçaram. Segundo Fabris, os futuristas irão se proclamar, através de Boccioni, “impressionistas espirituais”, pois “adotam um método compositivo que funde impressão e execução, pois tudo brota da emoção, por não se deterem na impressão ótica e analítica (...), por terem rompido nitidamente com o passado, por procurarem seus temas na realidade contemporânea, nas novas dimensões da vida urbana e industrial.”⁵⁴

Merece destaque também a importância da **luz** como agente modificador da realidade. Já havíamos visto anteriormente o grande interesse de Boccioni pelo estudo da luz; no Futurismo, Boccioni dirá que a luz possui um papel importante na representação da continuidade da matéria: “Se podemos modelar a atmosfera multiplicando os componentes plásticos de um objeto e de um ambiente, é claro que não podemos, nisto, esquecer a luz, que é uma qualidade da atmosfera e possui sempre formas e volumes definidos e portanto plasmáveis.”⁵⁵ O interesse de Boccioni pela luz pode ser identificado através da temática das diversas figuras retratadas próximas a uma janela. Esta temática está presente desde seus primeiros anos como pintor e permanece quando o artista entra em contato com o Futurismo. Esta importância da luz não será esquecida por Boccioni na escultura, plasmando-a através dos côncavos e convexos da estátua, criando assim um *chiaroscuro* que permite uma percepção da matéria como se esta estivesse integrada ao ambiente. A concepção de Einstein sobre as propriedades físicas da luz também é um fator que não deve ser descartado. Desta maneira percebemos como a luz possui um papel fundamental na estética de Boccioni, uma vez que ela é o elemento unificador entre espaço e matéria, auxiliando a construção de um espaço material, quer seja na pintura (a luz como forma e cor), quer seja na escultura (através do jogo entre côncavo e convexo, nas reentrâncias de luz que criam volumes e ampliam a matéria no espaço). Tanto o quadro quanto a escultura concebidos por Boccioni lidam com **forças**, entre as quais a luz é parte integrante.

Se a matéria é energia (conceito este puramente derivado de Einstein), e se a luz permite a integração ambiente –objeto, o que podemos entender do **espaço** boccioniano? O espaço para Boccioni não é algo inerte, vazio e imutável, mas sim a forma que o **eu** dá à experiência do real, ou seja, ele é **espaço-tempo**, e como tal, na teoria de Boccioni ele é parte integrante da forma dinâmica, constituinte

⁵⁴ FABRIS, Op. Cit., pp.103-4.

⁵⁵ BOCCIONI, Pittura Scultura Futuriste, pp.161-162.

do próprio objeto. Piero Quaglino explica que Boccioni configura na sua arte “uma forma de conhecimento que, embora sendo subjetiva porque se funda na ‘intuição individual’, é ao mesmo tempo objetiva enquanto princípio dinâmico agente na realidade; princípio dinâmico que todavia se dá sobretudo em um ato de compenetração intuitivo-emotiva do **eu** com o objeto. O resultado disto é o ‘estado d’alma plástico’ (...).”⁵⁶ O que interessa para Boccioni é a possibilidade de, partindo do dado sensível e concreto, criar a idéia de uma obra que se coloque como ligação entre o mundo dos fenômenos e o mundo interior, ou seja, nas próprias palavras do artista, o ‘infinito plástico aparente’ e o ‘infinito plástico interior’. Como afirmou Pinotini, “o quadro ou a escultura tornam-se para Boccioni a tradução dos dados da espacialidade temporal, fenomênica e psicológica do artista e dos outros através da densidade do vivido que o sentido interno e externo do indivíduo memorizam.”⁵⁷

A questão da **simultaneidade** também é fundamental na poética do artista, pois todas as pesquisas plásticas futuristas têm seu fundamento na simultaneidade: “A simultaneidade é para nós a exaltação lírica, a manifestação plástica de um novo absoluto: a velocidade; de um novo e maravilhoso espetáculo: a vida moderna; de uma nova febre: a descoberta científica.”⁵⁸ Um exemplo deste conceito encontra-se na pintura *Visões Simultâneas (Visioni Simultanee)*, de 1911. Boccioni fala sobre esta obra: “O primeiro quadro que aparece com afirmação de simultaneidade foi meu e possui o título seguinte: *Visões Simultâneas*.”⁵⁹ Para Boccioni toda a realidade deve ser compreendida como um jogo de forças simultâneas, pois, como bem observou De Micheli, “a realidade objetiva em movimento é um conjunto de forças, direções, choques, simpatias, afinidades, discrepâncias, explosões, espessuras, lisuras, pesos, elasticidades, que o estado de espírito apreende e organiza até a transfiguração completa dos objetos, que dela são causa ou fundamento.”⁶⁰ Uma realidade formada de elementos tão complexos como estes, deve ser entendida como uma simultaneidade de acontecimentos, de sensações, de impressões onde mesclam-se o que é visto e o que é lembrado, o que é visível e o que estava oculto até então. Para Boccioni, a potencialidade plástica do objeto é a sua força, expressa pelas linhas que dinamizam o objeto.

⁵⁶ QUAGLINO, *in Boccioni a Milano*, pp.111.

⁵⁷ PINOTINI, Op. Cit., pp.32-33.

⁵⁸ BOCCIONI, *Pittura scultura Futuriste*, pp. 263.

⁵⁹ *Idem*, pp. 262.

⁶⁰ DE MICHELI, *As Vanguardas Artísticas*, pp.223.

Junto ao conceito de simultaneidade encontramos o de **dinamismo**. Este conceito é, para Boccioni, a ação simultânea do movimento absoluto e relativo do objeto. Boccioni define a forma dinâmica deste modo: “(...)a forma dinâmica é uma espécie de Quarta dimensão em pintura e escultura, que não pode viver perfeita sem a afirmação completa das três dimensões que determinam o volume: altura, largura, profundidade.(...) De fato com a forma única que dá a continuidade no espaço criamos uma forma que é a soma dos desenvolvimentos potenciais das três dimensões conhecidas.”⁶¹

Esta forma dinâmica do objeto é obtida por auxílio das chamadas **linhas-força**. Segundo Boccioni, todos os objetos tendem ao infinito por meio de suas linhas-força. Quando as linhas, as cores e as formas são entendidas como **forças**, a expressão dinâmica torna-se possível. No Manifesto técnico da pintura Futurista, de abril de 1911, os temas do **complementarismo congênito** e do **dinamismo universal** respondem como desenvolvimento às exigências expressivas de Boccioni, o qual, mais do que os outros, sentiu o fascínio do tema do movimento a ponto de intuir e desenvolver os conceitos de **linhas –força, planos-força, massas-força**.

Não se trata, portanto, de uma simples operação de decomposição das formas. O dinamismo possibilita que o objeto integre-se com o ambiente. A atmosfera é o corpo condutor pelo qual os corpos se inserem. Percebemos que o importante, para Boccioni, é tornar concreto plasticamente tudo aquilo que antes era visto como incorpóreo e invisível:

“Concebendo o objeto de dentro, isto é vivendo-o, nós daremos a sua expansão, a sua força, o seu manifestar-se, criaremos simultaneamente a sua relação com o ambiente. (...) Nós vivemos o objeto no movimento das suas forças e não o descrevendo nas suas aparências acidentais.”⁶² Para Boccioni, a potencialidade plástica do objeto é a sua força, expressa pelas linhas que dinamizam o objeto.

Um outro aspecto importante da estética futurista que possui uma ligação direta com a pintura e, posteriormente, com a escultura de Boccioni, é o conceito do **‘homem futurista’** que nasce com os escritos de Marinetti e se expande em todas as atuações do grupo. Fabris explica: “Se o homem nasce da mãe-terra, o homem futurista nasce do ventre da oficina, se abebera do negro ‘leite’ poluído pela escória da produção industrial e, finalmente ressurgido com seu guia, traz ao mundo a mensagem que

⁶¹ BOCCIONI, *Pittura scultura Futuriste*, pp. 197-98.

⁶² *Idem*, pp. 257.

anuncia a morte do velho deus (a *nike* de Samotrácia) e o advento do novo (o automóvel de corrida).⁶³ As relações da obra de Boccioni com a poética marinettiana não terminam neste aspecto: elas são semelhantes também nos textos poéticos e nas novelas de Marinetti, onde a visão do poeta é absolutamente paralela à forma de pintar de Boccioni: luzes artificiais, vórtices e espirais, unidade de espaço e tempo em uma única síntese emotiva.

Uma última questão referente à poética de Boccioni está ligada à **figuração**. Boccioni compreende que o problema da figuração da modernidade não consiste na substituição mecânica das paisagens naturais pelo fundo urbano, do trabalho nos campos por aquele industrial, mas reside principalmente na representação das novas potencialidades e das novas experiências que passam a fazer parte da vida da metrópole. Não se trata, portanto, de uma simples substituição de temas, mas sim de uma tomada de consciência de uma nova percepção. A velocidade dos trens e das máquinas, por exemplo, diferente e superior daquela realizada por uma carroça, modifica o campo perceptivo e permite o aparecimento de novas formas, assim como a luz elétrica e a gás possuem uma qualidade luminosa distinta daquela da luz do sol e da lua. De fundamental importância é constatar que, paralelamente a esta exaltação do moderno, os temas de Boccioni não terão o predomínio dos ícones da modernidade. Sua iconografia não será o automóvel, o avião ou o dirigível; será o cavalo, a cidade, a mãe. Seus temas serão, de certo modo, tradicionais, porém são modificados à luz da nova experiência moderna. Interessa mais para Boccioni a **percepção moderna** do que o **tema moderno** propriamente dito. Da mesma forma, Boccioni esculpe a figura de um homem, tema que sempre foi freqüente na história da escultura, de uma maneira nova: o homem futurista, modificado pela nova era mecânica, imune ao perigo e audaz, possui predicados diferentes do homem contemplativo e comedido de um Canova ou de um Thorvaldsen. Porém, é importante observar que Boccioni não é um pintor imediatista, instintivo; para ele a arte deve ser também feita por idéias, por meio de conteúdos mentais e psíquicos. O Futurismo de Boccioni é individual, formado por uma certa melancolia existencial. O **eu** de Boccioni é um **eu** violento e tímido, mortificado pelo desejo de superar-se e pela impossibilidade de apagar a sua história.

⁶³ FABRIS, op. Cit., pp. 61.

CAPÍTULO 2 - O CAMINHO DA ESCULTURA

2.1- Boccioni Escultor

*“ Eu sempre experimento caminhos
mais novos, mais difíceis. Meu espírito
não é uniforme, é multiforme,
e meu trabalho é gerado pelo meu espírito.”*

Boccioni, em uma entrevista ao jornalista Attilio Toglio, 1911.

Em uma carta de Boccioni a Vico Baer, de 15 de março de 1912, podemos perceber o desejo do artista em trilhar o rumo da escultura:

“Nestes dias estou obcecado pela escultura! Creio haver visto uma completa renovação desta arte mumificada.”⁶⁴

Em fins de 1911, Boccioni inicia a sua atividade como escultor, na tentativa de transmitir em termos escultóricos o sentido dinâmico do movimento, que já fazia parte de sua estética pictórica. O próximo passo, característico do movimento futurista, seria a elaboração de um manifesto referente à escultura. Alguns autores acreditam que o próprio manifesto da escultura escrito em 1912 por Boccioni veio após o início de seu trabalho com a escultura. Isto se deve ao fato de que não existe um consenso dentro da literatura crítica a respeito da data da elaboração do manifesto e da criação das obras. Mas para outros autores, Boccioni primeiro desenvolveu um programa de uma arte que ele nunca havia praticado, para em seguida demonstrar suas idéias na própria arte escultórica. Esta consideração é importante para compreendermos o porquê das diferenças entre teoria e prática escultórica no conjunto da obra de Boccioni mais adiante.

⁶⁴ In Archivi del Futurismo, vol. II, pp. 43.

Muitos autores partilham a opinião de que o amadurecimento estético de Boccioni é mais evidente nas suas esculturas do que em suas pinturas. Entretanto, está presente em ambas o desejo do artista em **criar** uma nova realidade, mais do que representá-la.

Boccioni estende à escultura os princípios da pintura futurista. Tal como na pintura, Boccioni quer mostrar a multiplicidade dinâmica dos componentes da realidade. A partir deste momento, seu desafio estaria em obter um resultado plástico que modificasse toda a concepção de escultura existente até então. Seu Manifesto técnico da escultura Futurista, escrito em 1912, é um documento escrito com muita lucidez, mais incisivo e disciplinado que os escritos anteriores. As idéias expressas nele seriam de grande valor para vários artistas subsequentes.

Antes de analisarmos a obra escultórica de Boccioni, abordaremos primeiramente os pontos principais que foram expressos em seu Manifesto técnico da escultura Futurista e que são constantemente retomados em outros textos por ele escritos, como o Prefácio do catálogo da primeira exposição de escultura⁶⁵, e Fundamento plástico da escultura e pintura futuristas.⁶⁶

1- O manifesto inicia-se com uma revisão, realizada pelo autor, da história da escultura européia, com uma crítica aos modelos escultóricos do passado. Boccioni critica os modelos tradicionais dentro da escultura como o fator que impede a fruição de uma arte moderna e nova: “Na escultura de cada país domina a imitação cega e parva das fórmulas herdadas do passado, imitação que é encorajada pela dupla covardia da tradição e da facilidade.”⁶⁷ A construção de uma obra que siga um padrão clássico de “beleza ideal” está paralisada no tempo; é uma obra estagnada, morta. “Os escultores precisam convencer-se desta verdade absoluta: continuar a construir e querer criar com os elementos egípcios, gregos ou michelangeloescos é como querer tirar água de uma cisterna seca com um balde sem fundo.”

A presença do nu, que segundo Boccioni nada mais é do que um conceito acadêmico, limitou e empobreceu a escultura até então, sendo necessário livrá-la deste estigma ligado ao tradicionalismo. Desta maneira, a escultura não deve mais estar associada à representação de temas tradicionais: “Só a mais moderna escolha de motivos poderá levar à descoberta de novas IDÉIAS PLÁSTICAS.”

⁶⁵ Esta exposição realizou-se na Galeria La Boetie de Paris no período de 20 de junho a 16 de julho de 1913. O mesmo prefácio foi publicado na exposição de escultura de Boccioni na Galeria Sprovieri de Roma, no período de 6 de dezembro a 5 de janeiro de 1914.

⁶⁶ Publicado em *Lacerba*, 15 de março de 1913.

2- Trilhar novos rumos para a expressão emotiva da escultura, não mais pela representação do nu, mas pela representação de todos os aspectos até então desconsiderados pelos artistas. Boccioni cita o termo **compenetração dos planos**, já expresso na teoria pictórica futurista, estendendo sua importância na escultura como auxiliar da criação de uma nova emoção plástica: “(...) a escultura encontrará nova fonte de emoção, e portanto de estilo, estendendo a sua plástica àquilo que a nossa rudeza bárbara nos fez considerar até hoje como subdividido, impalpável e, por consequência, inexprimível.”

3- Renovar a essência da arte escultórica, ou seja, renovar “a visão e a concepção da linha e das massas que formam o arabesco.” Para Boccioni, a escultura só se tornará expressão de seu tempo quando nela for reproduzida não apenas os aspectos externos da vida, mas também os internos. Esta proposta está diretamente ligada à filosofia de Bergson, e remete à consideração feita por Boccioni na pintura, quando este diz que um quadro deve reproduzir o que é visto e o que é lembrado. A maioria dos escritos de Boccioni de 1912 e 1913 utiliza explicitamente referências bergsonianas. Boccioni, ao propor a sistematização das vibrações luminosas e da interpenetração dos planos, a integração do objeto com o ambiente, percebe a realidade como uma integração indissociável entre aquilo que é interior e aquilo que é exterior, entre a intuição e a apreensão intelectual da realidade.

4- Considerar a atmosfera e o ambiente como inerentes ao objeto, e não como partes distintas e dissociadas. Esta afirmação permeia vários pontos do Manifesto, e Boccioni retoma-a ao longo do texto. O artista propõe uma “escultura de ambiente”, ou seja, é preciso integrar a figura com o espaço que a circunda, inclusive o “espaço circundante invisível”. Os planos atmosféricos passam a ser parte integrante do próprio objeto, como explicou Boccioni em *Fundamento plástico da escultura e pintura futuristas*:

“(...) Quando para a escultura digo que é necessário modelar a atmosfera quero dizer que suprimo, isto é **esqueço** o valor sentimental e tradicional da atmosfera (...) mas considero esta atmosfera como uma materialidade que vive entre objeto e objeto (...). Quando, através das obras, se entenderá esta verdade da escultura futurista, se verá a forma da atmosfera onde primeiro se via o vazio e depois com os impressionistas uma névoa.”⁶⁸ Esta “névoa” impressionista, segundo Boccioni, foi o

⁶⁷ Todos os trechos retirados do Manifesto técnico da escultura Futurista foram traduzidos por Antonio de Padua Danesi, in CHIPP, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, pp. 302-308.

⁶⁸ *Fundamento plástico da escultura e pintura futuristas*, in *Archivi del Futurismo*, pp.143.

primeiro passo em direção a uma plástica da atmosfera, em direção ao transcendentalismo físico dos futuristas. Desta maneira, Boccioni quer criar a **solidificação** do impressionismo. O estilo francês foi um dos pontos de partida para o desenvolvimento de uma teoria que abordasse a relação entre ambiente e objeto.

Na teoria de Boccioni todo objeto possui o seu **infinito plástico aparente** (a materialidade visível do objeto, seus limites físicos identificados opticamente) e seu **infinito plástico interior** (o prolongamento do objeto além de seus limites tradicionais, identificado intuitivamente). O **transcendentalismo físico** é o potencial que cada objeto possui de interseccionar-se com os planos atmosféricos, uma capacidade da matéria em estar presente além de seus limites costumeiros e formais, o potencial de dissolução desta. Este potencial é o responsável, para Boccioni, pelas “simpatias e afinidades misteriosas que criam as recíprocas formais dos planos dos objetos. (...) 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 (...)” Mais uma vez, aqui encontramos Bergson quando este diz que “a matéria não está estendida no espaço, mas a estender-se.” Para Boccioni, assim como para Bergson, os objetos nunca terminam.

Inserir o ambiente dentro da peça escultórica também significa, para Boccioni, qualificar o objeto com os elementos arquitetônicos de tal ambiente: “Tudo (...) é arquitetura porque tudo em arte deve ser criação de organismos autônomos construídos com os valores abstratos da realidade.”⁶⁹ A escultura futurista é essencialmente arquitetônica, arquitetura esta não mais “piramidal”, mas “espirálica”, responsável pela simultaneidade escultórica. De fato, nas esculturas de Boccioni existe sempre um sentido arquitetônico implícito; o artista explica no prefácio de sua exposição de escultura que a construção arquitetônica espirálica “cria diante do espectador uma continuidade de formas que o permite seguir (...) uma nova linha que determina o corpo nos seus movimentos materiais.”⁷⁰ Tal escultura, integrada à massa atmosférica, ao ambiente, às circunstâncias externas, não pode mais, de acordo com o artista, limitar-se às suas linhas formais: “Por isso viramos tudo pelo avesso e proclamamos a ABSOLUTA E COMPLETA ABOLIÇÃO DA LINHA FINITA E DA ESTÁTUA

⁶⁹ *idem*, in *Archivi del Futurismo*, pp.142. Boccioni elabora no início de 1914 o seu Manifesto da Arquitetura Futurista, uma “arquitetura evolutiva” determinada pela necessidade dinâmica da vida moderna. Entretanto a versão oficial de um manifesto sobre arquitetura coube a Sant’Elia, com a data de 11 de julho de 1914, e publicado em *Lacerba* em 1 de agosto do mesmo ano.

⁷⁰ *idem*, pp.119.

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 (...).”

Segundo Fabris, é a integração objeto-ambiente na escultura de Boccioni que decreta o fim da tradicional imobilidade da estátua: “(...)retomando o princípio simultaneísta do manifesto técnico da pintura, Boccioni afirma que ‘todo o mundo aparente deve precipitar-se em nós, amalgamando-se, criando uma harmonia graças à única medida da intuição criadora.’ ” ⁷¹ Esta amálgama realidade-sujeito envolve o espectador na obra, o qual “deve construir idealmente uma continuidade (simultaneidade) que lhe é sugerida pelas formas-força, equivalentes da potência expansiva dos corpos.”⁷² Uma nova e fascinante realidade oferece-se para aquele que observa a obra.

5- A escultura só se renova completamente quando nela se reproduz o estilo do movimento. Esta era a principal preocupação de Boccioni: a de introduzir uma sensação de movimento em suas esculturas. Para ele, a interpretação da forma é a responsável pelo caráter dinâmico da escultura. O artista distingue a representação futurista do movimento como algo “sistemático e definitivo”, uma síntese, ao contrário da representação que os impressionistas fizeram do movimento, “fragmentário, acidental e, portanto, analítico.” Dada a natureza estática da escultura, pode parecer que esta seja o meio mais improvável de representar o tempo através do movimento. Boccioni não concordava com isso, fazendo uma distinção entre dois tipos de movimento, o relativo e o absoluto. O primeiro é caracterizado pelo movimento acidental, típico das relações entre os objetos móveis com os imóveis; o segundo refere-se à potencialidade plástica interna, natural e existente em todo objeto: “Apenas esta dupla concepção da forma poderá dar o átimo da vida plástica em seu manifestar-se, sem extraí-la e transportá-la para fora do seu ambiente vital, sem fechá-la no seu movimento(...).”⁷³

A relação entre estes dois tipos de movimento permite que Boccioni crie um novo sujeito artístico, decompondo-o não segundo os pressupostos analíticos do Cubismo, mas através de seu aparecimento e da sua persistência na memória, captando-o por dentro. Boccioni transporta, desta maneira, uma derivação bergsoniana para a representação do movimento dos corpos.

⁷¹ FABRIS, Op. Cit., pp. 124.

⁷² *idem*, pp. 124.

⁷³ Prefácio da Primeira exposição de escultura, in Archivi del Futurismo, pp. 119.

6- Incluir a matemática e a geometria na escultura, “elementos maravilhosos (...) que compõem os objetos do nosso tempo.” O uso das linhas-força modifica a linha reta, tirando-a de sua estaticidade e traduzindo-a em termos dinâmicos. A origem do termo “linhas-força” deriva, segundo Fabris, dos textos de Van de Velde, que, nos *Essays* de 1910, escreve que “a linha é uma força”: “o conceito, na realidade, circulava desde 1908, sobretudo no âmbito da engenharia, e é provável que Boccioni o tenha conhecido pela primeira vez, embora (...) outras fontes de inspiração possam ser encontradas na cultura simbolista.”⁷⁴

São as formas-força que para Boccioni são responsáveis pela percepção de uma continuidade (simultaneidade) construída abstratamente pelo espectador: “A forma, na minha escultura, é percebida mais abstratamente. (...) As formas-força (...) são os equivalentes da potência expansiva dos corpos.”⁷⁵ O uso da linha assinala as relações entre o peso e a expansão dos corpos, já que, para Boccioni, “o objeto não possui uma forma *a priori*.”⁷⁶ Logo, é necessário refutar a realidade tal como a conhecemos, e construí-la de uma maneira dinâmica com leis próprias.

7- A escultura, tal como a pintura, não deve mais associar-se à costumeira lógica fisionômica, mas sim à um processo criativo de intuição: “(...) uma perna, um braço ou um 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.” Boccioni está reivindicando uma nova autonomia da escultura, desvinculada de tudo aquilo que é estabelecido como lógico, real, e facilmente reconhecível visualmente: “A escultura se baseia na reconstrução abstrata dos planos e dos volumes que determinam as formas, e não o seu valor figurativo.” Desta maneira, Boccioni afirma que o artista deve procurar todos os meios possíveis para obter uma **realidade** dentro da escultura, mesmo que existam várias realidades possíveis. A predileção de Boccioni pelo processo intuitivo em detrimento do lógico demonstra a influência do pensamento de Bergson dentro de sua poética.

8- A abolição dos elementos tradicionalistas dentro da escultura também se estende ao material do qual ela é feita. Assim, o mármore e o bronze, materiais característicos de uma “nobreza totalmente literária e tradicional ” desaparecem da escultura, abrindo espaço para o uso de materiais novíssimos e

⁷⁴ FABRIS, Op. Cit., pp. 110.

⁷⁵ Prefácio da primeira exposição de escultura, in *Archivi del Futurismo*, pp. 119.

⁷⁶ *Fundamento plástico da escultura e pintura futuristas*, in *Archivi del Futurismo*, pp. 144.

diversos, que poderão concentrar-se em uma única obra. “(...) Mesmo vinte materiais diferentes podem concorrer numa só obra para o escopo da emoção plástica.” Boccioni cita como exemplo o vidro, a madeira, o ferro, o cartão, o cimento, crinas de cavalo, couro, tecido, espelhos, luz elétrica, entre outros. Ele também explica que é preciso negar “a exclusividade de uma matéria para a inteira construção de um conjunto escultórico.”

Um último mas não menos importante aspecto da poética escultórica de Boccioni refere-se a presença do escultor impressionista italiano do século XIX Medardo Rosso (1858-1928), citado no Manifesto técnico da escultura Futurista. Sua presença dentro dos textos futuristas faz parte de uma recuperação -- efetuada principalmente por Soffici em *Lacerba* -- e defesa dos artistas italianos modernos que eram marginalizados, como Rosso e os pintores pós-impressionistas como Previati. Rosso era tido como um imitador do impressionismo francês, e Soffici procurou erradicar esta visão, recuperando a cultura nacional fora da antigüidade clássica italiana, no seu livro Il Caso Medardo Rosso, de 1909.

Podemos dizer que a história da escultura italiana de hoje tem suas origens na obra renovadora de Rosso, a quem Guillaume Apollinaire, logo após a morte de Rodin em 1917, declarou ser “o maior escultor vivo”.⁷⁷ Os futuristas reconheceram sua admiração por Rosso já no Manifesto dos pintores Futuristas, bem como na ocasião da exibição de Impressionismo e Medardo Rosso no Lyceum Club em Florença em abril de 1909. Argumentos sobre palavras como “simultaneidade”, “dinamismo” e a questão da persistência das imagens na retina, expostos pelos futuristas no seu Manifesto técnico da pintura Futurista, eram claramente derivados do texto de Rosso “Impressionismo na escultura”, de 1902.⁷⁸

Medardo Rosso foi o primeiro a conceber a forma como ação do espaço na massa, indo além das definições tradicionais de pintura e escultura. Rosso recusou a idéia de escultura como “estátua” e abriu os contornos da matéria aos efeitos naturais e imediatos da atmosfera. Tal como Boccioni iria propor mais tarde, Rosso não dissocia a escultura do ambiente. Seu desejo era criar uma imagem que fosse uma “instantânea emoção ótica e interna.”⁷⁹ Sensível à luz e ao movimento, seus temas eram retirados do cotidiano que o cercava.

⁷⁷ In “A escultura italiana contemporânea”, catálogo da mostra, 1971.

⁷⁸ DE SANNA, in BRAUN, *Italian Art in the 20th Century*, pp.44.

⁷⁹ *idem*, pp.43.

É de Medardo Rosso que os futuristas derivam tanto o conceito da interpenetração objeto-ambiente, quanto o princípio de desmaterialização dos corpos através do movimento e da luz. Para Rosso o melhor material para representar estas idéias era a cera, com a qual ele produziu superfícies que parecem fundir-se com o ambiente. Soffici reproduziu, no seu livro Il Caso Medardo Rosso, as respostas do artista à enquete realizada por Edmond Claris sobre a escultura impressionista, de 1911, onde o artista expõe o que mais tarde seria adotado pelos futuristas:

“Na natureza não existem limites, assim não podem existir em uma obra. Deste modo se obtém a atmosfera que circunda a figura, a cor que a anima, a perspectiva que a coloca em seu lugar. Quando eu faço um retrato não posso limitá-lo às linhas da cabeça, porque esta cabeça pertence a um corpo, encontra-se em um ambiente que exercita uma influência sobre ela, faz parte de um todo que não posso suprimir.”⁸⁰

Rosso está empenhado em uma grande luta para converter o volume num jogo de sombras, numa alusão à realidade vista fugazmente, sugerida, entrevista apenas. É um artista preocupado com a criação de um espaço escultórico moderno, tal como Boccioni. O desenvolvimento de Boccioni como escultor pode ser visto como um diálogo progressivo com as idéias colocadas por Rosso. A mais clara evidência da influência do escultor impressionista é encontrada no Manifesto técnico da escultura Futurista:

“(…) Refiro-me ao gênio de Medardo Rosso, a um italiano, ao único grande escultor moderno que tentou abrir para a escultura um campo mais vasto, traduzindo plasticamente as influências de um ambiente e os vínculos atmosféricos que o ligam ao tema. (...) A obra de Medardo Rosso (...) é revolucionária, moderníssima, mais profunda e necessariamente restrita. Nela não se agitam heróis nem símbolos, mas o plano de uma frente de mulher ou de menino aponta para uma liberação para o espaço que terá na história do espírito uma importância bem maior que aquela que nosso tempo lhe atribuiu.”

Entretanto, Boccioni afirma, ainda em seu Manifesto da escultura, que a obra de Rosso sofre de uma bi-dimensionalidade, de uma qualidade efêmera, faltando uma estrutura e “universalidade”, defeitos que para ele são o resultado da clareza e rapidez de execução. Também não agradava ao artista futurista a concepção descritiva que as obras de Rosso tendiam a apresentar. A obra de Rosso estaria, para Boccioni, refletindo alguns equívocos do impressionismo:

“Infelizmente as necessidades impressionistas da tentativa limitaram as pesquisas de Medardo Rosso a uma espécie de alto e baixo-relevo, demonstrando que a figura é ainda concebida como mundo em si, com base tradicional e escopos episódicos.

A revolução de Medardo Rosso, conquanto importantíssima, parte de um conceito exteriormente pictórico que negligencia o problema de uma nova construção dos planos; o toque sensual do polegar, que imita a ligeireza da pincelada impressionista, dá um senso de viva imedaticidade, mas obriga à execução rápida do real e retira da obra de arte seu caráter de criação universal. Tem, pois, os mesmos méritos e defeitos do impressionismo pictórico (...).”

Boccioni, em 1912, quando atravessava uma fase de angústias e dúvidas quanto à sua criação, escreveu para Rosso. Entretanto, ele não recebeu resposta, e Rosso ignorou as solicitações futuristas e suas exposições em Paris na Galerie Bernheim-Jeune, ocorridas no mesmo ano. Embora o Futurismo levasse adiante alguns dos experimentos feitos por Rosso na escultura, ele era hostil ao grupo e ao que eles representavam: “Ele [Rosso] havia rejeitado as idéias de descrição do movimento e da concepção mecânica da forma, noções tão caras aos futuristas (...).”⁸¹

Rosso concebia o movimento como o deslocamento da massa no espaço, um espaço que diverge da perspectiva fixa da fotografia, abrindo-se e reagindo contra as coisas como uma substância. Estas diferenças foram reconhecidas por Boccioni, que, enquanto elogiava Rosso em seu Manifesto, declarava as limitações por sua proximidade ao Impressionismo. Na opinião de Rosso, o escultor que desejasse capturar a atmosfera em seu trabalho deveria renunciar à tradicional primazia do contorno da forma. Boccioni soube aproveitar de Rosso as idéias que não lhe causavam conflito e que eram adequadas e necessárias para a construção da escultura moderna. Estas idéias estão ligadas principalmente à questão da escultura ambiental e à abolição do contorno e da linha fechada. Bowler cita que as primeiras esculturas de Boccioni que retratavam bustos de figuras, “tendem em direção aos blocos pesados e feitos de cera de Rosso.”⁸²

⁸⁰ SOFFICI, *Il Caso Medardo Rosso*, pp. 56-57.

⁸¹ DE SANNA, *in* BRAUN, *op. Cit.*, pp. 46.

⁸² BOWLER, *Op. Cit.*, pp.781.

Entretanto, Rosso preferia que sua escultura fosse vista apenas por um único ponto de vista, o que Bowness afirma ser “um enorme desejo de impor as condições da pintura na escultura.(...) Isto ainda permite que Rosso coloque em dúvida a materialidade da escultura, ou, mais especificamente, permita ao objeto emergir como o material que o modela.”⁸³ Embora Boccioni também quisesse igualar a estética escultórica com a pictórica, Boccioni admitia que a escultura não deveria ter um ponto de vista privilegiado: “Os escultores tradicionais fazem girar a estátua em si mesma, diante do espectador, ou o espectador em torno da estátua. Cada ângulo visual do espectador abraça então *um lado* da estátua ou do grupo, e isto não faz que aumentar a imobilidade da obra escultórica.”⁸⁴

Deste rompimento da forma tradicional efetuado por Rosso emerge uma nova estrutura, integrada com o objeto e com o espaço. Esta nova estruturação da forma plástica irá atrair Boccioni para a sua obra, baseando-se em alguns dos preceitos de Rosso para a elaboração de sua escultura, principalmente no que concerne à presença do ambiente na estátua.

⁸³ BOWNESS, Modern European Art, pp177.

⁸⁴ Prefácio ao catálogo da primeira exposição de escultura, *in Archivi del Futurismo*, pp.119.

2.2 - As Esculturas de Boccioni

*"O que não se deve esquecer é isto:
o ponto de vista, na arte futurista,
é completamente modificado"*

Umberto Boccioni, *Fundamento plástico da escultura e pintura futuristas*, 1913.

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)⁸⁵, o artista também produziu sessenta pinturas e desenhos, escreveu seu livro *Pittura Scultura Futuriste* e numerosos artigos.⁸⁶

O repertório de temas da escultura de Boccioni é bastante semelhante aos de sua pintura, principalmente nas obras realizadas entre 1911 e 1912. Seus temas dentro da escultura limitaram-se a serem reinterpretações de objetos tradicionais: a cabeça, a figura, a garrafa (natureza-morta). Não há uma inovação temática, mas sim uma reelaboração e uma renovação da representação tradicional de temas usuais na arte. Há a necessidade do dado objetivo, mas este é superado e deformado, mas nunca abolido. Isto porque Boccioni não abdica do referencial natural, embora queira recorrer o menos possível às formas concretas.

Estendendo à escultura os princípios norteadores da pintura futurista, Boccioni 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).

As primeiras esculturas de Boccioni mostram 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

⁸⁵ A exposição de escultura de Boccioni realiza-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.

⁸⁶ Boccioni preocupa-se em produzir além das esculturas, vários quadros, devido à exposição futurista de pinturas que realizou-se em 1912 em diversas cidades da Europa.

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”. Nestas primeiras esculturas, realizadas no período de 1911 e 1912, nota-se uma aproximação maior dos temas desenvolvidos em sua pintura, como a mãe, a figura na janela, a cabeça de mulher. Também notamos uma preocupação de Boccioni em materializar com uma certa ênfase os principais postulados de seu manifesto da escultura; mais tarde, já nas obras de 1913, a escultura ganha uma autonomia que vai além do seu próprio manifesto. Boccioni alcançava, enfim, o amadurecimento de sua teoria, e, principalmente, de sua obra.

A primeira escultura conhecida de Boccioni é *Fusão de uma cabeça e de uma janela* (*Fusione di testa e finestra*), de 1911-12. Esta escultura, junto com *Cavalo+cavaleiro+casas* (*Cavalo+cavaliere+case*) e *Cabeça+casa+luz* (*Testa+casa+luce*), são as únicas obras que realizam o postulado de Boccioni referente ao uso de polimaterismos na escultura. Nas outras esculturas, o gesso predomina,⁸⁷ sem qualquer presença de mais de um outro material. *Fusão de uma cabeça e de uma janela* é uma das esculturas de Boccioni que concentra o uso de vários materiais. Perloff observa 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 síntese.”⁸⁸

Talvez a preocupação de Boccioni em inserir diversos materiais em sua escultura não cumprira, em termos plásticos, a interpenetração dos planos, mas colaborasse tão somente para um resultado puramente de adição de materiais. Na época do lançamento de seu manifesto da escultura é provável que Boccioni ainda não tivesse se confrontado com o problema da plástica e que sua discussão acerca da escultura estivesse unicamente no plano teórico: A modernidade de Boccioni, por muitas vezes, é inovadora mais em termos teóricos do que práticos.

Na obra seguinte, *Cabeça+casa+luz*, Coen diz 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.”⁸⁹ 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

⁸⁷ 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.

⁸⁸ PERLOFF, *O Momento Futurista*, pp110.

⁸⁹ COEN, Op. Cit, pp. 141-142.

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 do quadro, 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.”⁹⁰

Em *Vazios e cheios abstratos de uma cabeça* (*Vuoti e pieni astratti di una testa*), de 1912, encontramos a preocupação de Boccioni em determinar o desenvolvimento de um objeto no espaço através de uma percepção de volumes. Boccioni inclui, nesta peça, os *vazios* e *cheios* atmosféricos que modificam a 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, cada perfil contém o aceno de outros perfis (precedentes e sucessivos) que formam o conjunto escultórico.”⁹¹

Em *Antigracioso* (*Antigrazioso*), obra realizada no período de 1912-13, notamos, já a partir do título, uma negação da beleza perfeita clássica *passatista*, onde, ao invés, nota-se a “anti-graça” do objeto, uma cabeça um tanto grotesca, dotada de um estranho sorriso. Nota-se mais uma vez a presença da figura de sua mãe como modelo de várias de suas obras, e o título completo desta escultura justamente é *Antigracioso (a mãe)*. Aqui a relação com a obra de Medardo Rosso aparece sobretudo na modelagem da cabeça feita pelo artista. Também é presente o interesse pelo monumental-dinâmico que aproxima Boccioni de Rodin. 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.

Desenvolvimento de uma garrafa no espaço (*Sviluppo di una bottiglia nello spazio*), 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. Esta obra de Boccioni, junto com *Formas únicas da continuidade no espaço* são consideradas as maiores obras do artista. *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* é uma obra que inova a representação da natureza morta, antecipando o que Picasso fará

⁹⁰ In *Archivi del Futurismo*, pp. 120.

⁹¹ Prefácio da primeira exposição de escultura, in *Archivi del Futurismo*, pp. 119.

mais tarde com sua escultura *Copo de Absintho*, de 1914. Nesta obra, Alan Bowness afirma que Boccioni não conseguiu 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’.”⁹² Nesta escultura é mais perceptível o trecho de seu Manifesto que diz: “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. 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.

Tanto em *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* como *Formas-força de uma garrafa* (*Forme forze di una bottiglia*), de 1913, Boccioni prepara o espectador para experimentar outras perspectivas do objeto, seus outros lados. É interessante notar como os títulos destas obras são extremamente descritivos, denominando uma ação que está acontecendo continuamente. Boccioni utiliza conceitos como Fusão, Velocidade, Expansão, Continuidade, Movimento, Dinamismo, Síntese e outros indicativos que sugerem adição, como os sinais matemáticos de soma (+). São nomes extremamente modernos para uma escultura, nomes que mais parecem com descrições de experimentos científicos do que títulos de uma obra de arte.

Cavalo+cavaleiro+casas, de 1914, é uma escultura polimatérica, feita com madeira, cartão e lata, que ainda possui traços de cor. Sobre o uso da cor na escultura, Boccioni, em seu prefácio de sua mostra escultórica em Paris, afirmou: “(...) eu posso *esfumaçar* a periferia de um conjunto escultórico no espaço, colorindo de negro ou cinza os extremos dos contornos com gradações de claros em direção ao centro. Assim crio um *chiaroscuro* auxiliar que me dá um núcleo no ambiente atmosférico. (...) Este núcleo serve para aumentar a força do núcleo escultórico no seu ambiente composto de direções plásticas.”⁹³

A partir de 1913 Boccioni inicia uma série de figuras caminhando, numa tentativa de demonstrar, mais claramente, a integração do objeto como 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

⁹² BOWNESS, Op. Cit., pp. 180.

⁹³ In *Archivi del Futurismo*, pp.120.

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.”⁹⁴ Até então Boccioni 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.

Com a série de quatro figuras caminhando, Boccioni transmite suas preocupações a respeito desta questão; as figuras são caracterizadas por uma fluidez que sugere a total fusão entre corpo e ambiente circundante. Coen afirma que “a intensidade dinâmica que nos quadros provoca a dissolução do espaço vem, na escultura de Boccioni, indicar uma precisa trajetória de linhas que desenham as tensões do sujeito.”⁹⁵

Se retomarmos as considerações principais expostas por Boccioni no seu manifesto da escultura, veremos que algumas de suas teorias, de fato, não se realizam nestas esculturas. O único uso de um material (gesso), é algo evidente nestas diferenças. 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 tolamente o manifesto, pois esta abordagem do nu é totalmente redefinida pelo artista, externa aos cânones tradicionais.

A ilusão do movimento projetada por Boccioni dota esta série de figuras de um dinamismo e de um impulso sensíveis. Boccioni busca uma expressão sintética, um 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, o 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 homens transformados pelo mundo exterior e dele fazem parte integralmente. Eles sintetizam as intuições múltiplas em uma única unidade espacial. Os corpos sofrem todas as alterações causadas pelo ambiente circundante, e neste sentido lembramos do trecho do Manifesto técnico da pintura Futurista, onde se lê: “Nós proclamamos (...) que o movimento e a luz

⁹⁴ GOLDING, Op. Cit., pp. 18

⁹⁵ COEN, in PIROVANO, Op. Cit., pp.66.

destróem a materialidade dos corpos.” Destruição essa que pode ser melhor compreendida lida 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 Boccioni 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*.”⁹⁶ O que importa para Boccioni é a ação sofrida e criada pelo corpo, e não o corpo em si.

Em *Síntese do dinamismo humano* (*Sintesi del dinamismo umano*), de 1913, podemos perceber o desejo de Boccioni 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* e *Expansão espiralica de músculos em movimento* (*Espansione spiraleica di muscoli in movimento*). 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 a parte 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 delineia aspectos plásticos do ambiente circundante.

A base da figura é uma base unificada, com um formato semelhante a um triângulo. Esta série das figuras que caminham possuem pedestais, ou bases, diversas umas das outras. 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.”⁹⁷ Em outras palavras, a base serve para separar o mundo visto racionalmente daquele que é percebido intuitivamente, tal como fora teorizado por Bergson.

Em *Músculos em velocidade* (*Muscoli in velocità*), de 1913, ocorre uma espécie de “sobrecarga plástica” na figura que caminha. A escultura transmite a impressão de que não suporta o seu próprio

⁹⁶ in *Archivi del Futurismo*, pp.119.

⁹⁷ KRAUSS, in PERLOFF, Op. Cit., pp. 137.

peso. Ela parece que está caindo, desabando em seu próprio corpo. 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 parecem estar colados junto ao corpo, fundindo-se com as coxas da figura. Esta “decomposição” estrutural da figura é justificada por Boccioni: “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.”⁹⁸ Este é um corpo onde Boccioni representa os membros de uma maneira menos livre, 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. É a escultura que mais denuncia uma referência à fotografia, cuja relação será discutida mais adiante.

A base da escultura é retangular, e possui dois degraus.

Na obra *Expansão espirálica de músculos em movimento*, de 1913, 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. Em *Expansão espirálica de músculos em movimento* existe uma grande concentração de força plástica nos ombros, o que dota a figura com um caráter de coragem e impetuosidade, de impulsão para a frente. Esta obra é aquela que mais se aproxima de *Formas únicas da continuidade no espaço*, já que concentra inúmeras semelhanças e resoluções plásticas que estarão melhor definidas na escultura principal deste trabalho. A base da escultura é oval.

Apenas cinco esculturas de Boccioni sobreviveram até nossos dias: *Antigracioso*, *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, *Cabeça*, *Formas únicas da continuidade no espaço* e *Cavalo+cavaleiro+casas*. As restantes foram destruídas numa exposição póstuma realizada no Palazzo

⁹⁸Prefácio da primeira exposição de escultura, in *Archivi del Futurismo*, pp.118.

Cova, em Milão, em 1917.⁹⁹ Esta destruição das obras do artista permanece em mistério, e o que existe até hoje são alguns relatos esparsos e incompletos sobre o fato.

⁹⁹ Marinetti conta como ficou sabendo da destruição das peças, quando recebeu um telefonema de seu colega Azari: “Marinetti Marinetti acorde sou Azari acorde e venha até aqui neste momento veja você que na noite passada eles massacraram todas as estruturas plásticas do pobre Boccioni eu imploro venha até aqui para que possamos salvá-las.’ Absurdamente seduzidos por um invejoso escultor de mente estreita elas foram quebradas pelos funcionários ávidos para desocupar um espaço do prédio e tudo acabou.” Marinetti ainda conta que ele e Azari recolheram alguns pedaços de duas obras e as reconstruíram; estas obras seriam *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* e *Formas únicas da continuidade no espaço*. O relato de Marinetti foi retirado de COEN, Op. Cit., pp.254-255.

2.3 - Formas únicas da continuidade no espaço

*“Teremos nós encontrado uma fórmula
que dê a continuidade no espaço? (...)
Nós estamos no campo da pesquisa e nenhum
terreno é mais feliz do que esta pesquisa da inebriante
novidade da vida moderna.”*

Umberto Boccioni, *Fundamento plástico da escultura e pintura futuristas*, 1913.

*“Alguém tem de perdoar um erro ocasional
e uma ocasional incerteza em um homem
que está tentando voar!”*

Umberto Boccioni, 1911.

A angústia, a preocupação em realizar uma obra grandiosa e monumental sempre esteve presente em Boccioni. Nas suas cartas do período de 1912 e 1913, podemos identificar momentos de extrema excitação e intensa produção alternados com instantes de desespero e incertezas quanto à escultura. Em agosto de 1912 Boccioni escreve a Severini:

“Eu trabalho muito mas não concluo, me parece. Isto é, espero que aquilo que faço signifique alguma coisa porque não compreendo que coisa faço. É estranho e terrível mas estou calmo. Hoje trabalhei seis horas consecutivas na escultura e não compreendo o resultado...

Planos sobre planos, seções de músculos, de rosto e depois? E o efeito total? Vive aquilo que crio? Onde irei terminar? (...)”¹⁰⁰

As angústias continuam em uma outra carta, do mesmo ano, também endereçada a Severini:

“O teu cartão me apanha em um momento terrível. (...)

Não sei o que dizer, não sei o que fazer.

Não entendo mais nada! (...) Eu luto com a escultura! trabalho trabalho trabalho e não sei que coisa é.

É interno? é externo? é sensacional? é delírio? (...)

Formas sobre formas...confusão...

Os cubistas erraram...Picasso errou. Os acadêmicos erraram. (...)

Claro que a vida vai me tornando um tormento insuportável.”¹⁰¹

As angústias de Boccioni em relação à sua escultura parecem ter diminuído com a elaboração de uma obra que tornou-se representante máximo de sua estética, sendo considerada a obra-prima do artista: *Formas únicas da continuidade no espaço*. A escultura de Boccioni rompeu os limites do objetivo e do subjetivo; baseada numa nova sensação, adequada aos novos tempos, Boccioni modifica o conceito de escultura: ela torna-se algo que não é mais estático, mas sim um veículo que demonstra a multiplicidade das experiências.

Formas únicas da continuidade no espaço representa o fim de um processo de síntese do movimento iniciado por Boccioni desde suas primeiras pinturas. Ela representa a síntese do corpo humano, assim como *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* representa 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.”¹⁰²

Formas únicas da continuidade no espaço 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. A obra possui 116 centímetros de altura, 87,6 de comprimento e 39 centímetros de fundo. Em 1969 é cedido o direito de cópia em bronze da escultura pelo MAC para a Tate Gallery de Londres, em troca de um bronze de Henri Moore para o acervo do museu.

¹⁰⁰ In *Archivi del futurismo*, vol. I, pp. 248.

¹⁰¹ In *Archivi del futurismo*, vol. I, pp. 249.

¹⁰² *idem*, pp. 287. A escultura estava sendo exposta em Paris, na Galeria La Boetie.

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”¹⁰³. O corpo da figura é bastante definido, sem os braços. Esta ausência dos braços 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 integra-se à base. Este efeito de um bloco regular e “imóvel” parece acentuar as qualidades dinâmicas e velozes da figura, através deste 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. 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 pernas de ‘sátiro’ parecem quase derreter”¹⁰⁴, 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 que realiza outra. Há sempre uma “resposta” que é dada pelo organismo, um efeito de invencibilidade e determinação.

Como acontece em *Espansão espiralica de músculos em movimento*, Boccioni exclui em *Formas únicas da continuidade no espaço* partes do corpo que não expressam força de movimento, como por exemplo os braços. A figura 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 desenvolvidas, fortes, 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

¹⁰³ TISDALL, *Futurism*, pp.80.

¹⁰⁴ BOWLER, Op. Cit., pp.781.

que ocorrem quando a figura em repouso é precipitada ao movimento. Desta maneira, a energia da figura e a “tensa visão do mundo moderno”¹⁰⁵ de Boccioni concretizam-se em uma só obra.

Uma espécie de cruz na cabeça da figura pode representar tanto uma estilização de um elmo como uma projeção estrutural de um ser que não é mais humano, como explica Bowler:

“Vista frontalmente, a “face” ou máscara da figura forma (...) uma cruz enquanto pelo outro lado um elmo arredondado de um gladiador pode ser visto. Em outro lado, a forma de um capuz pontudo sugere a mortalha anônima do inimigo que ataca somente à noite.”¹⁰⁶

É na questão do movimento que se concentram as preocupações estéticas de Boccioni, mais do que a própria figura. Como disse Read, para Boccioni “o movimento é que é infinito, não o espaço.”¹⁰⁷ Goldwater afirma que Boccioni “tentou mostrar não a construção do corpo (que seria algo estático), mas a construção das ações do corpo, usando uma espécie de espiral, uma arquitetura centrífuga que serviria como equivalente plástico para a dinâmica da ação orgânica(...)”¹⁰⁸ Em *Formas únicas da continuidade no espaço* encontramos uma síntese de movimento inédita, tal como afirma Longhi:

“A síntese (...) é perfeita. Movimento absoluto e movimento relativo estão aqui indistinguíveis, e se melhor se quisesse denominar o primeiro, movimento funcional, poderemos reservar à síntese dos dois movimentos este soberbo título de movimento absoluto.”¹⁰⁹

É uma escultura que se renova dos vários pontos de vista através de sua arquitetura espiral. Toda a escultura transmite a tensão energética do movimento espacial da figura. Uma “figura-tempo”. A espiral ganha mais importância nas suas esculturas de 1913: “Se no manifesto de 1912 Boccioni sublinha a importância da linha reta, a única que corresponde à ‘simplicidade interior da síntese’ (...), alinhando-se com uma proposição geral da estética futurista, no ano seguinte, em termos teóricos e nas esculturas (...), confere primazia à espiral, matriz tanto do princípio da decomposição quanto daquele

¹⁰⁵ ZANINI, *Tendências da Escultura Moderna*, pp. 52.

¹⁰⁶ BOWLER, Op. Cit., pp. 781.

¹⁰⁷ READ, *Modern Sculpture- a Concise history*, pp.134.

¹⁰⁸ GOLDWATER, “*What is modern sculpture?*”, pp. 48.

¹⁰⁹ LONGHI, *La scultura futurista di Boccioni*, pp. 159.

da interpenetração, que acabará por tornar-se o eixo fundamental de sua plástica por permitir a fixação da forma em sua continuidade no espaço.”¹¹⁰

É uma figura quase não-humana, modificada pelas exigências de uma nova vida, a vida moderna. Neste sentido ela também é a representante de um novo tempo, uma espécie de ídolo moderno. Ela não é totalmente humana; possui algo de máquina, de engrenagem moderna, um mecanismo novíssimo. A escultura cita as virtudes da máquina como um instrumento revolucionário. Golding explica este caráter homem- máquina dentro do Futurismo:

“A analogia máquina-animal é um tema recorrente na arte Futurista (...); os italianos, provavelmente pela simples razão de que eles estavam experimentando sua própria revolução industrial marcadamente tardia, glorificaram e divinizaram a máquina, e, neste processo, dotaram-na com conotações humanas ou animais.”¹¹¹

Para alguns autores, *Formas únicas da continuidade no espaço* possui diversas semelhanças com a estética pictórica de Boccioni. Golding cita a obra *A cidade que sobe* como uma delas. A figura central do cavalo neste quadro, com sua postura imponente e rebelde, “alude diretamente às formas poderosas e sobre-humanas da escultura de 1913 – as configurações musculares evocam uma comparação em particular com um esboço ligado diretamente à escultura e chamado *dinamismo muscular*.”¹¹² A imponentia do cavalo seria retomada –mesmo que inconscientemente, para Golding – na figura escultórica do homem que caminha vigorosamente e sempre adiante. Outra obra citada por Golding que possui semelhanças com *Formas únicas da continuidade no espaço* é *Estados d'alma*, de 1911. Para Golding, esta escultura sintetiza os diferentes tipos de movimento explorados neste tríptico, assim como a escultura também incorporaria as formas mecânicas da locomotiva que domina a parte central do quadro *Os adeuses*, que integra o conjunto das três telas. Também encontramos na obra *Matéria* um desenho pequeno de um homem em movimento, muito semelhante à figura da escultura, situado ao lado da grande figura sentada, como um prenúncio das esculturas que estavam por vir.

A percepção do invencível e indestrutível que nos é transmitida pela figura possui uma poética fundamentada principalmente pelas idéias de Nietzsche (1844-1900), através da temática do *além-do-*

¹¹⁰ FABRIS, Op. Cit., pp. 125.

¹¹¹ GOLDING, Op. Cit., pp. 11.

¹¹² *Idem*, pp. 12.

homem de Assim falou Zaratustra (livro que Boccioni leu ainda no seu período pré-futurista), e pela presença do mito do “super homem”, o indivíduo que transpõe os limites do humano:

“A vontade de potência do super-homem nietzschiano o situa muito além do bem e do mal e o faz desprender-se de todos os produtos de uma cultura decadente. A moral do além-do-homem, que vive constantemente em perigo e fazendo de sua vida uma permanente luta, é a moral oposta à do escravo e à do rebanho, oposta, portanto, à moral da compaixão, da piedade, da doçura feminina e cristã. Assim, para Nietzsche, bondade, objetividade, humildade, piedade, amor ao próximo, constituem valores inferiores, impondo-se sua substituição pelo orgulho, pelo risco, pela personalidade criadora, pelo amor ao distante. (...) O forte é aquele em que a transmutação dos valores faz triunfar o afirmativo na Vontade da Potência.”¹¹³

Formas únicas da continuidade no espaço também é importante no sentido de que nos possibilita enxergar alguns aspectos de uma arte tradicionalista e clássica na obra de Boccioni. Sobre esta escultura, Golding afirma que “a imagem sem braços com suas contorções musculares que assemelham-se a um drapeado úmido (...) deve muito às formas da antigüidade. *A vitória de Samotrácia* e o automóvel em velocidade neste sentido tornaram-se um só.”¹¹⁴ A presença do monumentalismo impressionista de Rodin, mais especificamente de sua obra *Homem que caminha*, de 1877,¹¹⁵ também se faz sentir no “homem que caminha” de Boccioni.

A poética boccioniana não se fundamenta na criação de algo novo por meio da destruição dos velhos cânones artísticos; analisando seu conjunto de obras, percebemos que Boccioni realizou de fato uma remodelação e uma reinterpretação dos antigos padrões artísticos, como se estivesse tornando contemporâneo o antigo. Golding continua: “[em Boccioni] o uso, mesmo parcialmente inconsciente, de algumas convenções e formas do passado clássico, era para conferir à escultura muito de sua força e beleza, e a adaptação destas convenções levou-o a fins progressivos e originais.”¹¹⁶ Desta maneira, Golding reafirma a presença de um classicismo em Boccioni. Este classicismo está concentrado sobretudo na figura de Michelangelo, citado desta forma por Boccioni em seu diário, em 1908:

¹¹³ Os Pensadores, Friedrich Nietzsche, Prefácio de Marilena de Souza Chauí, pp.19.

¹¹⁴ GOLDING, Op. Cit., pp. 26.

¹¹⁵ Esta obra de Rodin fora exposta no Salon de 1907; mesmo que se esta obra não estivesse entre aquelas que Rodin expôs em Veneza e Roma, é importante recordar que uma versão da obra em bronze foi doada para a embaixada romana em 1911 e em janeiro de 1912 o próprio Rodin estaria em Roma para colocar a obra no Palácio Farnese. Este fato alargou a ressonância desta obra no ambiente italiano.

¹¹⁶ GOLDING, Op. Cit., pp. 27.

“Michelangelo! Como posso arriscar-me com minhas palavras para falar dele? Quem sou eu? Porque escrevo? Para mim? Sim, talvez isto me permitirá dizer (...) que o adoro. Adoro tudo, até a sua excessiva servidão clássica. Oh! misteriosa potência do gênio! Eu não posso segui-lo em tudo.”¹¹⁷

Apesar destas palavras datarem de 1908, a tônica delas permanece na obra posterior de Boccioni, que nunca abandonou seu fascínio pelos grandes mestres da arte (Rembrandt, Durer, Michelângelo), numa atitude romântica, como diz Calvesi: “Boccioni é um grande romântico, um romântico progressista. As esperanças e as aspirações do *Ottocento* exaltam-se nele, e aquilo que nele parece, e por muitos aspectos é, superação do velho século, é ao mesmo tempo uma potencialização dos velhos ideais à luz das novas promessas da técnica e da ciência.”¹¹⁸ Michelangelo influenciou a escultura de Boccioni tanto quanto Medardo Rosso; neste último, Boccioni reconhece seu mérito inovador, porém, ao mesmo tempo aponta as suas limitações e equívocos; em Michelangelo, Boccioni encontra a idéia de matéria como potencial de energia, um dos mais importantes aspectos da poética boccioniana, sentido desde suas pinturas até *Formas únicas da continuidade no espaço*. Boccioni sempre pensa a matéria em termos de energia, e o fascínio pela obra de Michelangelo aproxima-o do desejo de criar uma obra grandiosa.¹¹⁹

Em seu livro Boccioni afirma sobre Michelangelo: “Michelangelo é entre os antigos aquele que mais possuía o estado d’alma em potência. Nele a anatomia torna-se música. Nele o corpo humano é material quase puramente arquitetônico.”¹²⁰

Tal como afirmou Calvesi, encontramos em Boccioni o desejo de refundar uma nova tradição clássica, ligada ao entusiasmo pelas descobertas científicas e tecnológicas da época (Faraday, Einstein, Röntgen, Planck). Aos tradicionais conceitos de espaço e tempo, os resultados de novos experimentos científicos opuseram novas leis que revelaram a relatividade dos sistemas até agora conhecidos, deixando de ser uma medida absoluta. Boccioni parece concordar com Einstein quando este afirma que a matéria é energia, na sua teoria da relatividade.

¹¹⁷ In *Archivi del Futurismo*, pp. 230.

¹¹⁸ Calvesi, in GRISI, *I Futuristi...*, pp.232.

¹¹⁹ Além deste aspecto citado, é importante notar que em Boccioni encontramos a psicologia do gênio que caracterizou Michelangelo: o artista que se angustia na criação de sua própria arte, e que, sempre insatisfeito, procura superar a si mesmo e a sua obra.

Assim, *Formas únicas da continuidade no espaço* torna-se uma obra extremamente moderna e original, concentrando em si os elementos constituintes de uma nova era, mas ainda mantém, pulsando dentro de si, a força e o vigor corporal dos *uomini* de Michelangelo. Pois o problema de Boccioni é o mesmo do artista renascentista: o problema do corpo, da representação deste, com suas torções e atitudes. O artista não quer destruir a tradição antiga, apenas afirmar que esta não serve aos dias atuais. Michelangelo é, para Boccioni, o último grande artista clássico; ele admirava a solução que este último dera ao problema da representação do corpo humano, que foi uma das principais questões estéticas de Boccioni. A presença de Michelangelo na escultura de Boccioni mostra o desejo do artista em retomar alguns aspectos da tradição clássica, modificando para enfim criar a sua própria tradição, uma tradição que corresponda ao moderno. A catarse boccioniana do Renascimento encontrava, finalmente, sua representação escultórica.

Entretanto, é preciso estar atento para o fato de que o ‘classicismo’ de Boccioni “é organicidade vivida em um modo novo com participação primária, em função de uma ambientalização potencial sugerida, mas cósmica, infinita: ao oposto de todo mito neoclássico. (...) Boccioni não se inspirou nos antigos modelos gregos, embora tivesse em seu estúdio uma reprodução da *Vitória de Samotrácia*. Ele quer alcançar um novo ‘sublime’, de todas as suas experiências precedentes: e é um ‘sublime’ que nasce do provisório, do momentâneo, do contínuo devir.”¹²¹

A “reminiscência” michelangiotesca encontrada em *Formas únicas da continuidade no espaço* divide lugar com uma outra observação, sustentada por vários autores, de que a escultura de Boccioni possui o vigor dinâmico da escultura Barroca. Porém, Read afirma que “enquanto a escultura Barroca gira em si mesma, a peça de Boccioni parece lançar-se no espaço, e antecipa as formas características do avião.”¹²² Em seu livro sobre escultura, Read explica mais claramente:

“As linhas de força em uma peça escultórica barroca (e especialmente quando parte de um complexo arquitetônico) são auto-suficientes, ou, para utilizar as próprias palavras de Boccioni, ‘episódicas’. Elas giram em torno de si mesmas (...). Mas a meta geral dos Futuristas era a de adquirir uma interpenetração da obra de arte com o ambiente, da forma e da atmosfera.”¹²³

¹²⁰ BOCCIONI, *Pittura Scultura Futuriste*, pp.313.

¹²¹ BALLO, in *Boccioni a Milano*, pp.59.

¹²² READ, *A Concise History of Modern Painting*, pp. 112.

¹²³ READ, *Modern Sculpture-A Concise History*, pp.129.

Formas únicas da continuidade no espaço também revela o homem marinetiano, audaz, precipitado à urgência do perigo, empreendendo “uma competição automobilística, regenerado pelo meio mecânico, perseguindo a morte ‘domesticada’, exorcizada pela nova força.”¹²⁴ Dentro da série das figuras caminhando, esta é a peça mais “agressiva”, representando o surgimento de uma nova beleza a partir da destruição. No texto de Marinetti chamado *O homem multiplicado e o reino da máquina*, o homem futurista é aquele que dá a sua resposta agressiva e desafiadora à vida:

“Este ser não humano e mecânico, construído por uma onipresente velocidade, será naturalmente cruel, onisciente, e combativo.”¹²⁵

Encontramos também no Manifesto técnico da literatura Futurista, escrito por Marinetti em 1912, trechos que nos fazem lembrar da escultura de Boccioni:

“A matéria não é alegre nem triste. Ela tem por essência a coragem, a vontade e a força absolutas. (...)

Mediante a intuição, venceremos a hostilidade aparentemente irreduzível que separa nossa carne humana do metal dos motores. (...)

Com o conhecimento e a amizade da matéria, de quem os cientistas não podem conhecer senão as reações físico-químicas, nós preparamos a criação do HOMEM MECÂNICO DE PARTES TROCÁVEIS. Nós o libertaremos da idéia da morte e, portanto, da própria morte, suprema definição da inteligência lógica.”¹²⁶

O que torna esta escultura tão fascinante é que ela concentra a materialização dos pontos principais da estética futurista (que se desenvolve na pintura) com o amadurecimento dos pontos mais importantes que participaram do Boccioni pré-futurista; a obra é síntese no sentido pleno do termo, síntese também da estética boccioniana.

¹²⁴ FABRIS, Op. Cit., pp. 61.

¹²⁵ MARINETTI, in BOWLER, Op. Cit., pp. 775.

¹²⁶ In BERNARDINI, Op. Cit, pp.87. Tradução da autora.

É perceptível em *Formas únicas da continuidade no espaço* a representação da estética futurista da violência e da guerra. A escultura representa o homem futurista, aquele que é encontrado nos manifestos, que causa turba nos teatros e bares, que grita pelas ruas enquanto distribui seus protestos, que aceita com um grande entusiasmo o perigo da vida. A obra concentra, desta maneira, não apenas um amadurecimento estético de Boccioni, não apenas uma obra revolucionária para a escultura moderna italiana: ela representa a grande aventura do Futurismo.

CAPÍTULO 3 - BOCIONI PINTOR - ESCULTOR

3.1 - A polêmica com o Cubismo

*“Nós futuristas verdadeiros italianos serenos
e equilibrados encontramos no Cubismo o frio bom gosto
acadêmico francês”*

Umberto Boccioni, 1914

Hans Sedlmayr, em seu livro A Revolução da Arte Moderna, define, em apenas um único parágrafo, o que foi o Futurismo italiano. Nele, lemos:

“O Futurismo, iniciado literariamente por Marinetti, emprega desde 1910 a representação simultânea cubista para fazer realçar o dinamismo moderno e para a representação de uma revolução absoluta.”¹²⁷

Numa definição deste tipo encontramos um julgamento perigoso e generalizado a respeito do Futurismo: a de que este seria uma mera extensão, *à la italiana*, do grupo de Picasso e Braque. A maioria da literatura crítica tem se preocupado em esclarecer este debate que envolve os grupos italiano e francês. Considerações diversas foram feitas sobre o tema, variando em torno de questões que envolvem plágio, identidade de grupo, autonomia estética, rivalidades entre vanguardas, entre outras hipóteses.

Embora a maioria dos estudiosos tenha chegado a um esclarecimento razoável das diferenças estéticas entre Futurismo e Cubismo, ainda sobrevive uma associação negativa do primeiro como um subproduto do segundo, como tão sutilmente sugeriu Sedlmayr. Acaba-se estabelecendo, dessa forma, o Futurismo como um movimento sem autonomia estética, um mero plagiador oportunista.

Este é um debate que envolveu o Futurismo em geral, incluindo Boccioni, figura central deste trabalho. Como a estética pictórica de Boccioni o conduz ao desenvolvimento de sua estética escultórica, e disto provém a necessidade de compreendê-las em conjunto, e nunca dissociadas, torna-se importante, dentro de um estudo sobre sua escultura, abordar o papel do artista italiano na polêmica

¹²⁷ SEDLMAYR, H., A Revolução da Arte Moderna. Edição “Livros do Brasil”, Lisboa, 1980, p. 189.

Futurismo-Cubismo, bem como esclarecer qual foi a relevância da poética cubista dentro de sua obra, e em *Formas únicas da continuidade no espaço*.

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 grande impressão sobre a metrópole francesa. Quando retorna à Paris alguns anos mais tarde, em 1911, Boccioni tem a oportunidade de conhecer de perto o trabalho dos franceses (que até então Boccioni nada conhecia ou muito pouco), como as obras de Picasso na galeria Kahnweiler, que nele causaram grande impacto. 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 visualmente para esta visita à Paris.¹²⁸ Na capital francesa, Boccioni provavelmente tomou contato, além das obras de Picasso e Braque, com obras de Léger, Gleizes, e Fauconnier.

Após 1911 (e não em 1910, como afirmou Sedlmayr) a representação pictórica futurista sofre algumas alterações, sendo redirecionada, desta vez, para uma estética cubista: “A pincelada fluida cede lugar a uma construção simultânea, totalizante, dentro da qual o espaço é um campo elástico, os volumes se relacionam rítmica, embora não logicamente.”¹²⁹ Nas obras realizadas pelos futuristas neste mesmo ano já é possível perceber uma transformação da estética futurista devido à influência das obras do grupo de Picasso. Esta utilização do recurso cubista torna-se presente nas obras de Boccioni do período que se segue após sua viagem à França. Também Carrà e Russolo incorporaram elementos do Cubismo em seus novos trabalhos, em fins de 1911. Os futuristas foram rápidos em adaptar o modelo cubista em seus quadros, sendo este um período de exaustiva atividade para todos os artistas do grupo. A atmosfera luminosa, típica do recurso divisionista, permanece; entretanto já é perceptível a tendência dos futuristas à esquematização cubista.

Embora ainda esteja presente em algumas obras de Boccioni deste período suas raízes simbolistas e sua técnica divisionista, já podemos encontrar a presença da estética cubista em vários quadros. Um

¹²⁸ Muitos autores atribuem o início da disputa teórica do Futurismo com o Cubismo, em parte, ao artigo de Soffici, “Picasso e Braque”, publicado em *La Voce* de 24 de agosto de 1911, que teria fornecido a Boccioni uma visão particular do Cubismo. A particular apresentação e interpretação que Soffici atribuía a Picasso e Braque poderia ter predisposto e “pré-fabricado” algumas reações e críticas que Boccioni, fundando-se num conhecimento limitado dos textos cubistas, moveu ao Cubismo na sua apresentação da mostra futurista em 1912.

deles, *Estados d'Alma* (*Stati d'Animo*, 1911), merece nossa atenção, por ser considerado um ponto importante de maturação do Futurismo em Boccioni, além de ser um indicativo dos primeiros experimentos formais realizados por Boccioni com a estética cubista. Este tríptico é formado pelos quadros *Os Adeuses* (*Gli addii*), *Os que vão* (*Quelli che vanno*) e *Aqueles que Ficam* (*Quelli che restano*). Crispolti aponta *Estados d'Alma* como um exemplo fundamental da influência cubista no Futurismo.¹³⁰ De fato, esta obra torna-se, para Boccioni, a oportunidade de experimentar a nova linguagem que conhecera em Paris e no artigo de Soffici.

Quando *Estados d'Alma* foi exposto em Paris em fevereiro de 1912, na galeria Bernheim -Jeune, as críticas não foram favoráveis. A obra foi vista como uma imitação da arte cubista. O crítico Vauxcelles escreveu que a obra de Boccioni não passava de uma simples imitação de Picasso e Braque. Apollinaire partilha da mesma opinião de Vauxcelles, dizendo que o futuristas são cubistas inadequados.

Existem duas versões feitas por Boccioni de *Estados d'Alma*: A primeira, feita na primavera de 1911, caracterizada por um traço impulsivo, ondulante, próximo ao Expressionismo de Munch e de sua linha ondulada, que busca na tela ressonâncias alusivas, revivendo as experiências como recordação. A segunda versão conclui-se nos fins do mesmo ano, após seu regresso da França. Em efeito, nesta versão percebe-se a influência cubista, e o dinamismo é sugerido com facetas de linhas-força, de um modo intuitivo, mas com originalidade e fantasia plástica. Ballo relata o desejo de Boccioni em refazer algumas de suas obras após a sua viagem à Paris:

“Severini – em frente de *O Riso* e *Estados d'Alma* na mostra das obras italianas das coleções americanas (Junho de 1960, Palazzo Reale, Milão) – me assegurou que Boccioni, após sua viagem à Paris no outono de 1911, tinha refeito em um padrão cubista várias obras que estariam na exibição de Bernheim-Jeune.”¹³¹

Mas, apesar de Boccioni ter reformulado *Estados d'Alma* em virtude do impacto estético cubista que experimentou em sua viagem à Paris, vemos que a ideologia básica do quadro não fora afetada de

¹²⁹ FABRIS, Op. Cit., pp. 138.

¹³⁰ Entretanto, Crispolti afirma que *Estados d'Alma* não é a única obra de Boccioni que reflete os elementos cubistas; estes também se encontram nos quadros *Visões Simultâneas*, *As Forças de uma Rua*, *A Rua entra na Casa*, *O Riso*, *Matéria*, *Elasticidade*, e a maioria das obras realizadas no período entre 1911 e 1912.

¹³¹ BALLO, in COEN, Op. Cit., pp. 109.

uma versão para outra. Em ambas as versões, é perceptível a intenção de Boccioni em expressar sentimentos, sensações e recordações na tela. Em *Estados d'Alma*, Boccioni adota as técnicas cubistas e as transforma para os fins futuristas, sem realizar, por causa disso, uma “cópia” de uma obra cubista. O uso de múltiplos pontos de vista na representação das cabeças e dos rostos das figuras na presente obra de Boccioni sem dúvida é uma adaptação da poética de Picasso. Porém, esta decomposição não é um simples dado da visão, mas sim a projeção de um estado emotivo. O uso de números tipográficos estampados no trem que domina o quadro *Os Adeuses* também faz parte de uma representação francesa. Entretanto, as principais características do Boccioni Futurista estão lá e são evidentes: o uso da cor, o traço do pincel, a *mémoire* bergsoniana, a vibração das curvas feita pela densa fumaça do trem. Dentro das obras de Boccioni deste período a presença do Cubismo deve ser considerada como um elemento a mais que o conduz ao aperfeiçoamento de sua poética, e não ser vista como uma determinante de sua produção pictórica. Isto porque o Futurismo possui uma proposta diferente daquela do Cubismo; a “verdadeira revolução da sensibilidade” futurista implicava mais do que uma mudança de estilo, método ou significado: no Futurismo “todo o fundamento da arte como atividade humana deveriam ser modificados, e corresponder à uma nova ideologia onde pudesse existir novas imagens, novos materiais, novas funções sociais.”¹³²

Deixamos de lado, provisoriamente, uma interpretação das obras “paracubistas” do artista para nos concentrarmos nas opiniões sobre o Cubismo de Boccioni enquanto teórico e escritor. O artista dedicou um capítulo de seu livro *Pittura Scultura Futuriste – Dinamismo Plastico* para comentar a estética do grupo francês. Neste 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 polêmico. Apesar da existência de uma simpatia que Boccioni nutre por Picasso, isto não lhe impede de realizar um juízo geral a respeito do cubismo.¹³³ Entre os pontos principais de sua crítica expressos no capítulo de seu livro, 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-analista 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

¹³² READ, *Modern Sculpture- A Concise History*, pp.116.

¹³³ Em uma carta a Carlo Carrà datada de 1912, Boccioni manifesta sua simpatia com respeito a Picasso e sua obra: “(...) Mas eu não posso negar para mim mesmo o prazer de considerar alguns trabalhos de certos jovens franceses como excelente arte e de declarar que Picasso é um excelente talento, mas que falta neles tudo o que eu vejo e sinto, e por causa disso eu acredito e espero que em breve eu os ultrapassarei.” In COEN, Op. Cit., pp. 26.

enumerando-lhe os aspectos. Ele cria assim a incapacidade de vivê-lo na sua *ação*.”¹³⁴ 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 possam dar o efeito de movimento numa tela. A coerência formal possui uma importância secundária.

Para Boccioni o procedimento analítico destrói a emoção e o dinamismo próprio das formas. O Dinâmico é o que permite que as formas “vivam fora da inteligência ao projetá-las no infinito.”¹³⁵ Picasso está tão preocupado em fragmentar o objeto, analisá-lo sob todos os ângulos de visão, que termina por aprisionar o objeto em uma representação extremamente estática e vazia de emoção. Esta análise que fragmenta o objeto impede que este seja visto como algo integrado e inerente ao ambiente que o circunda. Portanto Boccioni afirma que o Cubismo não se preocupa com o ambiente, pois o objeto só pode viver sua realidade quando integrado com a atmosfera ao seu redor e com suas recíprocas influências. O artista, logo, deve buscar esta integração plasticamente, pois só desta maneira ele poderá alcançar a síntese.

Neste capítulo Boccioni conclui que os cubistas interpretaram mal os ensinamentos de Cézanne. Exagerando nos conselhos de Cézanne em respeito ao retorno ao cone, à esfera, ao cilindro, acabaram caindo na generalização das formas. Este procedimento aboliu toda a percepção dinâmica do quadro.

Boccioni concorda com Picasso quando este diz que é preciso destruir a pintura tradicional. Mas para o artista italiano, Picasso procura uma síntese que seja realizada através de um procedimento de análise, imobilizando, assim, o objeto. Chegar ao imobilismo, para Boccioni, é cair novamente na visão tradicional da arte. Fabris ressalta que “ ‘o estilo do movimento’ que os futuristas contrapõem à imobilidade cubista deve ser procurado não apenas na sensação dinâmica evidente, mas também na força interna do objeto, mesmo se parado.”¹³⁶

Após estas colocações sobre os principais equívocos estéticos do Cubismo, Boccioni parte para a questão própria do capítulo: o que separa o Futurismo do Cubismo.¹³⁷ Ele preocupa-se em determinar o posicionamento estético do Futurismo em relação ao Cubismo, bem como seus antecedentes históricos.

¹³⁴ BOCCIONI, Op. Cit., pp. 118.

¹³⁵ *Idem*, pp. 117.

¹³⁶ FABRIS, Op. Cit., pp.110.

O autor afirma que Futurismo tem como objetivo criar uma nova consciência plástica, fundamentada na emoção: “É a emoção que dá a medida, freia a análise, legitima o arbítrio e cria o dinamismo. Emoção e sujeito são sinônimos.”¹³⁸ Esta afirmação pode, sem dúvida, ser ilustrada pela obra *Estados d'Alma*, onde Boccioni alia, à utilização da técnica cubista, a emoção dos personagens do tríptico: as pessoas que partem, a despedida, e a solidão cabisbaixa daquelas que ficam na estação ferroviária.

Continuando sua crítica, Boccioni explica que “O dinamismo futurista propõe-se a unir os esforços impressionistas e os esforços cubistas num todo que possa dar uma forma única integral e dinâmica à idéia de vibração (dinamismo impressionista) e à idéia de volume (estática cubista). ” ¹³⁹ Podemos concluir que existe o desejo, em Boccioni, de retificar, em termos futuristas, alguns pontos da estética cubista, adequando-os perfeitamente às exigências verdadeiras de uma nova arte.

No prefácio escrito por Boccioni para a Exposição futurista em Paris, no ano de 1912, o ataque ao cubismo ainda continua:

“Eles obstinadamente continuam a pintar objetos sem movimento, congelados, e todos os aspectos estáticos da natureza...Pintar a partir de um modelo é um absurdo, e um ato de covardia mental, mesmo se o modelo seja traduzido em formas lineares, esféricas ou cúbicas. (...) Para fazer o espectador viver no centro do quadro, como nós expressamos em nosso manifesto, o quadro deve ser uma síntese DO QUE SE LEMBRA E DO QUE É VISTO.”¹⁴⁰

Realizando uma comparação com a produção pictórica e da teoria de Boccioni, concordamos com Rosalind Krauss quando ela afirma que o artista italiano “tomou a dispersão e o desmembramento cubista do objeto e reconstruiu isto em um modelo ideal de inteligibilidade”¹⁴¹. De fato, o recurso cubista em algumas obras de Boccioni do período de 1911-1912 é sensível e um tanto evidente. Entretanto, como dissemos, sua obra difere da de Picasso, pois possui um propósito e uma execução diferentes. Boccioni transforma, como notou Krauss, a estética cubista; entretanto, ele não possui o intento de plágio ou disfarce, mas sim o forte desejo de realizar um experimento na busca de uma

¹³⁷ Apesar do título deste capítulo do livro escrito por Boccioni, ele evita citar a palavra “Cubismo”, usando com mais frequência, dentro do texto, o nome de Picasso. Boccioni explica sua atitude, dizendo que o nome “Cubismo”, para ele, não compreende uma tendência bem definida.

¹³⁸ BOCCIONI, Op. Cit, pp. 149.

¹³⁹ DE MICHELI, Op. Cit., pp. 225.

¹⁴⁰ In COEN, Op. Cit., pp. 25.

¹⁴¹ KRAUSS, Op. Cit., pp. 53.

síntese plástica satisfatória. Neste sentido, explorar alguns elementos do Cubismo na intenção de extrair destes um propósito futurista é um procedimento válido e justificável.

Robert Herbert afirma que podemos compreender o posicionamento de Boccioni sobre o Cubismo na medida em que ele, “conhecendo os franceses, de quem absorveu muitas coisas e de quem ele estava ansioso por rivalizar, tornou-se mais específico e mais deliberadamente ousado.”¹⁴² Coen complementa: “Por anos, Boccioni estava desenvolvendo novas idéias que somente necessitavam ser postas em teste – aí se encontra a importância de sua viagem à Paris no outono de 1911.”¹⁴³ Ou seja: o Cubismo foi algo extremamente importante dentro da estética de Boccioni; entretanto, ele serviu mais como um catalisador para a concretização de experimentos e tentativas estéticas que Boccioni alimentava em seu íntimo antes mesmo de conhecer o trabalho dos franceses.

A importância da existência de um tema na obra do artista é outra questão que será discutida por Boccioni dentro do viés cubista. Boccioni afirma que os cubistas são incapazes de conceber um “tema” na obra, como afirma De Micheli: “Se é verdade, argumenta Boccioni, que é preciso destruir todos os hábitos literários e filosóficos vulgares que infestam a pintura, também é verdade que não é preciso reduzir-se ao puro formalismo dos acordos de tons, linha e volume. Portanto, é necessário que haja na obra um “tema” que permita ao artista escapar ao duplo perigo, tanto da anedota como da abstração.”¹⁴⁴ E é justamente sobre o problema da abstração que Boccioni continua sua explanação em seu livro, afirmando que Picasso novamente engana-se quando não percebe que a pesquisa de elementos abstratos não conduz necessariamente a uma construção abstrata. Neste sentido Boccioni reafirma que o Cubismo foi uma conseqüência desastrosa dos princípios corretos de Cézanne. Ele, como Delaunay e Duchamp, percebe que a solução dialética proposta pelo Cubismo ainda é racionalista e, “em última análise, clássica”¹⁴⁵: “refutar uma realidade *a priori* segundo as velhas leis tradicionais da estática; eis o abismo que nos separa do Cubismo (...)”¹⁴⁶

A filosofia de Bergson também é utilizada por Boccioni como um sustentáculo de sua posição contra o Cubismo. As definições bergsonianas de intuição e análise permite-nos estabelecer uma demarcação entre os processos estéticos do Futurismo e do Cubismo, como explica Fabris:

¹⁴² HERBERT, R., *Modern Artist on Art- Ten Unabridged Essays*, pp.25.

¹⁴³ COEN, Op. Cit, pp. 42.

¹⁴⁴ DE MICHELI, Op. Cit.,pp. 222.

¹⁴⁵ ARGAN, Op. Cit., pp. 313.

¹⁴⁶ BOCCIONI, Op. Cit., pp. 154.

“ (...) se intuição é a empatia que transporta o ser no interior do objeto, fazendo-o coincidir com o que ele tem de único, de inexprimível, colocando-o na mobilidade, na duração, no fluxo contínuo dos estados de consciência, é justamente isso que os futuristas perseguem através da sensação dinâmica(...). É desse pressuposto que nasce o princípio do ‘espectador no centro do quadro’, convidado a não fruir a obra futurista de maneira racional na tentativa de apossar-se dela, mas a abandonar-se à sugestão das linhas-forças, dos estados d’alma, que prolongam na tela ‘os ritmos que os objetos imprimem em nossa sensibilidade’. A análise, ao contrário, relaciona o objeto com elementos já conhecidos: exprime algo em função daquilo que não é, é uma representação feita a partir de pontos de vista sucessivos que tentam abarcar a totalidade do objeto, opera na imobilidade apesar de girar em torno do objeto, é um esquema, uma reconstrução simplificada, uma ‘visão’ da realidade que flui.”¹⁴⁷

De Micheli ressalta outro papel fundamental de Bergson dentro da distinção entre a representação pictórica futurista e cubista: “Enquanto nos cubistas o problema reduzia-se à penetração intelectual na essência das coisas, abstraindo das contingências, para Boccioni, como para Bergson, o problema era apreender a realidade em sua totalidade, em seu absoluto, do qual fazem parte todos os elementos, quer contingentes, quer essenciais.”¹⁴⁸ O recurso cubista utilizado por Boccioni adaptou-se ao seu propósito de representar ‘o que é visto e o que é lembrado’.

Dentro deste panorama, a literatura crítica procurou realizar uma compreensão das questões estéticas que envolviam o Futurismo e o Cubismo, e nestes estudos algumas considerações merecem destaque. Alguns autores definem o Futurismo em dois momentos, antes e depois do contato com o Cubismo. Entretanto, a influência do Cubismo no movimento italiano não é permanente, estabelecendo-se mais como caráter provisório em um determinado período. O Cubismo não é o único responsável por todo o remodelamento estético que o Futurismo sofre após 1911; e desta forma, não pode ser o agente (bem como nenhuma outra influência) que divida o Futurismo em dois momentos distintos.

Coen acredita que as diferenças entre o Futurismo e Cubismo podem ser vistas claramente e de imediato apenas observando atentamente a pintura de ambos:

¹⁴⁷ FABRIS, Op. Cit., pp.109.

¹⁴⁸ DE MICHELLI, Op. Cit., pp. 152.

“De um lado, a pintura futurista: composta de luz e cor, baseada na decomposição dinâmica das formas – formas não decompostas para a análise de suas estruturas e componentes mas em consequência de seu movimento no espaço e da emoção associada – e acentuada por uma coloração de puro tom. Do outro lado, a pintura cubista: exploração das modulações tonais concebidas em relação às formas. Enquanto a aproximação do Futurismo foi baseada no cruel estrondo de cores puras e de uma paleta enfatizando cores complementares, Braque e Picasso olharam para as analogias de tons, não contrastes, com uma variedade limitada de cores.”¹⁴⁹

Com tamanha diferença de representação pictórica entre os dois grupos, é perceptível que Futurismo vai além das ambições puramente estéticas do cubismo. Mas é necessário, antes de apresentarmos nossa conclusão sobre este debate, realizar algumas considerações sobre a escultura futurista de Boccioni dentro deste contexto. Se é possível afirmar, no caso da pintura de Boccioni, uma influência mais evidente do recurso cubista, não é possível dizer o mesmo quando abordamos sua escultura. Giovanni Lista reforça a idéia de que a escultura de Boccioni possuía uma autonomia maior em relação aos estilos franceses: “Dentro da escultura, Boccioni em 1911, inserindo um pedaço de uma sacada de madeira em sua estátua, ultrapassa Picasso e abre a visão às possibilidades infinitas do polimaterismo, da *collage*, da *assemblage*.”¹⁵⁰

Existe um relativo consenso geral da literatura crítica em relação às primeiras esculturas de Boccioni, realizadas em 1911 e 1912, que, segundo os autores, ainda sofrem a interferência de algumas obras cubistas. Alguns autores afirmam que a escultura de Boccioni possui elementos cubistas, principalmente do grupo de Puteaux, (formado pelos artistas Jacques Villon, Albert Gleizes, Roger de la Fresnaye, Fernand Léger, Jean Metzinger, Franz Picabia, e Frantisek Kupka.). Esta influência estaria presente nos seus primeiros conjuntos polimatéricos, como *Cabeça+casa+luz*, e *Fusão de uma cabeça e janela*, produzidos em fins de 1911 e início de 1912, e também nas obras *Matéria, Desenvolvimento de uma garrafa no espaço, Vazios e cheios abstratos de uma cabeça*, e *Antigracioso*.

Antigracioso, na opinião de Golding, é uma “remodelação barroca” da escultura *Cabeça* de Picasso, de 1909, opinião partilhada por Coen e Fabris. Já a escultura *Vazios e cheios abstratos de uma cabeça* teria uma relação direta com o quadro de Juan Gris, *Retrato da mãe do artista*. Ambas as obras

¹⁴⁹ COEN, Op. Cit., pp. 39.

¹⁵⁰ LISTA, *Le Futurisme*, pp. 162. A escultura de Boccioni a que o autor se refere é *Cabeça+casa+luz*, de 1911-12.

são de 1912. Segundo o mesmo autor, *Formas únicas da continuidade no espaço* teria semelhança com a escultura de Duchamp-Villon, *Torso de um jovem*, de 1910. Existem vários paralelos entre a escultura de Boccioni com o trabalho de escultores como Archipenko, Duchamp-Villon e Henri Laurens. Mas é importante ter em mente que o conceito de escultura dinâmica é prioridade dos futuristas, formulado no início dos anos 10, uma época na qual os escultores franceses estavam trabalhando nas implicações formais do Cubismo. A própria escultura de Boccioni influenciaria, poucos anos mais tarde, obras destes artistas.

Mesmo que se confirme esta influência, é inegável o fato de que Boccioni resolve os problemas estéticos de sua escultura de uma maneira inovadora, confirmando, em suas obras, o amadurecimento de sua poética. Se o recurso cubista existe, ele próprio já está totalmente modificado e imerso na obra; a escultura de Boccioni é mais autônoma em sua representação. Tisdall afirma que relacionar a escultura de Boccioni com a *Cabeça* de Picasso de 1909 “não faz qualquer sentido. A dissecação cubista tinha pouco significado quando expressa em três dimensões, como Boccioni deve ter percebido quando ele viu as obras de Picasso e Alexandre Archipenko em Paris. (...) As linhas -forças futuristas e a interpenetração dos planos poderiam, por sua vez, ser aplicadas mais na escultura do que na pintura, com a vantagem adicional que o contato com a ‘matéria’ seria mais direto.”¹⁵¹

Dessa maneira acreditamos que o afastamento mais significativo de Boccioni em relação ao Cubismo analítico deu-se em sua escultura. Porém, Perloff diz que é possível encontrar no Manifesto da Escultura escrito por Boccioni semelhanças com o Cubismo, em determinados trechos do texto, como, por exemplo: “(...) 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 o com seu leque de páginas o estômago do leitor.” Este trecho é interpretado por Perloff da seguinte maneira:

“Aqui o impulso para a decomposição é pelo menos tão intenso quanto na estética cubista. Mas é justo dizer que as obras de arte reais de Boccioni do período não estavam completamente à altura das declarações de seu manifesto.”¹⁵²

Esta afirmação de Perloff destaca dois pontos importantes dentro da escultura de Boccioni: o primeiro relaciona-se com as discrepâncias entre a teoria escultórica do artista e as esculturas em si. É

¹⁵¹ TISDALL, Op. Cit., pp.72.

¹⁵² PERLOFF, Op. Cit., pp. 110.

sabido que Boccioni não realiza, de imediato, o que havia proposto em seu Manifesto da Escultura. Suas primeiras esculturas carecem do fator dinâmico, o uso de polimaterismos é limitado, etc.¹⁵³ O segundo ponto refere-se à teoria de Boccioni em si; o trecho citado pela autora refere-se à teorização de Boccioni sobre a interpenetração dos planos, que já fora anteriormente formulada no Manifesto dos Pintores Futuristas de 1910, e, portanto, antes do encontro do grupo italiano com a nova pintura francesa. Desta maneira, torna-se improvável que Boccioni teria formulado sua teoria escultórica baseado apenas no conhecimento da estética cubista. Impressionado com tudo que vira em Paris, o efeito deste contato com o Cubismo ajudou Boccioni a enxergar mais claramente seus próprios métodos, ao invés de mudar qualquer um de seus princípios.

A possível percepção de elementos cubistas na escultura de Boccioni deve ser vista como uma resposta do artista italiano à tudo aquilo que, segundo ele, não é apropriado na fruição de uma arte verdadeiramente moderna. 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, criando uma obra original. Em *Vazios e cheios abstratos de uma cabeça*, por exemplo, Coen afirma a diferença estética da obra com o método cubista:

“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 e penetra e envolve o espaço circundante de uma maneira totalmente diversa da construção e análise cubistas.”¹⁵⁴

Não existe, no Manifesto de Escultura de Boccioni, nenhuma referência às pesquisas do Cubismo. Fabris coloca duas hipóteses que explicariam esta ausência: “Se, de um lado, isso pode ser um reflexo psicológico da vontade de afirmar a absoluta novidade do Futurismo, de outro, pode-se aventar a hipótese de que Boccioni está consciente da contribuição do movimento italiano na definição e na constituição de uma plástica moderna, da qual eram tributários até mesmo os cubistas.”¹⁵⁵

¹⁵³ É interessante notar que o próprio Picasso, em 1912 e 1913, já fazia construções de guitarras e outros objetos típicos da temática cubista, usando cartão, madeira, folhas de metal, papel, etc. Picasso, desta maneira, estava implementando o postulado de Boccioni no seu Manifesto da Escultura, onde afirmava ser necessário, na escultura, a adesão do artista quanto ao uso de novos e diversos materiais. Entretanto, este foi um programa que nem Picasso nem Boccioni conseguiram realizar completamente, sendo retomado anos mais tarde pelos Construtivistas.

¹⁵⁴ COEN, Op. Cit., pp. 144.

¹⁵⁵ FABRIS, Op. Cit., pp.120.

Após estas colocações sobre o polêmico debate estético entre o Futurismo e Cubismo na pintura e na escultura, algumas conclusões já podem ser feitas com maior segurança. Dentro deste debate, chegamos a três importantes considerações:

A primeira conclusão a respeito deste debate é a reafirmação da presença da estética cubista dentro de um determinado período do Futurismo; este é um fato inegável. Porém, é necessário que se sublinhe que esta presença não é constante nem homogênea, como sugeriu a genérica definição de Sedlmayr sobre o Futurismo. Embora a influência do Cubismo no Futurismo exista, ela deve ser compreendida nas suas devidas proporções. Lembremo-nos de que Futurismo aborda a arte de um modo perceptivo, enquanto o Cubismo aborda a arte de um modo conceitual. Além do Cubismo manifestar-se dentro das obras futuristas de um modo inconstante e heterogêneo, o fundamental é entender que, dentro do Futurismo, o Cubismo já não é mais “Cubismo” propriamente dito; ele transforma-se diante dos propósitos futuristas, dissolve-se, aglutina-se, modifica-se em sua natureza, ocasionando a gênese de uma arte nova.. De fato existe um dinamismo cubista, mas este provém do artista, do olhar que ele coloca nos objetos, e não a partir dos objetos eles mesmos, e o Futurismo procurou, de uma certa maneira, retificar os equívocos da nova pintura francesa dentro de suas obras. Isso pode ser experimentado sobretudo nos quadros e esculturas de Boccioni.

Para Alan Bowness, o cubismo também foi uma alavanca para o amadurecimento da pintura futurista: “Na procura de uma linguagem pictórica, eles foram à Paris e descobriram a princípio o neo-impressionismo de Seurat e Signac, e em seguida o Cubismo de Picasso e Braque. Isto os ensinou como romper com as superfícies dos objetos e mostrá-los em movimento no espaço.”¹⁵⁶ No caso de Boccioni, o grau de autonomia de sua obra é muito superior, indo além de qualquer debate que sugira plágio, cópia ou oportunismo.

A segunda observação concentra-se mais precisamente na distinção das teorias estéticas entre Boccioni e Cubismo, apesar das influências sofridas pelo primeiro em relação ao segundo. Como tão bem observou Fabris, “(...) alguns dos pontos nucleares da oposição do Futurismo ao Cubismo (tradicionalismo, apego ao nu, estaticidade, petrificação) já constituem fundamentos da teorização de Boccioni, que, naquele período [na época dos dois manifestos da pintura futurista], não conhecia diretamente os êxitos da última arte francesa, tendo como única fonte de informação o amigo Severini,

que o colocava a par das mais novas tendências estéticas transalpinas (...); é, entretanto, inegável a presença de um embrião crítico posteriormente desenvolvido e dirigido especificamente contra o Cubismo.”¹⁵⁷

Longhi, em 1913, na revista *La Voce*, foi 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 se propõem a conservar a cristalização cubística 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.”¹⁵⁸

Coen afirma que o encontro de Boccioni com o Cubismo meramente reforçou suas convicções estéticas, que já existiam muito antes de sua viagem à Paris em 1911: “Ele agora depositava grande ênfase na diferença essencial entre a construção volumétrica praticada pelos franceses e a construção espiritualizada de seus próprios trabalhos.”¹⁵⁹

O que distingue a obra de Boccioni com a dos cubistas é a sua representação do espaço como deflagração em elementos múltiplos, cheio de movimentos e direções. Como explicou Coen, Boccioni não utiliza o recurso cubista como um plágio, mas porque, ciente das diferenças de sua estética com a dos franceses, materializa em suas obras a resposta plástica que julgava ser a mais correta. Para Boccioni, tanto o Impressionismo quanto o Cubismo devem ser concluídos corretamente. A presença do recurso cubista, dentro da poética boccioniana, é parte integrante daquilo que marcou toda a

¹⁵⁶ BOWNESS, Op. Cit., pp. 117.

¹⁵⁷ FABRIS, Op. Cit., pp 105.

¹⁵⁸ LONGHI, *I Pittori Futuristi*, pp. 48.

¹⁵⁹ COEN, Op. Cit, pp. 120-121.

vivência do artista: a urgência da procura por uma resposta plástica moderna. A pintura francesa é mais um elemento de experimentação e de estudo para Boccioni, e verificando seus quadros e esculturas mais tardias (principalmente as realizadas a partir de 1913), observamos que a estética cubista não está mais presente. Boccioni abandona-a, quando consegue chegar a um resultado plástico convincente e mais de acordo com suas convicções pessoais. *Formas únicas da continuidade no espaço* é um exemplo magistral do amadurecimento de sua poética neste sentido. Neste viés, citamos Francastel: “Nenhuma inovação é feita de absoluta criação (...). As formas não são apenas produtos e testemunhos, elas são também causa de obras e condutas. Entretanto, o conhecimento do passado e os modelos de ação que orientam um homem ou uma sociedade condicionam mas não determinam as formas novas da ação.”¹⁶⁰

Além disso, Apollonio ressalta a possibilidade de tanto o Futurismo como o Cubismo partilharem de uma “íntima comunicação de espírito que encorajou ambos os grupos (...) a proceder em uma certa direção. É melhor dizer que eles absorveram um clima cultural similar e avançaram em direção a similares elaborações e resultados. A Itália não estava, nesta época, tão integrada com o restante da cultura européia. Mas havia certamente uma circulação de idéias e pinturas, a maioria através de reproduções fotográficas ou veiculadas em jornais.”¹⁶¹ E, embora houvesse entre o Futurismo e o Cubismo um intercâmbio estético, a arte produzida por cada grupo é independente e distinta.

A terceira e última consideração a respeito deste debate concerne ao Futurismo como um todo. A adoção do recurso cubista pelos futuristas vai além de uma necessidade de aprimoramento estético: ela também está relacionada com questões diretamente ligadas ao desenvolvimento e estabelecimento das vanguardas artísticas do início do século XX.

As declarações reprovadoras que os franceses fizeram em relação ao Futurismo, como por exemplo as de Apollinaire, segundo Perloff, “têm menos a ver com as qualidades da arte cubista ou futurista do que com a intensa rivalidade nacionalista que caracterizou o *avant-guerre*.”¹⁶² Esta afirmação de Perloff poderia servir como a base para a explicação do fato de Boccioni afirmar sua implacável oposição ao Cubismo, ao mesmo tempo em que se utiliza da estética da mesma na criação de suas obras. Entretanto, se nos aprofundarmos ainda mais na questão, perceberemos que existem duas

¹⁶⁰ FRANCASTEL, *A Realidade Figurativa*, pp. 84.

¹⁶¹ APOLLONIO, *Futurist Manifestos*, pp. 13-14.

¹⁶² PERLOFF, *Op. Cit.*, pp. 109.

considerações importantes a respeito deste debate. A primeira está ligada diretamente à última afirmação de Perloff. É sabido que existia, não só por parte de Boccioni mas de todo o grupo futurista, a necessidade de afirmar-se como vanguarda dentro do cenário artístico mundial – e, neste sentido, Paris seria a porta para uma entrada triunfal, como afirma Calvesi:

“A província futurista é uma província *sui generis*, que aspira a contaminar-se com os humores culturais da capital européia – Paris – e a contrapor-se em termos de megalômana concorrência.”¹⁶³ Lista acrescenta que, para os futuristas, “Paris era o termo de comparação ao qual era necessário se opor.”¹⁶⁴

Marinetti, o principal catalisador das atividades do Futurismo, adota a capital francesa como a plataforma de lançamento para o seu movimento. Também é importante lembrar que a formação intelectual e estética de Marinetti é francesa. Para ele, a Itália precisava inserir-se na modernidade européia, fazer parte do fenômeno da metrópole. Com sua extraordinária sensibilidade, Marinetti compreendeu que algo importante se passava em Paris do qual o Futurismo deveria participar. Golding justifica a adoção dos recursos cubistas pelo grupo de Marinetti como uma saída para ‘modernizar’ a aparência de suas obras, tão marcadas pelo Simbolismo e Impressionismo. “O cubismo (...) havia se tornado uma reação à estes estilos que eram tão essenciais às bases das quais os futuristas lançaram-se no século XX.”¹⁶⁵ O Cubismo seria, para os futuristas, uma ferramenta que possibilitaria a “modernização”, isto é, a chance de serem aceitos dentro da capital artística francesa.

Portanto, para os futuristas, adotar o recurso estético do Cubismo teria de alguma forma não somente um propósito estético-experimental, mas seria também uma estratégia de mercado. O Cubismo ofereceria uma possibilidade de diálogo com um centro internacional. Nash explica que polêmicas deste tipo que ocorrem entre as vanguardas têm sua raiz em uma necessidade moderna de querer ser absolutamente original:

“Mas, sem dúvida, fica claro que apesar de suas várias similaridades e peso ao interesse mútuo e às mútuas dívidas que tinham, os (...) movimentos representavam valores bastante diferentes; e estes eram tanto morais e sociais como estéticos.”¹⁶⁶

¹⁶³ CALVESI, *L'opera Completa de Boccioni*, pp. 13

¹⁶⁴ LISTA, *Op Cit.*, pp. 49.

¹⁶⁵ GOLDING, *Op. Cit.*, pp. 11.

¹⁶⁶ NASH, *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*, pp 4.

A segunda observação que deve ser feita é lembrar que o Cubismo não foi, em nenhum momento, concebido como um movimento artístico, ao contrário do Futurismo, que desde sua gênese unicamente literária, lança-se para se confrontar com o grande público. O Futurismo não possuía meios de influência como haviam os cubistas; suas teorias e suas manifestações foram bastante distintas. Enquanto o Cubismo era individualista e contemplativo, concentrado em grupos que giravam ao redor de Apollinaire e Picasso, o Futurismo caracterizava-se por seu caráter social, político e agressivo.

A polêmica estética entre o Futurismo e o Cubismo na pintura é mais acirrada, pois, por trás da pintura futurista existe um forte interesse de grupo. O propósito coletivo do Futurismo—afirmar-se como vanguarda inovadora e “criadora de uma nova sensibilidade” dentro da Europa, reforçou este debate com as escolas francesas. A pintura futurista envolveu mais artistas do que a sua escultura. Boccioni, único artista a assinar o Manifesto técnico da escultura Futurista, afasta-se consideravelmente do debate com o Cubismo quando começa a esculpir. Talvez não houvesse, como antes, um interesse coletivo em relação à escultura, e também porque Boccioni, mais amadurecido em sua estética, distanciou-se naturalmente dos seus experimentos com a poética cubista. A razão de Boccioni ter assinado sozinho este manifesto relativo à escultura é uma prova forte que comprova a sua autonomia como teórico e artista.

Retornando, finalmente, à definição sobre Futurismo formulada por Sedlmayr, percebemos que não podemos formular conclusões errôneas na questão do debate estético entre Futurismo e Cubismo. Seja por uma questão estética ou de mercado, de propaganda ou de disputa entre vanguardas, uma opinião pejorativa sobre a estética futurista não deve ser fundamentada, mesmo que tenhamos consciência plena das contradições existentes dentro do movimento italiano. Uma observação de Herbert Read resume perfeitamente nossas considerações a respeito do conteúdo deste capítulo:

“(…) Na prática o artista tende intuitivamente a se identificar com o propósito e as conquistas do outro artista, e somente por esforço continua ele próprio em um característico modelo de expressão. Isto pode parecer como uma desculpa para o plágio, e muito plágio houve, em cada época da arte. Mas isto é também a explicação do desenvolvimento histórico em arte, e um indicativo da complexidade, e mesmo da falsidade, de todas as categorias lógicas.”¹⁶⁷

¹⁶⁷ READ, H., *A Concise History of Modern Painting*, pp.105-106.

É preciso que haja espaço, dentro da História da Arte, para considerar, como disse Read, as ambigüidades e evasões, sem que isto seja utilizado em detrimento de um determinado artista ou movimento.

3.2 - A Polêmica Com A Fotografia

"Há uma realidade, ao menos, que todos apreendemos de dentro, por intuição e não simples análise. É a nossa própria pessoa em seu fluir através do tempo. É o nosso eu que dura."

Henri Bergson, Introdução à Metafísica, 1903.

A fotografia foi inventada no ano de 1839 e suas primeiras aplicações estiveram ligadas ao registro de movimentos (fotografia estroboscópica, cinematografia). Inaugura-se, a partir deste momento, uma nova psicologia da visão. Porém, desde que nasceu, a fotografia mantém relações conflitantes com a pintura. Desde sempre, ela quis ser reconhecida como arte. O fotógrafo adquire funções sociais do pintor, deslocando a pintura para o nível de uma atividade de elite. Baudelaire e os simbolistas afirmavam que a atividade artística era uma atividade espiritual e que não poderia ser substituída por um meio mecânico. Já os realistas e os impressionistas viram a pintura, dentro deste debate, como uma atividade liberta da tarefa usual de "representar o real", tendendo, desta maneira, a se colocar como "pintura pura".

Estas relações conflitantes da fotografia com a pintura estiveram presentes no Futurismo, mais precisamente na polêmica entre Boccioni e o fotógrafo Anton Giulio Bragaglia (1890-1960). Tal polêmica resume-se na ferrenha recusa e oposição de Boccioni e dos outros artistas do grupo pelo método fotográfico de Bragaglia, numa atitude enérgica de exclusão do fotógrafo. A fotografia, na visão dos pintores futuristas, era considerada irremediavelmente inferior à pintura e às outras artes: "foi particularmente a resistência de Boccioni à idéia de fotografia como uma forma desafiante e independente de arte que estragou a relação do grupo com o maior expoente do Fotodinamismo Futurista: Anton Giulio Bragaglia."¹⁶⁸ Esta oposição de Boccioni por Bragaglia¹⁶⁹ estendeu-se até a sua escultura, e portanto, estudaremos os motivos desta oposição, analisando o papel da fotografia na arte

¹⁶⁸ TISDALL, Op. Cit., pp.137.

¹⁶⁹ O debate entre Futurismo e Fotografia será estudado, neste trabalho, com a nossa atenção voltada a Boccioni e a sua obra. Existe um grande debate entre a fotografia de Bragaglia e a obra de Balla, que não será abordado por nós no momento. As possíveis referências à Balla serão feitas quando forem consideradas, por nós, pertinentes ao presente estudo.

de Boccioni, identificando seus reflexos em sua pintura e escultura, mais particularmente em *Formas únicas da continuidade no espaço*.

Em primeiro lugar, estudaremos a fotografia de Bragaglia, conhecida por **Fotodinamismo**, para em seguida compreendê-la junto à teoria de Boccioni na pintura e na escultura. Desta maneira pretendemos chegar a uma conclusão satisfatória sobre tal debate.

Anton Giulio Bragaglia produziu uma série de imagens fotográficas as quais denominava Fotodinamismo, que datam desde o ano de 1911. Ele escreveu um Manifesto e um livro¹⁷⁰ abordando a teoria do Fotodinamismo. Seu Manifesto do fotodinamismo Futurista, escrito em 1911, só fora anunciado na revista *Lacerba* em julho de 1913. Não existe um consenso, entre os estudiosos, sobre a data exata da publicação do manifesto de Bragaglia sobre o Fotodinamismo. Alguns autores afirmam que o ano foi o de 1912; outros, 1913. A grande maioria, contudo, afirma que Bragaglia teria escrito o manifesto em 1911, sendo publicado mais tarde, em 1913. A atitude de Marinetti, para alguns autores, colaborou para este atraso da publicação: “Marinetti é chamado (...), mas não parece se importar. Somente dois anos mais tarde, em julho de 1913, evidentemente solicitado por Bragaglia, pede a Soffici para anunciar a terceira edição do livro Fotodinamismo Futurista com um aviso publicitário em *Lacerba*. Marinetti não resenha o livro. Não o avalia e não o cita. Não inclui Bragaglia entre os seus futuristas, e não o defende (...).”¹⁷¹

O Manifesto do fotodinamismo futurista de Bragaglia está repleto de conceitos sobre a representação e a duração do movimento, analisados por um prisma bergsoniano. Bragaglia posiciona-se, desta maneira, em uma postura favorável à uma fotografia que não fosse “mecânica” e analítica. A fotografia, quando começou, voltou-se para o registro de fatos, notícias, e interessou-se pela captação de um momento em um determinado movimento. Então passou a ser usada na tentativa de representar ritmos temporais, para descrever séries fragmentadas de movimentos, tornando explícito todos os detalhes envolvidos. Em 1872, Eadweard Muybridge (1830-1904) começou tirar fotos de fases consecutivas do movimento de homens e animais. Os resultados destes experimentos foram publicados em 1887. Também o fotógrafo Étienne Jules Marey (1830-1904) apresentou em 1882 suas “cronofotografias” com seqüências extraídas do aparelho fotográfico. Marey publicou O Movimento, (1889), A fotografia do movimento, (1892) e A Cronofotografia (1889).

¹⁷⁰ BRAGAGLIA, Fotodinamismo Futurista. A edição utilizada neste capítulo foi editada pela Einaudi, Torino, 1970.

¹⁷¹ QUARANTOTTO, C., in GRISI, Op. Cit., pp.129.

Bragaglia não queria associar-se ao lado mecânico da fotografia – ele mesmo rejeitava a denominação de “fotógrafo”— e não concordava com os experimentos analíticos da cronofotografia de E. J. Marey. A cronofotografia é criticada por Bragaglia por não preocupar-se com a trajetória, para ele um valor essencial: “O sistema de Marey (...) capta e paralisa o gesto nos principais movimentos que mais lhe são úteis, descrevendo uma teoria de figuras que também poderiam ser retiradas de uma série de fotografias instantâneas (...) porque (...) nenhuma ligação une e unifica as várias imagens(...)”.¹⁷² Para Bragaglia, somente o Fotodinamismo poderia capturar a complexidade do movimento, o ritmo, realidade e desmaterialização, e juntá-los todos numa síntese que para ele seria o objetivo da arte verdadeira. O que interessa para ele é “capturar o que acontece nos intervalos”.

Bragaglia define e entende o movimento de uma forma idêntica à dos outros futuristas: o movimento como expressão do caráter essencial da vida moderna, a síntese das sensações próprias dos novos tempos. A vida é puro movimento, e a Fotodinâmica deseja realizar uma “recordação da realidade”, mostrando o que não é visível superficialmente. Para Bragaglia, fotodinamismo não é igual à fotografia, pois para ele a simples aplicação de uma técnica fotográfica não bastava para que se pudesse compreender a complexidade e a continuidade do gesto.

O criador do Fotodinamismo valoriza a intuição como a parcela “ultra-sensível” do homem. Encontramos no manifesto de Bragaglia e em seu livro referências aos conceitos bergsonianos de tempo e movimento, aliados ao conceito da intuição e duração, expressos em termos futuristas:

“Está claro que nós não queremos, de fato, aquilo que é procurado ou que é domínio da cinematografia e da cronofotografia.. Nós não estamos preocupados com a precisa reconstrução de um movimento, já quebrado de antemão, mas somente com aquela parte do movimento que produziu a sensação cuja lembrança ainda palpita profundamente em nossa consciência.(...) A fotodinâmica, então, analisa e sintetiza como quer o movimento e com grande eficácia - porque não se deve recorrer ao despedaçamento para a observação - mas possui a força de recordar a continuidade do gesto no espaço, de modo a traçar, não apenas a expressão da passagem dos estados de espírito de um rosto, por

¹⁷² BRAGAGLIA, in BERNARDINI, A. F.,(org), O Futurismo Italiano, Perspectiva, Col. Debates, SP, 1980, pp.65. Todos os trechos do Manifesto de Bragaglia foram retirados desta mesma fonte. Quando não houver menção ao trecho citado, trata-se do Manifesto do fotodinamismo traduzido por Bernardini.

exemplo, como nem a fotografia nem a cinematografia conseguiram, mas o imediato deslocamento de volumes por meio da transformação imediata das expressões.”¹⁷³

Neste trecho do manifesto do Fotodinamismo podemos identificar a presença dos conceitos de recordação e síntese, contrários ao processo analítico de representação da imagem. A Fotodinâmica é definida no livro como “a recordação da sensação dinâmica de um movimento, mesmo na desmaterialização”. A questão da representação do movimento em termos de recordação é fundamental para Bragaglia, que se interessa pelo “dinamismo realístico” dos objetos em evolução num movimento real – o que ele chama de *movimentismo*. Baseado nos princípios da pintura futurista com alguns traços dos resultados dos experimentos de Marey, Bragaglia pretende desmaterializar o objeto, enfocando o movimento como essência.

Bragaglia observou que as diversas técnicas fotográficas que existiam não bastavam para que se pudesse compreender a complexidade e a continuidade do gesto. Inspirada no Manifesto técnico da pintura Futurista, a fotografia de Bragaglia quer abolir o intervalo, propondo-se a pesquisar o interior de um gesto. Deste modo, cinco instantâneas de um homem caminhando não podem reconstruir o movimento: “O sistema de Marey, portanto, agarra e prende o gesto nos principais movimentos, que melhor lhe são úteis (...).”¹⁷⁴ Para o fotógrafo futurista esta é uma operação incorreta, pois “executar um único instantâneo, dos inumeráveis que são indispensáveis para compor um gesto, significa retratar um valor estático e não valor dinâmico: um valor de morte e não um valor de vida. Desta forma, imobilizando o movimento se tolhe da vida a expressão de seu mais vivo e essencial caráter.”¹⁷⁵ Bragaglia condena a representação fragmentada do movimento: “Apenas graças a uma potente sugestão, para vocês tornada muito fácil no hábito secular, é que podem dizer que um homem com uma perna levantada e outra em terra, caminha.”¹⁷⁶ A solução, portanto, é adotar na fotografia a representação do movimento como uma síntese, e não como um processo analítico: “É com o sistema de síntese que podem ser retratados (...) os estados intermovimentais de um gesto.”¹⁷⁷ Ou seja: somente o processo da síntese poderá revelar o que “ocorre nos intervalos”: “Captar aquilo que sucede no intervalo é mais do que humano.”

¹⁷³ BRAGAGLIA, A ., G., in BERNARDINI, pp.63-66. (o grifo é nosso.)

¹⁷⁴ BRAGAGLIA, *Fotodinamismo Futurista*, pp. 28.

¹⁷⁵ *idem*, pp.23.

¹⁷⁶ *ibidem*, pp. 23.

¹⁷⁷ *ibidem*, pp.25.

Nos seus escritos, Bragaglia declara que a arte estática é morta: A *Nike de Samotrácia* e o *Discóbolo* não convencem quando querem passar a impressão do movimento: “Se a anatomia é necessária para a representação estática, assim a anatomia do gesto —análise íntima— é indispensável para a representação movimentista (...). O artista, procurador das formas (...) poderá, na Fotodinâmica, encontrar uma base de experiências que facilite as suas pesquisas e as suas intuições para uma representação dinâmica do real (...).”¹⁷⁸

Os postulados apresentados na teoria de Bragaglia sobre o Fotodinamismo são sempre retomados ao longo dos textos. Bragaglia insiste na sensação dinâmica como a essência de um gesto. A trajetória é o resultado dinâmico, a síntese de todo o gesto e significado do tempo. O tempo vem traduzido em espaço, sendo a Quarta dimensão. Para Bragaglia, a síntese do movimento deve ser o próprio movimento, e, ao mesmo tempo, ser mais que movimento. “Nós não nos preocupamos com a precisa reconstrução de um movimento (...), mas apenas daquela parte do movimento que produz a sensação, daquela que ainda palpita profundamente, na nossa consciência, a recordação.”¹⁷⁹ E ainda: “Nós buscamos a essência interior das coisas: o movimento puro, e preferimos tudo em movimento, pois, neste estado, as coisas, desmaterializando-se, idealizam-se, apesar de conservarem em profundidade um forte esqueleto de verdade.”

Segundo a teoria de Bragaglia, o pintor deve conhecer o Fotodinamismo: “(...) somente com a Fotodinâmica o pintor poderá saber o que acontece nos estados intermovimentais gerais e poderá conhecer os volumes de cada movimento (...). Apenas com a Fotodinâmica é que o artista poderá possuir os elementos necessários para construir uma obra de arte na síntese desejada.” Bragaglia explica a utilidade do Fotodinamismo na execução de um quadro:

“Para poder compor um quadro não basta para o artista o único efeito óptico por ele experimentado, mas é preciso também o exato conhecimento analítico da essência completa daquele efeito e de suas causas. Caberá ao próprio artista, depois, sintetizar aquelas análises, porém, na síntese, deverão existir, como esqueleto, os precisos e quase invisíveis elementos analíticos, ainda realísticos, que apenas a Fotodinâmica em seu aspecto científico pode tornar manifestos.”

¹⁷⁸ BRAGAGLIA, pp. 31.

¹⁷⁹ *idem*, pp. 26-7.

Analisando os principais postulados da Fotodinâmica expostos acima, é possível identificar a grande importância dada por Bragaglia à síntese, em detrimento da análise. Crispolti contudo observa que o Fotodinamismo é “uma síntese que incluirá toda a fase analítica. E estes serão os dois pólos de utilização da fotodinâmica: acentuando a análise como estudo científico do movimento na sua realidade, acentuando a síntese como uma arte que exalta a ‘sensação dinâmica’.”¹⁸⁰

O nosso próximo passo é tentar compreender, afinal, porque Boccioni se posiciona contrariamente ao colega fotógrafo. Para tanto, analisaremos os pontos principais da poética de Boccioni em relação ao Fotodinamismo de Bragaglia.

Alguns autores compartilham da opinião de que elementos da fotografia estão presentes na obra de Boccioni, quer seja na pintura ou na escultura. Boccioni, em suas primeiras obras de 1908, recorre ao enquadramento fotográfico herdado por Balla em algumas telas. Avançando no tempo, encontramos o tríptico *Stati d'Animo*, retornando mais precisamente à obra *Aqueles que Vão*, obra que pode nos oferecer outras pistas sobre a presença da fotografia na obra de Boccioni. Golding nos diz que, além do recurso cubista utilizado na representação dos vários pontos de vista dos rostos, Boccioni também utiliza os recursos da fotografia e dos experimentos de Bragaglia. E ressalta que Boccioni teria sentido a necessidade de recorrer a estes experimentos fotográficos: “(...) mas em vez de reter o elemento temporal importante que vinha junto com a rejeição do ponto de vista fixo da perspectiva, ele agora estava forçado a procurar ajuda neste processo rejeitado.”¹⁸¹

As teorias de Boccioni e Bragaglia coincidem em muitos pontos, principalmente no que diz respeito à filosofia de Bergson: “Bragaglia utiliza conceitos filosóficos da poética futurista, e boccioniana em particular, na qual confluíam idealismo hegeliano, cientificismo positivo e, sobretudo, o *élan vital* de Bergson. Não diferente de Boccioni (...), Bragaglia quer criar uma arte que fixe o olhar além da pura aparência das coisas, de mostrar aquilo que ‘superficialmente não se vê’.”¹⁸²

¹⁸⁰ CRISPOLTI, *Storia e Critica del Futurismo*, pp.174.

¹⁸¹ GOLDING, Op. Cit., pp.20

¹⁸² MENNA, in BRAGAGLIA, Op Cit., pp.208.

Segundo Briosi, Severini e Boccioni introduziram na pintura um gênero de visualidade fotográfica, “utilizando-a como meio de romper com a perspectiva estática e racionalista do espaço herdado pelo *Quattrocento*.”¹⁸³

A partir desta observação de Briosi, Fabris destaca um ponto fundamental relativo à representação do movimento nas pinturas futuristas: “Marginalmente, o movimento é ainda concebido como ‘multiplicação’, respeitando o ponto de vista de Balla e Carrà, mas quando o ‘Prefácio’ [da exposição] será reproposto, por ocasião da ‘Exposição de Pintura Futurista de *Lacerba* (dezembro de 1913- janeiro de 1914), os dois parágrafos relativos a essa postura, da qual Boccioni discorda são retirados. Num artigo publicado em 1913 sobre o ‘Dinamismo Plástico’, escreve Boccioni: ‘este suceder-se (...) não o aferramos, como a repetição de pernas, de braços, de figuras como muitos estupidamente acreditaram, mas a ele chegamos com a busca intuitiva da **forma única que dê a continuidade no espaço**.’ Nega-se, desta maneira, um dos princípios que informara o Manifesto técnico e que ainda encontrara expressão no Prefácio: o dinamismo como multiplicação – ‘um cavalo correndo não tem quatro patas, mas vinte’.”¹⁸⁴

Já havíamos visto anteriormente que o desejo de Boccioni é obter um dinamismo que não seja uma simples articulação de elementos repetidos. Ele posicionava-se contra o tipo de dinamismo “serial”, adotado por artistas como Balla, por exemplo. Para Balla, a sequência da imagem era vista como uma série de fotografias sobrepostas. A violenta aversão de Boccioni pela reprodução esquemática ou sucessiva do movimento, praticada principalmente por Balla, é análoga à recusa bergsoniana do tempo como uma sucessão de momentos. (Mesmo quando Boccioni repete uma figura várias vezes, como em *A cidade que sobe*, estas estão espalhadas pelo quadro, aqui e ali, sem nenhuma organização esquemática ou sucessiva.) Em Boccioni, a imagem é a soma dos movimentos sintetizando a ação. Alguns autores afirmam, entretanto, que *Formas únicas da continuidade no espaço* demonstra um desdobramento da imagem devido à permanência das imagens na retina, efeito este já estudado por Balla.

Em seu livro *Pittura Scultura Futuriste* Boccioni cita a fotografia: “A nossa obra (...), composta de puros elementos plásticos, deixa o trabalho de *reprodução verossímil* dos objetos e das figuras aos

¹⁸³ BRIOSI, *Vitalité et contradictions de l'avant garde*, pp.234.

¹⁸⁴ FABRIS, Op. Cit., pp.111.

ilustradores, sobretudo aos fotógrafos e a outros meios mecânicos de reprodução.”¹⁸⁵ Ainda sobre o papel da fotografia, Boccioni continua, no seu livro, afirmando que “é necessário ter em mente que a distância entre um objeto e outro não são os espaços vazios, mas continuidades de matéria de diferentes intensidades que nós revelamos com formas e direções que não correspondem à verdade fotográfica, nem à fria realidade analítica, as quais permanecem sempre como experiências tradicionais.”¹⁸⁶ É importante notar que Boccioni, assim como Bragaglia, acredita no fato de que não existem “vazios” entre as coisas, sendo necessário, portanto, o artista considerar as “continuidades” da matéria em sua representação pictórica.

Mais adiante no texto, Boccioni conclui que “um distante paralelo com a fotografia sempre foi vista por nós com desgosto e desprezo porque fora da arte. Nisto a fotografia tem um valor: enquanto reproduz e imita objetivamente e está junto com a sua perfeição a liberar o artista do grilhão da reprodução exata do real.”¹⁸⁷ Ou seja: para Boccioni, a fotografia tem a vantagem de libertar o artista da obrigação de reproduzir o real como ele é visto.

Esta questão sobre a reprodução do real sempre esteve presente nos escritos futuristas, aparecendo pela primeira vez no Manifesto técnico da pintura Futurista, de 1910. Calvesi acredita que a frase deste manifesto -- “um cavalo que corre não tem quatro patas, mas vinte”-- , não tenha sido formulada por Boccioni, “o qual sempre a combateu e procurou, em sucessivos escritos, eliminá-la.”¹⁸⁸ O trecho do manifesto técnico da pintura futurista citado por Calvesi nesta observação é um indicativo claro de um interesse pela imagem experimental e fotográfica, que é mais próprio de Balla do que Boccioni. No mesmo manifesto, encontramos: “as dezesseis pessoas (...) são uma, dez, quatro, três; estão paradas e se movem (...)”. Este trecho pode ser identificado nas pinturas do Boccioni antes de seu encontro com o Futurismo, como por exemplo em *O Luto*. Nas pinturas posteriores, Boccioni utilizará a cor e a luz como principais instrumentos dinâmicos, sem ter de recorrer à repetição das imagens; entretanto encontramos em *Visões simultâneas* a repetição de uma mulher, sugerindo um suceder do movimento no espaço e no tempo, o que significa que embora Boccioni tente evitar o dado da repetição, ele ainda está presente e resolvido de uma maneira particular, que não recorre ao processo analítico.

¹⁸⁵ BOCCIONI, *Pittura Scultura Futurista*, pp.48.

¹⁸⁶ *idem* pp. 227.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp.168.

¹⁸⁸ CALVESI, *in*, BRAGAGLIA, Op. Cit., pp.176.

Sabemos que Boccioni era um dos artistas mais interessados pelas novas aquisições científicas. Na sua primeira conferência futurista feita em Roma, em maio de 1911, ele já havia falado de uma “percepção das emanações luminosas do nosso corpo (...) que a fotografia já produz.”¹⁸⁹ Entretanto, “Boccioni não desejava uma estética científica, formulada nas regras da ciência, mas apenas uma estética que estivesse ciente das aquisições da ciência: o que é muito diferente.”¹⁹⁰ Isto pode explicar a adoção por parte de Boccioni de uma representação do movimento que não estivesse ligada diretamente à pesquisa científica e mecânica, mas sim a um processo mental que não precisasse de um instrumento como *medium*, como é o caso da máquina fotográfica.

Em suma, o que interessa Boccioni é o processo mental, e não processo óptico de captação do movimento, como explica Calvesi: “Na prática, Boccioni achava ingênuo e redutivo examinar o movimento físico em termos de deslocamento, já que para ele era necessário representar o movimento como princípio vital; um corpo parado se move, para Boccioni, não menos do que um que se desloca. (...) Boccioni, este futurista que sempre preferiu o cavalo ao automóvel, sentia mais profundamente a necessidade de alinhar a arte à filosofia (...).”¹⁹¹ Boccioni aceita a idéia bergsoniana da realidade como dimensão da consciência, mas não repudia o caráter espiritualista, diferentemente de Bragaglia. Para Boccioni, o dinamismo não podia ser reduzido em um simples fenômeno ótico. Para Boccioni interessa mais a persistência dos conteúdos da consciência (o princípio bergsoniano da **duração**), do que a persistência das imagens na retina.

Opondo-se portanto à Fotografia e aos seus métodos, Boccioni procura deixar claro que não possui ligação com as pesquisas de Bragaglia, como vemos em uma carta de Boccioni a G. Sprovieri, de 4 de setembro de 1913:

“(...) *te escrevo em nome dos amigos futuristas*, exclua qualquer contato com a fotodinâmica de Bragaglia – é uma presunçosa inutilidade que danifica as nossas aspirações de liberação da reprodução *esquemática* ou *sucessiva* da estática e do movimento. (...) imagine então se temos a necessidade da grafomania de um fotógrafo positivista do dinamismo...dinamismo experimental.

O seu livresco me pareceu, assim para os outros amigos, simplesmente monstruoso.(...)

¹⁸⁹ in CALVESI, Op. Cit., pp.65.

¹⁹⁰ *idem*, pp.66.

¹⁹¹ CALVESI, in BRAGAGLIA, Op. Cit., pp.188.

.....
Aquilo que te digo sobre Bragaglia guarde para si porque ele pessoalmente me é simpático.”¹⁹²

Em seguida a esta carta de Boccioni, encontramos um aviso publicado em *Lacerba* no dia 27 de setembro de 1913 contra a Fotografia, assinado desta vez por todo o grupo de pintores. Este aviso é uma tomada de posição de emergência, própria no momento de maior atrito público na afirmação do Futurismo como vanguarda internacional. Neste aviso, lemos:

“AVISO: Dada a ignorância geral em matéria de arte, e para evitar equívocos, nós Pintores futuristas declaramos que tudo aquilo que se refere à *fotodinâmica* concerne exclusivamente às inovações no campo da fotografia. Tais pesquisas fotográficas não têm nada a ver com o **Dinamismo plástico** por nós inventado, nem com qualquer pesquisa dinâmica no domínio da pintura, da escultura e da arquitetura.

Os pintores futuristas

Boccioni Balla Carrà Severini Russolo Soffici ”

Desta advertência assinada pelos pintores futuristas notamos o desejo de manter a fotografia totalmente separada e distinta da pintura, da escultura e da arquitetura, e tornar isto público, através da publicação em *Lacerba*.¹⁹³

As críticas dos futuristas contra a fotografia continuam publicamente. Em seu artigo *O dinamismo futurista e a pintura francesa*, escrito em 1913, Boccioni demonstra como a fotografia possuía um caráter pejorativo na época:

“Ora, é bom recordar que tanto o nosso manifesto [da pintura futurista], quanto o prefácio do catálogo [da exposição futurista de 1912 em Paris], quanto os nossos quadros foram tachados de imperfeições e de *arrièrisme*.

Gritou-se de escândalo, em Paris e alhures; fomos chamados fotógrafos, antiartísticos, cinematográficos (...)!”

¹⁹² in *Archivi del Futurismo*, pp.288.

¹⁹³ Em 1913 os florentinos saídos de *La Voce*, Ardengo Soffici (1879-1964) e Giovanni Papini (1881-1956), criam *Lacerba*, após um período de desentendimentos e brigas entre o grupo de Milão e de Florença. Em *Lacerba* os futuristas encontram um veículo de divulgação de suas idéias, manifestos e debates estéticos. O projeto da revista, entretanto, não consegue evitar as divergências entre Papini, Soffici e o grupo de Marinetti. *Lacerba* encerra sua curta existência em maio de 1915.

Neste mesmo artigo, Boccioni cita um julgamento escrito por Henri des Pruraux em *La Voce*, em 1912, ano da primeira exposição de pintura futurista:

“ ‘E é da instantânea que são derivadas as grotescas afirmações do gênero desta: *um cavalo que corre tem vinte patas...* A instantânea, e a sua agravante: o cinematógrafo, que despedaça a vida, sacudida em um ritmo monótono, seriam por acaso os dois novos clássicos a favor dos quais os futuristas querem abolir os mestres dos museus?’ ”

E Boccioni conclui, logo em seguida: “É uma pergunta cortês, é verdade, mas equivocada.”¹⁹⁴

Desta maneira Boccioni não queria juntar, num mesmo ambiente, suas obras com os experimentos fotodinâmicos de Bragaglia, talvez por algum temor de associação ou comparação entre ambas. Crispolti afirma que o temor de Boccioni vai além de uma justificativa estética: “Na realidade Bragaglia era perigoso aos interesses de Boccioni em particular, pois ele situava-se não às costas de Balla, mas em uma posição muito próxima (e com propostas teóricas) àquela dos pintores milaneses, incluindo o próprio Balla.”¹⁹⁵

Segundo Crispolti, o perigo da confusão entre Futurismo e Fotografia temido por Boccioni em especial se mostrava pelo fato de que “Bragaglia tinha a intenção, no fundo, de propor a os experimentos fotodinâmicos como obras, se não “quadros”, do que novas fotografias. Na exposição que Bragaglia realiza em 1913, anuncia-se uma ‘Exposição de quadros Fotodinâmicos Futuristas’, enquanto que em uma outra *tourn  e* na   mbria associam-se estreitamente fotodinâmica e pintura futurista.”¹⁹⁶

Estas polêmicas, entretanto, estão sempre associadas com a pintura futurista. Mas e a escultura de Boccioni?

Entender a rela  o entre a fotografia e a obra de Boccioni nos permitirá compreender sua escultura, principalmente *Formas únicas da continuidade no espaço*, que representa o fim de um processo, a síntese das outras esculturas de homens em movimento, mais “pesadas” e, talvez, mais

¹⁹⁴ in *Archivi del Futurismo*, pp.166-67.

¹⁹⁵ CRISPOLTI, Op. Cit., pp.345.

¹⁹⁶ CRISPOLTI, Op. Cit., pp.346.

impregnadas pela influência da fotografia. Boccioni procurou desencorajar qualquer comparação entre os experimentos fotográficos e as suas esculturas. Para ele, a fotografia era somente um dispositivo técnico, um truque, portanto evitava que suas esculturas fossem exibidas lado a lado com as fotografias de Bragaglia.

Examinando o Manifesto do Fotodinamismo de Bragaglia podemos identificar uma série de semelhanças com a poética de Boccioni: Bragaglia cita Bergson, aborda conceitos como velocidade, critica a representação analítica e defende a síntese do movimento (e critica a cronofotografia de Marey por exemplo), rejeita a reprodução compartimentalizada do deslocar de um corpo, e declara a Fotodinâmica como aquela que “possui a força de recordar a continuidade do gesto no espaço”, o que, de imediato, nos traz à mente o título da escultura de Boccioni que é tema de nossa pesquisa. No Manifesto de Bragaglia encontramos: “Para colocar um corpo em movimento(...) eu procuro capturar a forma que expresse sua continuidade no espaço.” Tisdall observa que este trecho “é quase palavra por palavra o título da escultura culminante de Boccioni: *Formas únicas da continuidade no espaço*. ”¹⁹⁷

Alguns autores afirmam que as formas escultóricas dos *caminatori* de Boccioni derivam, em parte, do efeito visual obtido nas fotografias de objetos em movimento, particularmente dos efeitos da cronofotografia de Marey (1887), cuja fotografia recorda as sucessivas fases de um movimento. Bragaglia aborda a escultura com menos frequência que a pintura, em seus escritos sobre a Fotodinâmica; ele elogia Medardo Rosso: “Nós não queremos fazer este entediado trabalho arqueológico de análise e de pesquisa, mas, auxiliando nossa memória, recordamos que na escultura, Medardo Rosso, por exemplo, que dá perfeitamente esta sensação de respiro (...) de um ser vivo. (...) Por outro lado entre os vários artistas que tragicamente sentiram a pobreza desoladora da convenção estática está Michelangelo. A terrível e pesada imobilidade da estátua era a sua obsessão trágica. ”¹⁹⁸

De acordo com Golding, a utilização de recursos fotográficos não é somente perceptível na pintura de Boccioni, mas também na sua série escultórica de homens caminhando, como por exemplo, em *Síntese do dinamismo humano*:

¹⁹⁷ TISDALL, Op. Cit., pp.80.

¹⁹⁸ BRAGAGLIA, Op. Cit., pp.21.

“[Síntese do dinamismo humano] revela muito claramente uma repetição e uma modificação dos ritmos lineares que definem a trajetória das pernas (e por extensão os braços) que apenas poderiam ter vindo através de um estudo da cronofotografia ou das pinturas que derivavam diretamente dela”.¹⁹⁹

A chave para compreendermos este debate entre Boccioni e fotografia situa-se no universo da *mimesis*, como explica Fabris: “A superação do princípio mimético (...) é o elemento determinante que nos permite compreender a polêmica de Boccioni com a proposta de uma fotografia futurista, feita por Bragaglia em 1911 com *Fotodinamismo Futurista*, no qual estão presentes duas concepções de movimento: uma realista, relativa à evolução do movimento real dos objetos, típica de Balla; outra virtual, o dinamismo boccioniano. A reação não apenas de Boccioni, mas de boa parte dos futuristas, que faz com que a fotografia não seja incluída no rol das atividades criadoras abarcadas pelo movimento, coloca como questão fundamental a ser analisada a da mimese.(...) O procedimento construtivo de Boccioni não poderia ser mais esclarecedor: a sensação dinâmica é fruto da organização do espaço em torno de um núcleo plástico, interpenetrado por outros espaços, percorridos por linhas de movimento mental que permitem ao artista penetrar na realidade, desvelar e reconstruir dimensões e mecanismos que o olho é incapaz de captar.”²⁰⁰

Ou seja: o que é, para Boccioni, somente passível de ser construído e /ou identificado através de um processo mental, como dissemos, não pode ser obtido com sucesso por meio do olho, esteja ou não este olho associado à lente de uma câmera fotográfica. O movimento, para Boccioni, é algo mental; para Bragaglia, um movimento ótico, mimético: “A visão que Boccioni tem da fotografia é absolutamente mimética, inscrevendo-se no cânone mais tradicional de sua negação como forma de arte. O único ‘valor’ que o pintor lhe reconhece é o de ser tão perfeita em sua imitação, poupando o artista da ‘reprodução exata do verdadeiro’. Quanto à questão do fotodinamismo, Boccioni não poderia ser mais explícito quando define ‘uma presunçosa inutilidade que prejudica nossas aspirações de libertação da reprodução esquemática e sucessiva do movimento e da estática’ e caracteriza Bragaglia e seu texto de divulgação como ‘um fotógrafo positivista do dinamismo experimental’ e ‘um livreco simplesmente monstruoso’.”²⁰¹

¹⁹⁹ *idem*, Op. Cit., p.20

²⁰⁰ FABRIS, Op. Cit., pp.113.

²⁰¹ *idem*, pp.115.

Fabris continua, explicando as diferenças sensíveis entre os dois artistas: “(...) se Bragaglia busca o fragmento, podendo, portanto, cair na abstração, Boccioni, ao contrário, concebe o mundo como um a máquina concreta e global sobre a qual o pintor opera uma série de escolhas. Diz Boccioni: ‘as distâncias entre um objeto e outro não são espaços vazios mas continuidades de matéria de diferentes intensidades, que nós revelamos com linhas sensíveis que não correspondem à verdade fotográfica.(...) Nós não subdividimos imagens visuais, nós buscamos um signo, ou melhor, um a forma única que substitua ao velho conceito de divisão o novo conceito de continuidade’ .”²⁰²

Tisdall, entretanto, afirma as semelhanças entre Boccioni e Bragaglia: “Boccioni distinguia entre o corpo estático que é estudado e então posto como algo movente, e seu conceito de um corpo que já está em um estado de movimento: uma ‘realidade viva’. Aqui, como Balla, existem paralelos significantes com as pesquisas ‘fotodinâmicas’ de Bragaglia, embora Boccioni estivesse ansioso por dissociar seu trabalho daquele de um ‘mero fotógrafo’.”²⁰³ Para Balla e Bragaglia, o movimento é assumido como desmaterialização. Boccioni atribui à matéria uma corporeidade, uma força física substancial e sobretudo dinâmica; neste sentido ele se afasta da idéia bergsoniana que entendia a matéria como inércia.

O ponto central da polêmica Boccioni/Bragaglia não é a filosofia de Bergson, embora ela esteja presente na estética de ambos os artistas e muitas vezes nos dê a impressão de uma grande semelhança. O fator preponderante é o desejo de Boccioni em não ter a sua escultura comparada como o realismo fotográfico. A realidade, para Boccioni, não é aquela que julgamos ser verdadeira apenas porque ela é visível aos nossos olhos; ela não pode ser captada por uma lente fotográfica. Encontramos, aqui, uma divergência central relacionada à representação da simultaneidade e do movimento: uma filosófica e mental, como defende Boccioni; outra científica e fotográfica, identificada em Balla e também vista por Boccioni em Bragaglia. O que é importante é ressaltar que, embora, Boccioni fosse contra a representação fotográfica do modo que estava sendo proposta, isto não quer dizer que ele não tenha sido influenciado por ela e utilizado-a de um modo particular. Boccioni pode ter, enfim, feito apropriações do método fotográfico, assim como fez apropriações do método cubista, e plasmá-las em sua pintura e escultura.

²⁰² FABRIS, Op. Cit., pp 113-115.

²⁰³ TISDALL, Op. Cit., pp.80.

Para Golding, existe a possibilidade de Boccioni ter negado a fotografia de Bragaglia devido ao fato de que “pela definição de Bergson, o movimento cinematográfico era ‘analítico’ e, portanto, a apreensão da essência real do sujeito seria algo somente parcial (...)”²⁰⁴

Alguns autores afirmam que Boccioni, ao invés da Fotografia, extrai sua inspiração cinética das imagens cinematográficas dos irmãos Lumière. A cinematografia da época teria permitido aos artistas indagações a respeito da representação do movimento. Nasceria assim a Fotodinâmica de Bragaglia. Uma razão da aversão de Boccioni pela fotografia de Bragaglia seria a de que o fotógrafo teria denunciado, em seu trabalho, a mecânica das realizações futuristas. A fotografia de Bragaglia teria adquirido não um caráter de mera “reprodução”, mas de uma “criação” de movimento. Boccioni teria de dado conta deste fato, e parte, então, por uma busca de um dinamismo de cores e luzes, que, a partir do dado real, se converte em formas puras, quase abstratas, como nota-se em algumas de suas obras de 1913, por exemplo *Dinamismo de um corpo humano*.

Entretanto, permanece a dúvida: se elementos da fotografia são utilizados nas pinturas e nas esculturas de Boccioni, quais são as razões para que este artista - e todo o grupo - rejeite furiosamente as idéias de Bragaglia?

Por ora nos ocupamos de duas hipóteses que ainda requerem uma reflexão mais profunda.

A primeira hipótese seria a de que Boccioni estivesse totalmente ciente das fortes semelhanças entre as idéias de Bragaglia expostas no Manifesto do Fotodinamismo e as suas idéias - constatação esta que provocaria, em Boccioni, um certo temor (ou até mesmo ciúme – sentimento coerente com o caráter competitivo típico de Boccioni) por razão do colega ter preconizado idéias que, mais tarde, adotaria como sua teoria escultórica - lembremos que o manifesto de Bragaglia data de 1911, e Boccioni inicia-se na escultura somente no ano seguinte. Talvez isso justificaria seu receio em exibir fotografias ao lado de suas esculturas, temendo que uma foto pudesse “explicar” seu procedimento escultórico. Isto explicaria também a publicação tardia do manifesto de Bragaglia, possibilitando que Boccioni pudesse lançar-se adiante, consolidando-se como único pioneiro de uma nova estética. É importante ressaltar que não estamos afirmando que a teoria escultórica de Boccioni seja algo que o artista tenha plagiado de Bragaglia. O que ocorre é que ambos possuem conclusões semelhantes no que

²⁰⁴ GOLDING, Op. Cit., pp.14-15.

concerne à representação de uma figura no espaço e concordam em vários pontos. Talvez esta rivalidade entre Boccioni e a fotografia fosse apenas um caso de vaidade do artista. Mais uma vez, não é demais lembrar de que isto é uma hipótese que necessita de uma confirmação.

Nossa segunda hipótese é a de que Boccioni tivesse receio que houvesse comparações entre a sua escultura e a fotografia por saber que as duas artes seguiam práticas opostas, embora possuísem semelhanças em suas propostas. Para Boccioni a fotografia é uma arte que necessita do dado objetivo, e a percepção de uma representação fotográfica está sempre atrelada a este dado objetivo. O que Boccioni propõe na sua escultura é algo oposto, ou seja, a apreensão de uma figura representada em uma escultura não necessita do dado objetivo, mas sim da percepção intuitiva do espectador.

Esta polêmica necessita também ser vista não somente como um debate estético, mas sim em um debate político entre o Futurismo e o cenário europeu das artes. Argan afirma que Boccioni, por ter sido o maior teórico e o maior artista do futurismo, recebeu uma grande atenção por parte da literatura crítica: “Boccioni oferecia aos historiadores um Futurismo já historicizado; como não aceitá-lo?” Desta maneira, segundo o autor, a posição hegemônica de Boccioni reforçou a idéia de que o Fotodinamismo de Bragaglia fosse, realmente, algo que devesse ser menosprezado até mesmo pelos estudiosos: “O *Fotodinamismo* de Bragaglia foi duramente criticado pelos futuristas, com Boccioni a frente, em setembro de 1913. A engenhosa excomunhão não se justificava com o fútil argumento da arte que se faz com a alma e não com a máquina (o próprio Bragaglia negava sua condição de fotógrafo), nem com o discurso teórico sobre o verdadeiro existir do dinamismo futurista. Era um gesto político, em si escandaloso mas motivado de um hipotética necessidade superior: sinal evidente que o Futurismo não era mais uma idéia, mas uma igreja ou um partido. É o drama das vanguardas: em arte os movimentos avançados tendem a superar e reprimir o impulso inicial de experimentação (...).”²⁰⁵

A exposição dos Futuristas em Paris, no ano de 1912, suscitou comparações com o cinema e com a fotografia. Naquele período tal comparação possuía um valor negativo. Argan observa: “A fotografia torna visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível, todas estas coisas (por exemplo, o movimento das pernas de uma dançarina ou um cavalo a galope), como também os universos do infinitamente pequeno e do

²⁰⁵ ARGAN, in BRAGAGLIA, Op. Cit., pp.164.

infinitamente grande, revelados pelo microscópio e pelo telescópio, passam a fazer parte da experiência visual, e, portanto, da “competência” do pintor.”²⁰⁶

Uma outra observação importante é destacada por Giovanni Lista: “Não divulgada a nível de massa e por isto ainda inscrita em uma área de privilégio reduzida aos especialistas da imagem, os quais queriam ser os futuristas intérpretes dos valores dinâmicos da civilização moderna, a fotografia científica veiculava então uma autêntica revolução do olhar. A utilização para fins científicos do aparelho fotográfico fixava uma imagem que sempre estava fugidia à percepção humana (...). Em suma a fotografia havia começado a desenvolver, a seu modo, aquela ‘solidificação da impressão’ que era reivindicada pelos futuristas (...). Quando Boccioni escreve que o raio de luz e a vibração atmosférica tornam-se elementos ‘plasmáveis’ na pintura, afirma querer ‘dar a vida da matéria transcendendo-a em seus movimentos’ através ‘do estilo do movimento’, não se pode excluir que estas afirmações provém de um conhecimento meditado quanto imaginativo das pesquisas científicas desenvolvidas pela pesquisa fotográfica.”²⁰⁷

Mas a conclusão de Argan sobre esta polêmica não se funda num debate estético, mas político: “Se entre o (*sic*) foto-dinamismo de Bragaglia e o dinamismo plástico futurista não havia uma divergência teórica tão grave que justificasse a excomunhão, a incompatibilidade nascia do fato de que a pesquisa de Bragaglia saía do sistema das artes que o futurismo havia já aceitado e convalidado (...). O Fotodinamismo de Bragaglia (...) anulava o paralelismo e propunha uma coexistência emotiva do objeto e do sujeito através do *medium* da máquina fotográfica; reabria a problemática de uma experimentação no mesmo momento em que o futurismo se reconhecia maduro para participar do novo curso da cultura artística européia. Apenas quando a pesquisa estética se liberta das técnicas artísticas tradicionais emerge a originalidade da pesquisa de Bragaglia (...).”²⁰⁸

Este debate possui uma relação com as crenças mais profundas de Boccioni, segundo afirma Calvesi: “Arte e vida, arte e ação para Boccioni estavam paralelas mas distintas, e a arte era sempre uma sublimação, o manifestar-se de uma essência, assim como o movimento era uma ‘epifania’ e a essência da vida: duas essências que deviam encontrar-se ao nível privilegiado do Absoluto. Por isso, esta é a mesma razão pela qual ele detestava o movimento fotográfico, particular e mecânico de Balla e

²⁰⁶ ARGAN, Op. Cit., pp.81.

²⁰⁷ LISTA, *Futurismo e Fotografia*, pp. 40, in *Boccioni a Milano*, Op. Cit.

²⁰⁸ ARGAN in BRAGAGLIA, Op. Cit., pp.165.

não pintava nunca uma máquina, mas sim o cavalo, símbolo natural e universal da energia, do transcorrer e do porvir.”²⁰⁹

Observamos, finalmente, que Boccioni possui um débito com a fotografia. A série de esculturas que representa homens caminhando, pode remeter-nos aos experimentos de Marey, onde cada fotograma retrata um estágio do deslocamento de um corpo. Boccioni pode ter aperfeiçoado a sua representação deste deslocamento até chegar a escultura *Formas únicas da continuidade no espaço* tendo como referência tais fotografias. Observando aquilo que para Marey é um **instante** de um movimento, Boccioni transforma-o, em sua escultura, em **síntese**, e desta maneira obtém um resultado totalmente novo.

A questão da existência de uma política futurista “anti-fotografia” é pertinente e válida; entretanto é importante afirmar que, se analisarmos a teoria estética de Boccioni tal como fizemos, compreenderemos, em alguns aspectos, a coerência de suas convicções. Mais uma vez, trata-se de um caso onde um artista recebe influência de uma outra estética mas não a adota completamente, utilizando-a para seus próprios propósitos. Boccioni pode não ter admitido a presença da fotografia em sua obra; entretanto *Formas únicas da continuidade no espaço* remete-nos, de uma certa maneira, à Marey. A oposição de Boccioni contra Bragaglia situa-se no âmbito da teoria e das questões políticas, mas é difícil dizer que Bragaglia tenha influenciado Boccioni em sua escultura.

A interpretação de Boccioni daquilo que ele provavelmente conheceu dos experimentos de Marey é materializada em sua escultura de uma maneira nova, “filtrada” graças a sua crença de uma construção mental do movimento, em detrimento de um processo de análise. O mérito de Boccioni foi o de ter criado, apesar de todos os questionamentos, uma escultura totalmente renovada.

²⁰⁹ CALVESI, Op. Cit., pp.112.

CAPÍTULO 4- O REGISTRO DE *FORMAS ÚNICAS DA CONTINUIDADE NO ESPAÇO* NA HISTORIOGRAFIA E NA CRÍTICA DE ARTE

“A crítica nunca existiu e não existe.”

B. Corradini / E. Settimelli, 1914.

Pretendemos apresentar brevemente, neste capítulo, algumas considerações importantes sobre a presença de *Formas únicas da continuidade no espaço* na recuperação do Futurismo pela historiografia crítica, bem como destacar algumas observações ligadas diretamente a estes estudos sobre a obra de Boccioni.

Vimos que a obra de Boccioni atravessou várias polêmicas que envolviam outros estilos artísticos – como o Cubismo – e debates com outros métodos de reprodução do real – como a fotografia. A maioria dos historiadores convenceu-se de que o Futurismo, apesar da existência de algumas contradições intrínsecas ao movimento, não podia ser reduzido a uma extensão da estética cubista. Esta tarefa de dissociação entre os dois movimentos e a afirmação de uma autonomia do Futurismo e de sua obra é algo que inicia-se através dos escritos de Roberto Longhi (1890-1970).

Roberto Longhi foi um dos primeiros críticos da época a reconhecer um valor artístico na obra futurista, bem como distingui-la das outras correntes artísticas do período. Profundo conhecedor da obra de Boccioni e das artes figurativas, foi Longhi quem ressaltou a plástica futurista como uma construção arquitetônica de volumes. Ele próprio chegou a propor uma equivalência entre si e os futuristas, tal como Apollinaire e os cubistas. Longhi escreveu um artigo sobre a pintura futurista em 1913 e um outro sobre a escultura de Boccioni, escrito no ano de 1914. Longhi era profundamente interessado sobre a obra de Boccioni. No artigo sobre a pintura futurista, Longhi destaca a pintura do artista, especialmente no que concerne à representação do movimento:

“Mas existe uma outra solução, esta mais intelectual, e profunda, do movimento. Devemo-la ao pintor Boccioni.

O seu dote essencial, genuinamente artístico, é saber levar sob um plano lírico com a força de sua calorosa pintura, aquilo que resulta para muitos outros um mero enunciado. Assim a compenetração dos planos que no Cubismo não é mais que um arbitrário prolongamento linear, nele é verdadeira e própria compenetração materializada de planos coloridos, vibrantes, atômicos. (...)”²¹⁰

Podemos perceber neste trecho que Longhi estabelece uma diferenciação entre Futurismo e Cubismo, numa época em que ocorriam debates polêmicos entre estes dois movimentos. Longhi escreve, em 1914, um texto crítico sobre a escultura de Boccioni. Este texto possui uma grande importância na historiografia crítica sobre o Futurismo; Longhi será um dos pioneiros a reconhecer a validade e o mérito das esculturas de Boccioni; ele, que acompanhava o desenvolvimento do Futurismo desde o início, escreveu um texto sobre a escultura futurista cuja estilística e inteligência são notáveis. A simpatia que Longhi tinha pelo Futurismo é expressa, além do conteúdo próprio do texto, em seu estilo de escrita: um texto escrito de uma maneira que nos remete à *Parole in libertà* de Marinetti – metáforas rebuscadas, vocabulário inventivo, economia ou, em alguns trechos do texto, ausência de pontuação e vírgulas. Pela riqueza e importância deste escrito de Longhi, apresentamos, em seguida, o trecho no qual o autor aborda *Formas únicas da continuidade no espaço*:

“(...) Mas seja como for nós vemos mais uma vez Boccioni juntar à 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*.

Este tornar-se abstrato do título manifesta a tendência à purificação da arte de qualquer escória vagamente humanística. Estamos de fato de frente a tal obra-prima, que isso ficará típico sem poder nunca adornar de retórica.

É ainda uma figura humana, um nu isolado que age aqui: contudo não causa efeito em vós que com a resistência articulada de certas formas anexas a um centro, com peso desmoronado de certas outras, com a máxima síntese arquitetônica de um intensificado movimento relativo.

Desde os disparos demorados de um motor a cinqüenta, passa-se a duzentos em um zumbido fechado e unificado, de subida imperceptível. É a nova estase, o novo repouso superior do movimento

²¹⁰ LONGHI, *I Pittori Futuristi*, in *Scritti Giovanili*, pp.52. A tradução é nossa.

que não se poderá mais fracionar. A impersonalidade das formas únicas da continuidade no espaço. Nunca se alcançou uma intimação mais alta e imperativa da visão puramente plástica.

Síntese de articulação – fixa na Espansão espirálica – síntese carnosa – nos Músculos em velocidade – unem-se aqui em um só corpo, de construção perfeita. As qualidades friamente enumeradas – quase à Assíria – na análise do dinamismo humano se entrelaçam entre elas, inexprimivelmente. Matéria nem muito lustrada, nem muito fluida, perfil empinado e desmontado ao mesmo tempo: organismo e ambiente: pura arquitetura.

Coisa novíssima e máxima de possibilidade infinita do desenvolvimento na criação: aos lados o perfil mais alargado a silhueta mais expandida, mas também a elevação mais recolhida e saliente, de frente e de trás.

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 de cavidade, deserta de carne com curvatura vital de folha, a outra moldada 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: talvez se desprenderão; o torso de escavação também ele sobe íngreme sem escalada até a uma inalcançável geleira cândida, em repouso.

De frente, o corpo escapa - vos sugado por trás pela corrida e pela atmosfera; as formas chilreiam como de uma haste de uma bandeira no vento sem trégua e, verdadeiramente, um eixo puramente vertical é escavado no corpo da cabeça aos pés. A este eixo impecavelmente estatuario 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 retirará a matéria atraída de uma outra saída distante.

Mas o outro perfil fecha-se 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 profundo em uma delicadeza tecida de umidade “chiaroscuro” perfeita faz - nos sentir

verdadeiramente as formas como plenas. Formas agudas e entulhadas são explodidas no ar, os braços agitam-se apontando a última asinha, também em direção a terra o grumo que no outro perfil se dividia em geminações excessivas, aqui parece significar uma necessidade puramente técnica de basamento estático às carnes desde quando 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’.

Do alto é um suave rodar de redondezas; o crânio afusa-se como pão de açúcar, o ombro grumoso resiste, com sombras moles, uma curva energética comprime-se na sombra, onde o quadril está para erguer-se da virilha até quando a nádega fluindo beliscada do ar sobe novamente em luz, e a coxa embaixo retorce-se molemente, unindo as 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 abrindo-se sobre a polpa em uma baga solidamente carnosa. A este tratamento da forma em plena solidez amarra-se a vista da estátua de costas. E se não fosse que os membros inferiores não comportam este ponto de vista – isto que enfim é uma imperfeição da obra – nada superaria esta nova criação inesperada.

Quando do cálice móvel da nádega e do quadril – apoiados sobre a coxa que oferece o declive afilado de um leme e beliscadas no alto de uma represa aérea – desabrocha a curva saliente de uma flor de torso mas rápido apaga-se sepultada pelo cálice mais vasto e inverso do omoplata.

Enquanto, à direita, a outra metade – torna-se uma pá côncava do buraco do crânio, e o ar se turbina, convexo, do omoplata que descende mais amplo, rebate o torso, espreme as partes moles: estes fluindo do alto escavam na coluna vertebral um fosso improvisado que alimentado desvia-se em um sinuoso leito de torrente a recolher os detritos na última carnosidade traseira, cheio pendurada e achatada como um enorme figo maduro.

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.

E como as grandezas permanecem estranhas os defeitos que na tumultuosa altura desta obra são mais evidentes que noutro lugar.

Em cada olhada alguma parte não se organiza em um perfil total, nem barroco, freqüentemente uma matéria gravada muito desordenadamente reconduz - nos ainda uma vez à uma espécie de impressionismo orgânico. Fragmentos pendurados de nervos ou de músculos, restam invencivelmente fragmentos e instantaneidade, e o eixo escavado verticalmente na vista anterior reporta-nos ainda uma vez à organismos estáticos superados a tempo. Já que um eixo vertical por ser alguma coisa mais que um simples abstrato, deve tornar-se coluna sustentáculo -de- capitel, corpo imóvel sustenta -cabeça. Também na mesma vista frontal os planos perfeitamente rasos não têm possibilidade de organização, nesta escultura; seria suficiente dobrar-se em uma remota curvatura, essa rasa ainda de a matéria, para alcançar o absoluto, eu penso."²¹¹

Barbantini e Longhi foram dois autores que mantiveram uma postura de apoio e crítica positiva à obra de Boccioni. Já em 1910 Barbantini organizava em Veneza uma exposição individual de Boccioni, defendendo com coragem sua obra e apontando para as qualidades do artista: seriedade de pesquisa e preparação. Os escritos de Longhi trazem ao público o valor da obra de Boccioni, reconhecendo-o como um grande artista e pioneiro de uma nova tradição, e neste sentido foram fundamentais no sentido de estabelecer uma distinção entre os Futurismo e o Cubismo. Também Apollinaire, embora com algumas reservas, não deixa de reconhecer a novidade do grupo italiano.

As esculturas de Boccioni receberam atenção da crítica em vários momentos. Foram expostas em Roma e Paris e gozaram de grande notoriedade, no período em que foram expostas. Através dos dados recolhidos por Calvesi podemos ter acesso às opiniões manifestadas pela crítica da época. A série de figuras caminhando é um bom demonstrativo da recepção da crítica. O jornal *Il Tirso* comenta sobre a obra *Expansão espirálica de músculos em movimento*: "*A Expansão espirálica de músculos em movimento é uma obra enormemente sintética e apresenta magníficas uniões de massas.*"²¹²

Sobre a mesma obra escreve o *Giornale di Sicilia*: "Aqui já estão abandonadas todas as outras pesquisas; trata-se de dar um conjunto plástico do corpo humano, em corrida, isto é, no seu melhor estado de dinamismo maior. E aqui encontra logo a perfeição da linha que Boccioni prefere, a espiral,

²¹¹ LONGHI, *La scultura Futurista di Umberto Boccioni*, publicado originalmente em Libreria della "Voce", Firenze, 1914. O original em italiano foi retirado de *Roberto Longhi: Scritti Giovanili - 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1980. A tradução é nossa.

²¹² *Il Tirso*, 28 de dezembro de 1913, in CALVESI, Op. Cit., pp.464.

máxima para o dinamismo entre todas as linhas; nesta estátua ela tem a função de organizar em torno de si toda a matéria.”²¹³ Os mesmos jornais realizariam críticas favoráveis a outras obras, como *Músculos em velocidade*, e *Síntese do dinamismo humano*. Sabemos que *Formas únicas da continuidade no espaço* também foi citada pelas mesmas fontes, mas não possuímos o conteúdo das observações referentes a esta obra.

Além da exposição póstuma sobre Boccioni que ocorreu logo após a sua morte, em 1917, uma mostra organizada em Milão em 1933 na Galeria de Arte Moderna constitui um momento de interesse e de recuperação do artista após um longo silêncio, realizada pelos integrantes do chamado Segundo Futurismo.

Porém um verdadeiro interesse de recuperação de Boccioni só ocorre após a Segunda Guerra Mundial, com novos e profundos estudos de caráter crítico. R. Carrieri e sobretudo Giulio Carlo Argan, com uma monografia, são dois autores que se propõem a esta recuperação de Boccioni, com uma nova base de abordagem e de entendimento de sua obra. É o início de uma nova fase de estudos sobre Boccioni, desta vez mais analítica e abrangente.

Em fins dos anos 60 inicia-se uma revisão do Futurismo, que, segundo Crispolti, contribui para retirar o Futurismo da associação constante às atividades parisienses, “não para negá-las – obviamente – mas para delimitá-las, como é necessário (...).”²¹⁴ Deste ponto de partida os estudos se proliferam: Maurizio Calvesi, com vários ensaios, a publicação de *Archivi del Futurismo*, onde se recolhe, com exaustão, todos os documentos escritos que fizeram parte do movimento; Guido Ballo escreve sua conhecida monografia sobre Boccioni, em 1964. Este itinerário crítico torna possível uma recuperação satisfatória do artista, destacando seu papel como criador da estética futurista, e atribuindo-lhe importância como principal influência nas várias correntes artísticas que surgiram na Europa. Alguns autores colocam a obra de Boccioni como um elemento que influenciou o Surrealismo e a Action Painting.

Crispolti entretanto afirma que “somente nas duas últimas décadas a historiografia do Futurismo, sobretudo a italiana, tornou-se capaz não somente de dar novas e fundamentais contribuições, mas uma

²¹³ *Giornale di Sicilia*, 10 e 11 de dezembro de 1913, in, CALVESI, Op. Cit., pp.464

²¹⁴ CRISPOLTI, Op. Cit., pp.18.

substancial impositação de aberturas metodológicas (...).”²¹⁵ De fato, atualmente o Futurismo é estudado com um cuidado maior por parte dos historiadores e críticos de arte, tendo a sua importância reconhecida dentro do cenário das artes plásticas européias do início do século. Também são reconhecidas, atualmente, as contribuições deste movimento italiano no surgimento de outros estilos figurativos, como o Construtivismo de Gabo, o cubo-futurismo russo, entre outros. A escultura de Boccioni aparece na maioria dos livros que abordam a história ou a teoria da escultura. Alguns livros não dissociam a escultura do artista da sua pintura, claramente reconhecendo em Boccioni uma poética que se manifesta em ambas, demonstrada por nós neste trabalho.

Hoje, é difícil encontrar um estudo sobre Arte Moderna que não cite o Futurismo, bem como, em um trabalho crítico sobre Boccioni, não encontrar uma citação a *Formas únicas da continuidade no espaço*. A maioria dos autores reconhece esta escultura como a obra de Boccioni que renovou a arte moderna, junto com o *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*. Gostaríamos, entretanto, de apontar algumas observações importantes sobre esta obra, encontradas em algumas fontes utilizadas no presente estudo.

A primeira observação que merece ser destacada e discutida é sobre a grafia errada do título da obra, que ocorre com frequência em vários estudos sobre o Futurismo. Desde o nosso projeto de pesquisa apresentávamos a escultura como *Formas únicas na continuidade do espaço*; entretanto, o título correto da escultura é *Formas únicas da continuidade no espaço*. Este título é a tradução correta do original em italiano *Forme uniche della continuità nello spazio*. A confusão entre a maneira correta de citar o título da escultura é justificável: ambas convivem dentro da literatura sobre o Futurismo e não são poucos os livros onde nos deparamos com o título errado. Uma tradução insatisfatória poderá explicar a razão destes enganos, mas o principal problema é a localização do título incorreto em muitas obras de autores nacionais. No livro de Bernardini encontramos uma ilustração da escultura em questão, onde seu título é reduzido para *Formas Únicas no Espaço*. No livro MAC- Uma seleção do acervo na Cidade Universitária,²¹⁶ onde podemos visualizar todo o acervo do Museu, encontramos os dois títulos, *Formas Únicas na Continuidade do Espaço* e *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*. Mesmo que se trate de um erro tipográfico, é necessário retificar corretamente o título da obra. Esta confusão entre os diversos títulos foi identificada em nossa pesquisa e imediatamente modificamos o título da obra, passando a grafá-la corretamente no decorrer desta pesquisa. Esperamos que este nosso

²¹⁵ CRISPOLTI, Op. Cit., pp.19.

²¹⁶ SP, USP, 1983.

estudo também sirva para conscientizar os leitores e pesquisadores da importância da escultura ter seu título escrito corretamente. A razão principal é a de que a posição trocada de 'NO' e 'DA' do título também modifica drasticamente o entendimento deste, alterando o seu conteúdo bergsoniano. O perfeito entendimento da obra é comprometido e prejudicado quando o título não é grafado de uma maneira correta.

Uma outra questão que percebemos durante este estudo refere-se à presença do gesso original no Brasil. Atualmente existem, segundo Calvesi, seis ou sete versões em bronze de *Formas únicas da continuidade no espaço*, feitas em épocas distintas e espalhadas pelo mundo. O acesso às fusões em bronze para as reproduções fotográficas utilizadas pela literatura crítica é maior, e desta maneira, verificamos que poucos estudos sobre esta escultura reproduzem a fotografia da obra original, em gesso, pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Quando a fotografia do original em gesso é utilizada, em sua maioria é aquela pertencente ao período aproximado de 1913 ou 1914. O que mais nos chamou a atenção, entretanto, foi a menção do original em gesso pela literatura crítica: esta menção é raríssima, quase inexistente. Apenas poucos títulos, como Calvesi e Coen (que organizaram uma coletânea da obra completa de Boccioni) e outros títulos nacionais, em sua maioria ligados ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, mencionam a existência do original em gesso em nosso país. A maioria das obras consultadas não possui este interesse, ou talvez desconheça a existência desta obra.

O que interessa, apesar do que foi observado, é que *Formas únicas da continuidade no espaço* é considerada atualmente uma obra fundamental para o entendimento da escultura moderna, e será muito mais reconhecida e valorizada quando estas questões que foram apresentadas acima forem superadas.

CONCLUSÃO

"Desta existência eu sairei com um desprezo por tudo aquilo que não é arte. Tudo aquilo que vejo atualmente é um jogo de frente a uma pincelada bem dada, a um verso harmônico, a um acordo musical bem composto. Existe apenas a arte."

Umberto Boccioni, diário do *front*, 1916.

Na conclusão deste trabalho, gostaríamos de retomar as principais questões abordadas por nós sobre a obra de Boccioni, e sobre *Formas únicas da continuidade no espaço*.

Em primeiro lugar é importante reafirmar que a escultura de Boccioni não pode ser compreendida sem uma análise da sua obra pictórica, pois é em sua pintura que identificamos os principais elementos de sua poética escultórica. A pintura e os desenhos de Boccioni, desde seu período romano, já apresentam a preocupação do artista pela pesquisa de uma solução plástica às questões da cor, do volume, da representação do corpo, da presença da luz, do movimento humano, da atmosfera, que serão desenvolvidos mais tarde em suas pinturas futuristas e em sua escultura. Entendemos desta maneira que *Formas únicas da continuidade no espaço* não é uma obra inovadora apenas devido a uma estética futurista, mas sim por razão de um amadurecimento da aplicação de alguns conceitos que Boccioni toma contato antes de 1909. Esta escultura abarca as principais preocupações estéticas do artista: o movimento e a tensão do corpo, a presença da luz como agente desmaterializador da figura, a inserção da atmosfera na obra (derivações da estética de Previati), o ideal clássico antigo, o dinamismo da ação e a síntese de todos estes elementos em uma "forma única". Todos estes elementos estão presentes, de uma maneira ou de outra, em seus primeiros desenhos e pinturas, demonstrando que as motivações do Boccioni futurista são mais antigas que o Futurismo.

Neste sentido, é necessário identificarmos os limites do Futurismo na poética de Boccioni, e não situar o movimento italiano como determinante de sua estética. A estética do Boccioni futurista é uma estética particular, assim como aquela dos outros integrantes do grupo de Marinetti. A busca futurista, no âmbito de uma renovação européia, fez sentir-se sem dúvida no "provincianismo" italiano, mas não convenceu totalmente, nem tampouco a seus protagonistas, sobretudo aqueles que estavam mais em

contato com as experiências dos outros países, como Severini. Isto também pode ser percebido nas obras de Boccioni: ele não retrata a máquina, manifestando preferência pelo cavalo, por exemplo; o Futurismo é, para ele, mais uma chance de continuar a busca por uma estética que possa satisfazer o seu desejo por uma arte absoluta, divina e universal.

Da mesma maneira, a presença do Cubismo e da fotografia na obra de Boccioni deve ser considerada nas suas devidas proporções, e não como determinante de seu trabalho. É necessário considerar que a complexidade da poética boccioniana abarca diversas influências que devem ser consideradas com cautela quando nos propomos a estudar sua pintura e sua escultura. A presença destas influências não afeta a originalidade de sua obra, e nem a caracteriza como plágio, como foi discutido por nós no capítulo 3 deste estudo.

Boccioni inaugura uma linha ainda não explorada pela escultura até então. Fundamental, neste sentido, é compreender a importância de Rosso como passo inicial no desejo de Boccioni em formular uma nova teoria escultórica. Rosso supera o conceito de estátua e de escultura fechada, e, embora não partilhasse das teorias de Boccioni sobre a pesquisa intuitiva da “forma que dê a continuidade no espaço”, a sua pesquisa inaugura os fundamentos para uma escultura nova que antecipa as correlações íntimas entre matéria, energia, movimento, espaço e tempo.

Formas únicas da continuidade no espaço representa o aperfeiçoamento da escultura de Boccioni, que aqui dividimos em dois momentos:

O primeiro momento de sua escultura caracteriza-se por esculturas em sua maioria polimáticas, cujos temas possuem uma associação direta aos temas de sua pintura: a presença da janela e da figura materna, por exemplo. Os elementos cubistas são mais perceptíveis, a preocupação pela inserção do corpo no ambiente é maior que a preocupação pelo movimento, e os temas das esculturas são, por excelência, “estáticos”.

O segundo momento da escultura de Boccioni caracteriza-se pelo abandono do polimaterismo e à dedicação pelo trabalho em gesso. A preocupação principal do artista é estudar o movimento do corpo humano, através da figura que caminha. O recurso cubista cede espaço a elementos típicos da escultura barroca e da antiguidade, bem como notamos um interesse de Boccioni pelas experiências fotográficas do final do século XIX e início do século XX.

Para Boccioni não interessa o objeto na sua execução somente, mas na sua profundidade de interpretação. Esta interpretação do objeto nasce com um comprometimento com a matéria, como foi expresso por Marinetti em seu Manifesto técnico da Literatura Futurista, 1912: “é preciso(...) substituir a psicologia do homem, já exaurida, com a obsessão lírica da matéria.” A “obsessão lírica da matéria” deu seus frutos na escultura de Boccioni.

Outra observação importante que merece ser destacada sobre a escultura de Boccioni é a presença dos elementos da antigüidade. Esta presença do antigo pode ser percebida desde os seus primeiros desenhos de seu período romano. Boccioni possuía a mesma obsessão pelo corpo que caracterizou a maioria das obras de Michelangelo; no seu livro Pittura Scultura Futuriste o artista cita Michelangelo como o último grande artista clássico: “Com Michelangelo o espírito interpretava a si mesmo manifestando-se. O artista não era, como na nossa época, um intermediário entre a natureza e a obra. Era junto o feliz momento no qual a identidade perfeita produz sem errar, pois reflete a si mesma.”²¹⁷

O desejo de Boccioni é o de criar um novo clássico, inaugurar uma nova tradição. Boccioni não quer representar a realidade já conhecida, mas sim criar uma nova, revelando, deste modo, um sentido de renovação à eterna e misteriosa força da Arte. Sempre estava atormentado pela dúvida de não poder controlar realmente a matéria que iria forjar. Esta obsessão pela criação perfeita, que também é típica de Michelangelo, levou-o a desenvolver em si um profundo sentimento de autocritica, como explica Ballo: “existe uma outra força psíquica em Boccioni que constitui o complemento necessário ao equilíbrio e aos resultados de uma artista inovador; a obstinação é tal nele –temperamento que prevalece afetivo – que torna-se obsessiva. Por esta obstinação a autocritica torna-se inexorável(...)”²¹⁸

Boccioni projeta para o futuro sentimentos primários, antiquíssimos. Estrutura a composição com efeitos inquietantes, uma monumentalidade que conduz ao primário, à agressividade das origens. Não é à toa que ele escolhe como tema para a sua maior escultura um homem que caminha; Boccioni sempre teve uma grande obsessão pelo Homem, pelos seus valores, pelo seu destino. Do ser humano o fascinou o estudo anatômico, do movimento, do deslocamento, dos músculos tensionados. Vimos, neste trabalho, como a referência humana está sempre presente em suas obras, desde seu período

²¹⁷ BOCCIONI, Pittura Scultura Futuriste, Op. Cit., pp. 86.

²¹⁸ BALLO, in CALVESI, Op. Cit., pp.25.

romano, acompanhando —o até sua morte. Sua devoção por Michelangelo é um reflexo deste seu profundo interesse pelo ser humano.

Boccioni, que segundo Calvesi viveu romanticamente o Futurismo, interessava-se mais pelo homem humanista na sua exasperada configuração renascentista, do que o homem máquina de Marinetti. Boccioni atraía-se mais pelo homem de Michelangelo, pelo ideal do gênio, que o romantismo havia revivido e por onde ele continuava a caminhar: “A seu modo (...) Boccioni prenuncia o drama da humanidade atual: que enquanto é imersa em um ideal não mais heróico porém irrenunciável do progresso, se apegas aos valores antigos do homem (...). Os seus quadros e esculturas futuristas foram bombas detonantes, mas não tanto pela novidade da mensagem e do conteúdo, como ao invés era o caso de seu amigo Marinetti, quanto pela agressividade estrutural da forma. Os conteúdos de Boccioni tendiam a ser ‘eternos’, românticos; a mensagem, nietzschiana (...).”²¹⁹

Boccioni tem à mente a *Nike* de Samotrácia, quando esculpe a série de figuras caminhando, entre elas *Formas únicas da continuidade no espaço*. Isto porque, como Fídias ou Heráclito, Boccioni também entende o movimento como vibração universal, “replasmando os corpos, cancelando o esquema mental que estes haviam enquanto entidades estáticas e isoladas.”²²⁰ Calvesi explica esta atração de Boccioni pelo antigo através de sua personalidade: “Boccioni é um grande romântico, um romântico progressista. As esperanças e as aspirações do Ottocento exaltam-se nele, e aquilo que nele parece, e por muitos aspectos é, superação do velho século, é ao mesmo tempo uma potencialização dos velhos ideais à luz das novas promessas da técnica e da ciência.”

O que é importante na obra de Boccioni é o sentimento do universal permeando todas as coisas, como observa Calvesi: “Boccioni tem isto de profundamente diferente e fascinante: que sabe, é verdade, o que é a arte, mas como um crente sabe o que é Deus: o incomensurável, o transcendente, e mais que o absoluto, o total. (...) Boccioni partilha uma nostalgia pela arte como testemunha e tormento, é atraído pelo drama, porque enfim Boccioni é o único, entre os artistas italianos do século XX (...) que não representa o drama mas o vive, atestando-o com a obra e a personalidade.”²²¹ Esta característica está profundamente ligada a um otimismo típico de Boccioni, citado por De Micheli: “O

²¹⁹ CALVESI, Op. Cit., pp.92.

²²⁰ *idem*, pp.93.

²²¹ CALVESI, in GRISI, Op. Cit., pp.231.

otimismo de Boccioni não era algo obtusamente eufórico ou inconsciente, como o otimismo de outros futuristas. Era, na verdade, um ato da ‘vontade de acreditar’ contra as razões negativas da vida.”²²²

A “vontade de acreditar” de Boccioni justifica a sua obsessão pela procura de uma plástica satisfatória, objetivo que norteou toda a sua experiência como artista e como homem: “É preciso que eu confesse que procuro, procuro, procuro e não encontro. Encontrarei? Ontem estava cansado da cidade grande, hoje a desejo ardentemente. Amanhã que coisa irei querer?”

Esta pergunta que Boccioni faz a si mesmo, no seu diário de 1907, nunca teve uma resposta definitiva. O artista pesquisou durante toda a sua vida, à procura das respostas; atividade contraditória se analisarmos a veemência dos postulados estéticos dos manifestos da pintura e da escultura. Entretanto, hoje sabemos que os manifestos futuristas são insuficientes para explicar a complexidade e a riqueza da poética do artista.

Sua atividade artística, entretanto, terminou abruptamente. Em 1916, Boccioni pinta o retrato do músico Ferruccio Busoni, em um estilo tipicamente cézaniano. Chamado ao *front* em julho do mesmo ano, é escalado para a artilharia. Sofre uma queda de um cavalo durante um exercício militar. Este acidente machuca-lhe seriamente a cabeça, e, no dia 17 de agosto, não resistindo aos ferimentos, morre em Verona. Boccioni, como afirma C. de Grada, teve uma morte tipicamente romântica: “Aquele morte romântica do futurista Boccioni, caído do cavalo como Géricault, tem um distante eco na predição do poeta clássico, que morre jovem porque é querido pelos deuses.”²²³

O fato é que Boccioni viveu romanticamente a sua vida; viveu desta forma o Futurismo, viveu desta forma a sua arte; a sua obra foi a catarse de tudo aquilo que não mais lhe servia e de tudo aquilo que para ele era promissor. Na beleza de sua obra ainda pulsa o convite para participarmos da grande aventura que foi sua existência.

²²² DE MICHELI, Op. Cit., pp.217.

²²³ DE GRADA, R., *Boccioni-Il mito del moderno*, Milão, 1962, p.13, in ZERI, Op. Cit., pp.234.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Primárias

BOCCIONI, Umberto, Pittura, Scultura Futuriste: Dinamismo Plastico, Milano, Corso Venezia, 1914.

_____, “Manifesto Tecnico della scultura futurista”, in Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futurista Umberto Boccioni, marzo –aprile 1914, Galleria Gonelli, Firenze.

_____, “Prefazione al catalogo della prima esposizione di scultura” / “Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste” in FIORI ,T. et al., (a cura di), Archivi del Futurismo, Vol. I, Roma, 1958.

_____, Estetica e Arte Futuriste, Milano, Balcone, 1946.

_____, Gli scritti editi e inediti, Milano, Feltrinelli, 1971.

_____, Altri inediti e apparati critici, Milano, Feltrinelli, 1972

Fontes Secundárias

“ Umberto Boccioni: Formas Únicas na Continuidade do Espaço”, in AMARAL, A ., Coord. MAC-USP, - Perfil de um Acervo, sd.

APOLLONIO, U. (org.), Futurist Manifestoes, London, Thames and Hudson, 1973.

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.

BERGSON, H., L'evolution Créatrice, Paris, Skira, 1945.

_____, Matière et Mémoire: essai sur la relation du corps a l'esprit, Paris, F. Alcan, 1913.

_____, Essai sur les données immédiates de la conscience, Paris, Univ. De France, 1976.

_____, La pensée et le mouvant:essais et conferences, Paris, Univ. de France, 1955.

BERNARDINI, A ., (org.), O Futurismo Italiano – Manifestos, SP, Perspectiva, col. Debates, 1980.

BOCCIONI, U., Dynamisme plastique: peinture et sculpture futuristes, Lausanne, 1978.

BORTOLOTTI, N., (org.) , Boccioni a Milano, Milano, G. Mazzotta Editore, 1982.

BOWNESS, A. ,Modern European Art, London, Thames and Hudson, 1991.

BRAGAGLIA, A. G., Fotodinamismo Futurista, Torino, Einaudi, 1970.

BRAUN, E., (org.), Italian Art in the 20th Century, Painting and Sculpture – 1900-1988, London, Prestel, 1989.

BRIOSI, S., (org.), Vitalité et contradictions de l'avant-garde: Italie – France, 1909 – 1924, Paris, J. Corti, c.1988.

CALVESI, M., Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista, Milano, Fabbri, 1971.

_____ e COEN, E., Boccioni – l'opera completa, Milano, Electa, 1983.

CANGIULLO, F. et al., Marinetti entre los Futuristas, trad. Stella Mastrangelo, Mexico, F.C.E., 1986.

CARRÀ, M.(a cura di) , Carlo Carrà - Tutti gli Scritti, Milano, Feltrinelli, 1978.

CHIPP, H. B. , Teorias da Arte Moderna, SP, Martins Fontes, 1996, 2 ed.

CRISPOLTI, E., Storia e Critica del Futurismo, Roma, Laterza, 1986.

“Cubistas e Futuristas”, Museu de Arte Contemporânea, SP, MAC, 1965.

_____, Il mito della machina e altri temi del Futurismo, Trapani, Celebes, 1969.

DE MARIA, L., La nascita dell'avanguardia: saggi sul futurismo italiano, Venezia, 1986.

DE SANNA, J., Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno, Milano, Mursia, 1985.

ECO, U., Obra Aberta, SP, Perspectiva, col. Debates, 1991.

FABRIS, A. , Futurismo: Uma Poética da Modernidade, SP, Perspectiva/ EDUSP, col. Estudos, 1987.

_____, (org), Fotografia- Usos e Funções no século XIX, SP, EDUSP, 1991.

FALQUI, E., Bibliografia e Iconografia del Futurismo, Firenze, 1959.

FLINT, R. W., (ed.), Marinetti: Selected Writings, NY, Farrar, Straus and Giroux, 1973.

FRANCASTEL, P., A realidade Figurativa, SP, Perspectiva, col. Estudos, 1982.

GALCERÁN, M., Sobre a Problemática do Espaço e da Espacialidade nas Artes Plásticas, RJ, Cátedra, 1981.

GAMBILLO, M., e FIORI, T., Archivi del Futurismo, vol I, Roma, de Luca, 1958.

GODOLI, E., Il Futurismo, Bari, Laterza, 1983.

GOLDING, J., “Boccioni – Unique Forms of Continuity in Space”, Tate Gallery, London, 1985.

GOLDWATER, R., “What is Modern Sculpture?” , Museum of Modern Art, 1969.

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.

HERBERT, R., Modern Artists on Art – Ten Unabridged Essays, New Jersey, Prentice- Hall, 1964.

KRAUSS, R. E., Passages in Modern Sculpture, Mit Press, London, 1993, 9.ed.

LISTA, G., La Scene Futuriste, Paris, CNRS, 1989.

_____, Futurismo, Lausanne, 1973.

LONGHI, R., Scritti Giovanili – 1912-1922, Firenze, Sansoni, 1980.

LUCINI, G. P., Marinetti, futurismo, Futuristi: Saggi e Interventi, Firenze, Sansoni, 1980.

LUPERINI, R., Gli Esordi del Novecento l'Esperienza della 'Voce', Roma, Laterza, 1984.

MENNA, F., La Linea Evolutiva dell'Arte Moderna, Torino, 1980.

MICHELI, M., As Vanguardas Artísticas, SP, Martins Fontes, 1991.

NASH, J. M., El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo, trad. Marcelo Covian, Barcelona, Labor, 1983.

Os Pensadores, *Henri Bergson*, SP, Abril Cultural, 1978.

Os Pensadores, *Friedrich Nietzsche*, SP, Abril Cultural, 1978.

PALAZZESCHI, A ., (org), L'Opera Completa di Boccioni, Milano, Rizzoli, 1969.

PAPINI, G., L'esperienza futurista 1913- 1914, Firenze, Vallecchi, 1981.

Perfil de um acervo: O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP, MAC-USP, 1983.

PERLOFF, M., O Momento Futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura, São Paulo, EDUSP, 1993.

PINOTTINI, M., L'estetica del Futurismo: revisione storiografiche, Roma, Bulzoni, 1979.

PIROVANO, C., (org), Scultura Italiana del Novecento - Opere, Tendenze, Protagonisti, Milano, Electa, 1993.

READ, R., A Arte de Agora Agora: uma Introdução à teoria da Pintura e Escultura Moderna, SP., Perspectiva, Col. Debates, 1991.

_____, Modern Sculpture: A Concise History, London, Thames and Hudson, 1994.

READ, H., A Concise History of Modern Painting, London, Thames and Hudson, 1995.

SEHN, M. M., “ Umberto Boccioni. Gesso patinado –escultura”., SP, MAC –USP, 1992 – relatório técnico.

SOFFICI, A ., Il caso Medardo Rosso, Firenze, B. Seeber Editori, , 1909.

_____, Cubismo e Futurismo, Firenze, Libreria della Voce, 1914.

_____, Primi principi di una estetica futurista, Firenze, Vallecchi, 1920.

TISDALL, C., Futurism, London , Thames and Hudson, 1992.

TUCKER, W., The Language of Sculpture, London, Thames and Hudson, 1974.

VALLIER, D., A Arte Abstrata, Col. Arte e Comunicação, Ática, 1990.

VERDONE, M., Que és verdaderamente el Futurismo, Madrid, Doncel, 1971.

WHITE, F. M., “Umberto Boccioni: Formas Únicas na Continuidade do Espaço”, laudo – parecer técnico, SP, MAC-USP.

WITTKOWER, R., A Escultura, SP, Martins Fontes, 1989.

ZANINI, W., Tendências da Escultura Moderna, SP, Cultrix, 1980.

ZERI, F., (org.), Storia dell'Arte Italiana, parte seconda- Dal medioevo al Novecento, Torino, Giulio E. Editore, 1982.

Catálogos

UNICAMP BIBLIOTECA CENTRAL SEÇÃO CIRCULANTE

Boccioni e il suo tempo. Palazzo Reale, Milano, 1973-74

Boccioni prefuturista. Milano, Electa, 1983.

“C'è solo l'arte”. Umberto Boccioni Luglio 1915- Agosto 1916. Roma, Bulzoni, 1978.

Du futurisme au spatialisme. Milano, Electa, 1977.

Il Futurismo. Ente premi Roma, Roma, 1959.

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.

Futurism and futurisms, Pontus Hulten Editor, 1986.

Omaggio a Umberto Boccioni, 25 Dicembre 1971 – 10 Gennaio 1972, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Firenze, 1971.

Le Futurisme, Musée national d'art Moderne, 1973, Paris, Éditions des musées nationaux.

Arte Moderna: Vanguardas, Derivações e Refluxos segundo o acervo do MAC – USP, 30 setembro 1993 – 6 março 1994, SP, MAC – USP, 1993.

A Escultura Italiana Contemporânea, organizado pela Quadrienal nacional de Arte de Roma, SP, MASP, 1971, ed. Pela Associação dos Amigos do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, Argentina, 1971.

Esposizione di Scultura Futurista del pittore e scultore futurista Umberto Boccioni, marzo – aprile 1914, Firenze, 1914.

Periódicos

LACERBA, Firenze: 1913 – 1915.