

Os gessos de Boccioni e as posteriores traduções em bronze¹

Zeno Birolli e Marina Pugliese

I. Os gessos de Boccioni em São Paulo

Estabelecendo o objeto: os gessos de São Paulo conservados no acervo do MAC-USP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, é indispensável retornar ao local e verificar seus estados de conservação. Tal é a fragilidade de seu material, especialmente com a história problemática que os acompanha, desde o início.

Desenvolvimento de uma garrafa no espaço, 1912 (Fig. 1).

Formas Únicas da Continuidade no Espaço, 1913 (Fig. 2).

Uma e outra simplesmente resistiram a ruína e a perda de quase toda a escultura de Boccioni, a qual se reconhece nas salas da Galerie La Boétie de Paris, na ocasião de sua mostra, 20 junho - 16 julho 1913, expostas no mesmo ano em Roma, 06 de dezembro de 1913-15 janeiro 1914, e no ano seguinte em Florença na Galleria Gonnelli, 9 de março-abril de 1914. Em conclusão com a retrospectiva em Milão, na Galleria Centrale d'Arte del Cova, inaugurada em 28 dezembro de 1916. O ato final da destruição² conclui uma pequena história edificante de pouca e escassa atenção, mesmo por parte daqueles com quem o artista havia compartilhado a aventura futurista.

Dessas duas obras foram obtidas as duas primeiras fusões por decisão de Marinetti. Uma precisa referência se encontra na primeira de duas cartas escritas por Benedetta Marinetti a Francisco Matarazzo, dito Ciccillo, datada de

1 Agradecimentos: Maria Cristina Bandeira, Sílvia Benassai e Andrei Bliznikov da Fondazione Studi di Storiadell'Arte Roberto Longhi de Florença, Lysbeth Reboló Gonçalves, Ana Magalhães e Maria Cristina Cabral do MAC-USP, São Paulo, Anna Carboncini e Eugenia Gorini Esmeraldo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, Vanessa Beatriz Bortolucce, Carmen Bérnardez, Sílvia Berselli, Sílvia Bignami, Angelo Calmarini, Alessandro Della Latta, Alessandro Del Puppo, Ilaria De Palma, Barbara Ferriani, Raoul Malagoli, David Moretti, Alessandro Oldani, Sílvia Paoli, Iolanda Ratti, Paolo Rusconi, Luciana Tozzi, Dionigi Tresoldi, Francesca Valli, Fabio Vittucci.

Nota: no texto, as partes *Os gessos de Boccioni em São Paulo* e *Tempo e escultura* são de autoria de Zeno Birolli, enquanto *Os bronzes de Milão* e *Matéria e cor* são de autoria de Marina Pugliese.

2 SANSONE, L. "Le sculpture in gesso di Umberto Boccioni. Storia e documenti inediti". In: *Quaderni del Castello Sforzesco di Milano*, n.3, 2005.

“junho 1952”³. Elas dão garantias para tal efeito, sobre o número de cópias existentes, bem como o preço pedido. A primeira oferta incluía também o gesso patinado de *Antigracioso*. Oferta que na carta sucessiva de julho é descartada. As negociações começaram de longe, mas porém se enquadravam na história daquele período e nas relações muito estreitas com a Europa, em particular Itália e Brasil, Argentina e América do Norte. Vem-se assim, a saber, que as duas esculturas tinha sido oferecidas a P.M. Bardi para o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). As cartas⁴, conservadas no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi de São Paulo, foram escritas por Francesco Monotti, estreito colaborador de Bardi em Roma e, em seguida responsável pelo Studio d'Arte Palma. Dele aprende-se o contato entre Bardi e Benedetta Marinetti, mas acima de tudo da visita de Assis Chateaubriand, fundador do MASP, a Roma na casa de Marinetti com o propósito, é assim provável, de ver os três gessos. Chateaubriand lhe era familiar desde a sua viagem ao Brasil em 1926. O preço requerido pelas três esculturas somava um total de quatro milhões de liras, uma soma definitiva não tão gananciosa quanto a das cartas de Monotti. Mas se insiste sobre o fato que Benedetta gostaria de vê-las juntas em um grande museu, e por outro lado ela tem uma grande pressa para concluir o negócio. Em um certo ponto interveio o Ministério da Educação, que define a compra do *Antigracioso* para a Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, e Ciccillo Matarazzo que garante a aquisição da *Garrafa* e de *Formas únicas*. Se pode acreditar que na indecisão de Chateaubriand, talvez pouco convencido da compra, o próprio Bardi tivesse sugerido a Ciccillo sua intervenção. Sabendo do interesse de Bardi pela obra de Boccioni se pode acreditar que ele mesmo tivesse traçado uma linha ideal de compras para o MASP, da arte antiga a Cézanne, os impressionistas, o primeiro Picasso, ou seja a modernidade, parando no limiar das vanguardas.

Os dois gessos de São Paulo chegaram ao seu destino no outono de 1952, junto com algumas pinturas italianas adquiridas na Bienal de Veneza, de acordo com as instruções dadas ao representante da Ciccillo na Itália, como afirma o memorando enviado por ele em 5 de agosto de 1952⁵. Entraram para a coleção do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), e em 1963 são destinados à Universidade de São Paulo, que funda o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP, para receber a coleção do antigo MAM, transferida à Universidade), de acordo com um projeto de larga abrangência, que unia o ensino da cultura artística à experiência das obras. À luz da grande efervescência artística e cultural, que atravessava então o Brasil, com o movimento concretista. Não é por acaso que fosse exibida uma mostra dedicada ao Futurismo na ocasião da II Bienal

3 As duas cartas enviadas de Roma, datadas de junho 1952 (2 folhas mss.) e 06 de julho de 1952 (1 folha ms). As assina Benedetta Marinetti e as endereça a Francisco Matarazzo Sobrinho, são conservadas na Seção de Documentação e Catalogação do MAC-USP, São Paulo, Brasil.

4 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, em São Paulo. Na primeira carta de novembro 1951 Monotti diz que Benedetta deu a Chateaubriand o número de “Cahiers d'Art - Um demi-siècle d'art italienne”, 1, 1950, contendo a reprodução das três obras. Monotti acrescenta: “Trata-se, como você sabe melhor do que ninguém, de esculturas de grande valor artístico e histórico. Além disso, estes gesso originais são definitivamente as mais belas e *precisas* das poucas cópias em bronze que foram feitas.” A segunda carta é datada de 6 de dezembro de 1951, endereçada ao Professor Bardi, rua Traipu 1231. Na terceira, de 28 de dezembro se avisa do novo pedido de compra de Benedetta a São Paulo. A última, mais breve, de 4 de janeiro de 1952, endereçada ao Museu, rua 7 de Abril 230, São Paulo.

5 Estrato da carta enviada ao Sr. Matarazzo por Renato Pacileo datada de 05-08-1952 (duas páginas datilografadas), mantidos na Seção de Documentação e Catalogação do MAC-USP, São Paulo, Brasil.

de São Paulo (1953)⁶. Em tal ocasião foram apresentados os dois bronzes das coleções públicas milanesas.

Era indispensável rever os dois gessos, que nesse meio tempo haviam sido expostos na mostra dedicada ao Futurismo no Palazzo Grassi, em Veneza⁷, vê-los concretamente, para ter a confirmação do valor de documento, antes mesmo de seu significado artístico. Isto ocorreu em duas fases, com observações destinadas principalmente a *Formas únicas*, que na Itália tinham aparecido em um aspecto de integridade aderente à matéria da escultura, a qual Boccioni dera aquela leveza plástica de superfície contínua, tão apropriada à expressão do sujeito. Dado que se encontra nas fotografias originais e na fundição de bronze de Milão. Hoje, a mesma obra se apresenta revestida de uma pátina resinosa, similar a uma película de vinil de cor amarelada. O valor dinâmico do corpo em seu ímpeto agora é deprimido e mais do que incitar absorve, desligando o movimento.

Na realidade o atual aspecto físico de *Formas únicas* é o resultado de uma intervenção de restauro, realizado por um escultor local, para que remediasse um grave acidente que atingiu a obra. Mas também a outros inconvenientes sucessivos. Isto é, depois que o MAC em 72 realizou a seguir uma fusão, para uma troca Boccioni/Moore com a Tate Gallery⁸. Do exame visual constatou-se que a área da frente das pernas de suporte e outras grandes áreas da figura foram incorporadas, ou mesmo reconstruídas a partir do bronze anterior. Tudo isso não diminui o valor do gesso original, o valor de documento e de insubstituível recordação. Observações ulteriores também se estenderam ao *Desenvolvimento de uma garrafa* e deram respostas e confirmações muito elementares e comprovatórias, através dos mesmos detalhes e confrontações.

II. Os bronzes de Milão

Formas Únicas de Continuidade no Espaço 1913 [fusão 1931] (Fig. 3).

Na exposição comemorativa de Boccioni inaugurada em 14 de junho de 1933, no Castello Sforzesco, *Formas únicas de continuidade no espaço*, de propriedade de Filippo Tommaso Marinetti, é apresentada na primeira tradução feita em bronze e colocada sobre um pedestal de madeira com duas pequenas bases sob seus pés.⁹

A primeira versão de bronze, de fato, não possui a base única sobre a qual, no original de gesso, são inseridos os dois paralelepípedos de apoio.

6 Catálogo *Futuristas Artistas e Italianos de Hoje na Segunda Bienal de São Paulo, Brasil, 1952*. Apresentação de R. Palucchini. Entre as obras de Boccioni expostas, além dos *Estados de espírito* e *Matéria*, as três esculturas *Formas únicas*, *garrafa* e *Antigracioso*. A mostra foi organizada e curada pela Biennale di Venezia.

7 CAT. EXP. *Futurismo & Futurismi*. Palazzo Grassi, Venezia. Milano: ed. Bompiani, 1986, pp 132 e 126.

8 Uma primeira fundição foi feita para o antigo MAM, já em 1960.

9 Ver a lista de obras na pasta Dono Stettenheimer conservada na Direzione delle Raccolte Artistiche, Castello Sforzesco Milão; ROVATI, F. "La mostra di Boccioni del 1933". In: *ACME Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, Volume LIV - Fascicolo III - Settembre - dezembro de 2001, p. 312.

Após o triunfo da mostra e das honras nacionais dedicadas a Boccioni, Marinetti decide ceder para a cidade de Milão o bronze, por ele indicado no documento como *Linha Única de continuidade no espaço*, ao preço de fundição de 8000 liras e em 23 de Novembro do mesmo ano escreve uma carta a Podestà Visconti na qual confirma essa vontade, “ficando entendido que da referida escultura existiriam apenas quatro exemplares destinados a Milão, Roma, à cidade natal de Boccioni, Reggio Calabria, e a mim.”¹⁰

No ato administrativo de aquisição o superintendente chefe da coleção artística milanesa, Giorgio Nicodemi, destacou como as esculturas de Boccioni tornaram-se muito raras, e como “esta, da qual senhor Marinetti possui a original, é certamente a mais notável que se manteve”.¹¹

A obra do Museo del Novecento é uma fundição patinada escura com selo da fundição, datada por Benedetta Marinetti em vários documentos de 1931¹², mas provavelmente realizada não muito tempo antes da grande mostra, se, como evidencia dos documentos reproduzidos na literatura mais recente sobre o tema, em 13 de dezembro de 1933 a Fonderia Chiurazz exige de Marinetti o pagamento das “despesas incorridas pela primeira cópia do Boccioni em 2300 liras- restando o molde de sua propriedade para cópias sucessivas.”¹³

É interessante notar como segundo a oferta de Marinetti, o valor pago pela cidade de Milão (8000 liras) deveria cobrir apenas o custo da fusão e, frente ao saldo exigido pela fundição, a cidade de fato pagou o equivalente a todas as quatro traduções que Marinetti dizia querer fazer em seguida.

Em 2003, na ocasião de uma um tanto fracassada mostra sobre o Futurismo, a escultura passa por um forte dano acidental. É em seguida enviada ao Istituto Superiore Centrale del Restauro di Roma, onde é submetida a testes diagnósticos graças aos quais se constata que, embora sempre sido indicada como bronze, na realidade se trata de uma fusão de várias partes soldadas em latão e cobre banhado (liga quaternária composto de cobre como elemento majoritário, e de zinco, estanho e chumbo, como ligantes.)¹⁴

Na fatura final da primeira fusão (por 2000 liras) datada de 7 de Março de 1934, a fundição menciona “o trabalho de outras duas cópias de *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* como um acordo verbal.”¹⁵ Das duas traduções de 1934 parece ser aquela indicada como bronze (presumivelmente

10 Secretaria-Geral, Protocolo n° 3715 de 2/12/1933, Archivio Civico di Milano, Milão

11 Anais da Câmara Municipal de Milão, o general protocollo n° 205725 de 4/12/1933, Archivio Civico di Milano, Milão.

12 Carta de junho de 1952 (2 folhas mss.) e 06 de julho de 1952 (uma folha ms) de Benedetta Marinetti a Francisco Matarazzo Sobrinho, Seção de Documentação e Catalogação MACUSP. Ver também folha digitada e preenchida à mão, com data de 1985/02/03 de Barnett Malbin em relação a declarações Benedetta Marinetti, *The Papers of Lydia Winston Malbin Sculpture*, Acc. Series II, Box 18, Folder 173, Yale University.

13 SANSONE, L. Op.cit, p. 81. No texto, no entanto, não é mencionada a origem do documento.

14 V. Basilissi (a c. di), *Indagine visiva e relazione tecnica di Forme uniche della continuità nello spazio*, Roma 10/5/2005, n° prot. ICR 2180/34.12.02

15 A carta menciona também a tradução de um pequeno modelo de fonte (provavelmente a garrafa como já foi sugerido por Luigi Sansone). Não há nenhuma menção da origem do documento. SANSONE, op. cit., p. 82.

em latão polido e não revestido) e privada do selo da fundição, comprado em 1948 pelo MoMA (indicada como tradução de 1931, segundo as indicações de Benedetta Marinetti).

Benedetta Marinetti herdou os gessos com a morte do marido, em 1949 faz tirar duas cópias em bronze com a base única pela Fundição Nicci di Roma, uma vendida para Winston Malbin (agora no Metropolitan) e uma para Paolo Marinotti da qual a Galleria La Medusa realiza, em 1972, vários outros exemplares em bronze, entre elas aquela comprada pelo galerista Sidney Janis.

Em 1952, os gessos foram vendidos a Francisco Matarazzo que, um ano depois os doa ao MAM onde é novamente traduzido em bronze, em 1960. Também, em 1972, a Tate pede para tirar um ulterior bronze do gesso de S. Paulo.

Além das considerações óbvias de custos já proibitivos das traduções em bronze, Boccioni em vida, mesmo que solicitado por Apollinaire, ele nunca fez tradução nenhuma, protestando contra a “aristocracia toda literária do bronze e do mármore”.

Aqui cabe simplesmente sublinhar dois fatos. O primeiro diz respeito ao próprio conceito de tradução e o fato de que, como é o caso em linguística, tradução leva a mudanças semânticas mais ou menos graves, em comparação com a ideia original e o que isto significa na ausência do autor.

A segunda diz respeito aos mecanismos do mundo da arte, que dos negócios das traduções àquele de exposições, leva a uma exploração intensiva dos recursos.

Desenvolvimento de uma garrafa no espaço [fusão 1960] (Fig. 4).

Entre as obras que são depositadas nas Coleções Artísticas de Milão em 5 de dezembro de 1934, após uma importante doação do turines Ausonio Canavese de obras futuristas e em particular de Boccioni, figura também a escultura de gesso “*Linhas e força de uma garrafa*”. No registro de aquisição do gesso não é atribuído a nenhum número de inventário e entre as notas se encontra a indicação “fundida em bronze pela empresa Battaglia com a despesa de L 500, a cargo da cidade.”¹⁶ Em um segundo momento este bronze é inserido no registro de obras indicado como “*A Garrafa*” e descrito como “Experiência plástica, vários planos que intercedem uns com os outros para dar a impressão de uma garrafa”, e, em seguida, inventariado e erroneamente indicado como “Aquisição 1935”¹⁷.

O bronze não tem selo de fundição, enquanto o gesso, após a tradução não se pode rastrear.

Nenhum dos documentos menciona a presença de cor, pátina ou policromia sobre o gesso¹⁸.

16 Registro de Inventário, No. Coleção 2416, Coleções Artísticas Públicas, Castello Sforzesco, Milan.

17 Registro de Inventário, No. Coleção 5396, Coleções Artísticas Públicas, Castello Sforzesco, Milão,

18 Estes são descritos em adição aos documentos já citados, Atti 52730 del 31/3/1933. Oggetto: Comm. Quintino Azari se oferece para comprar pinturas de Umberto Boccioni, Faldone 72 prot. 496, Archivi del Novecento.

A perda da versão de gesso não é atribuível a uma distração se se considera a importante coleção de moldes de gesso de obras dos séculos XIX e XX da Galleria d'Arte Moderna. Em vez disso, o desaparecimento do gesso pode ser atribuível a uma intencional “esquecimento” da parte do conservador e/ou da fundição.

III. Matéria e cor

Boccioni, que não tinha nenhuma formação em matéria, dedicou-se à escultura de modo concentrado entre 1912 e 1914. É possível deduzir parte da técnica de elaboração das obras plásticas analisando com atenção o núcleo de fotos realizado no estúdio do artista na primavera de 1913.¹⁹ Boccioni elabora os modelos para as esculturas em barro, como documentado pela presença em seu estúdio de grandes quantidades de terra crua e instrumentos típicos deste processo, tais como o *mirette*¹.

O artista requer a ajuda de um moldador para a realização de cópias em gesso, atividade complexa que requer conhecimento específico. De uma carta de Amelia Boccioni, apreende-se que o moldador de confiança da família era Cesare Gariboldi²⁰.

As obras complexas e de grandes dimensões foram feitas com moldes das peças como é evidente a partir da divisão em blocos, claramente visíveis em fotos da época de *Síntese do dinamismo humano*. A inserção de elementos em relevos poli-materiais é permitida pela suavidade do gesso ainda não completamente seco, e também pela criação de “emendas” especiais.

Embora os estudos recentes tenham parcialmente resolvido o enigma do desaparecimento da maior parte dos gessos de Boccioni e da recuperação de *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço pela cor*, não ficou clara qual era a diferença entre as duas versões desta última e porque, se a única versão sobrevivente era aquela colorida em vermelho, o gesso de S. Paulo e as traduções bronze foram privadas de tal coloração.²¹

Em uma das fotos tiradas no estúdio de Boccioni na viale Regina Margherita em Milão em maio de 1913, se vê em primeiro plano o gesso de *Síntese do dinamismo humano* e, no fundo, colocado em uma prateleira, uma versão em branco do gesso de *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*.²² (Fig. 5).

Sabemos a partir dos catálogos das mostras de 1913 que esta pequena

19 GINEX, G. “Boccioni e la fotografia”. In: MATTIOLI, L. (org.). *Boccioni pittore scultore futurista*, CAT. EXP., Milano: Skira, 2006.

20 Sobre o moldador Cesare Gariboldi di Giacomo nascido em Milão em 27 de junho de 1888 com domicílio em via Moscova 39 registrado na Camera de Comercio a empresa Gariboldi e Bertolazzi (modelagem e reprodução em gesso REA n ° 8493) com abertura em 12 de agosto de 1922 e com sede em Viale Volta 4.

21 Ver SANSONE, op. cit, pp 75-112 e SANSONE. “Le sculture in gesso di Umberto Boccioni: Storie e documenti inediti”. In: FEIERABEND, V. (org.). *Umberto Boccioni. La rivoluzione della scultura*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006, pp. 24-63.

22 GINEX, op. cit., p. 146. A legenda da figura 122 indica o gesso como *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per il colore* antes da pátina.

escultura, representando uma natureza morta de matriz cubista composta por um prato e uma garrafa, existiam em duas versões datadas em 1912, uma intitulada *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço pela forma* e uma *Desenvolvimento uma garrafa no espaço pela cor*. O mesmo tema foi tratado em um trabalho ligeiramente diferente, existente em uma única versão, datada de 1913, e intitulada *Formas-forças de uma garrafa*.

Entre maio e junho de 1913, por ocasião da exposição *Les Peintres et les Sculpteurs Futuristes Italiens* no *Rotterdamische Kunstring* de Rotterdam, Boccioni expõe duas esculturas, *Compenetração de cabeça, janela e luz*, (ou, *Cabeça+casa+luz*) e *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, mas sem especificar qual das duas versões e sem reproduções fotográficas.

De 20 de junho a 16 de julho de 1913, na *Galerie La Boétie* vem a ser preparada a *1ere Exposition de Sculpture Futuriste du Peintre et Sculpteur Futuriste Boccioni*.

O artista preparou por meses especificamente para esta ocasião o ciclo de esculturas de grandes dimensões sobre o tema do dinamismo do corpo humano.

Do importante núcleo de fotos tiradas durante a mostra na *Galerie La Boétie* e recentemente publicadas com excelente definição por ocasião da exposição *Boccioni Pittore Scultore Futurista*, emerge claramente *Vazio e cheio abstrato de uma cabeça* e a série de *Dinamismos (Síntese do dinamismo humano, Expansão espiral dos músculos em velocidade, Expansão espiral dos músculos em movimento e Formas únicas de continuidade no espaço)* feitas em gesso branco, enquanto *Antigracioso, Cabeça+casa+luz* e *Fusão de uma cabeça com uma janela* foram pintadas²³.

Uma resenha da época testemunha então o uso da cor amarela em *Cabeça+casa+luz*:

[Boccioni] mostra ao público uma metade de cabeça de uma mulher invadida por uma parede, feita a partir de pedaços de madeira que desejam indicar que além da parede ali tem um teto, céu, nuvens, planetas, estrelas, etc. O raio de luz é representada por uma patina amarelo gema que cobre a outra metade da figura. Sobre o busto um verdadeiro lance de escadas, autêntico, com o ferro forjado e um corrimão, define a "ambientação". Mais paredes aparecem, tornando-se ruas nas quais são colocados os bonecos representando os passantes. Em homenagem aos leigos, o escultor colou etiquetas em sua escultura nas quais se podem ler informações úteis: paredes, rua, etc²⁴.

Não é, porém, fácil de ver pelas fotos das esculturas pintadas, que se tratava mais, ou menos, de uma cobertura homogênea. Do detalhe de *Cabeça+casa+luz* (Fig. 6) se nota, além da presença de stencil escrito, toques de cor a desaparecer, semelhantes aquele do sobrevivente *Dinamismo de um*

23 GINEX, op. cit., pp. 160-162.

24 "La Masque de Fer", *Petites Curiosités*, in: *Le Figaro*, 21 de junho de 1913, p.1.

cavalo correndo+cortiços (Fig. 7). Enquanto *Antigracioso* parece, já nas fotografias da época, totalmente pintada embora de modo não homogêneo.

Entre 6 de dezembro de 1913 e 15 de janeiro de 1914, por ocasião da *Esposizione di Scultura Futurista del Pittore e Scultore Futurista Boccioni* nos espaços da Galleria Futurista de Sprovieri em Roma, Boccioni expõe as onze esculturas apresentadas em Paris, as quais acrescenta *Formas humanas em movimento*. No prefácio do catálogo da mostra Boccioni escreve:

... posso esfumegar a periferia de um conjunto escultórico no espaço colorindo de preto ou cinza os extremos contornos com gradações claras em direção ao centro. Assim crio um *chiaroscuro* auxiliar que me dá um núcleo no ambiente atmosférico (primeiro resultado do impressionismo). Este núcleo serve para aumentar a força do núcleo escultórico em seu ambiente composto de dimensões plásticas (dinamismo).

Quando não julgo necessário servir-me de colorações, negligencio este meio material de expansões ou esfumaçados no espaço, e deixo viver a sinuosidade, as interrupções, a corrida de linhas retas e curvas, no sentido sugerido pelo movimento dos corpos²⁵.

Depero descreve a mostra: “sala toda branca – disposição simplíssima – desenhos sem molduras - gesso branco e colorido sobre suporte envolto em papel cinza. Boccioni explode com as geniais e brilhantes esculturas.”²⁶.

Se de um lado há o testemunho do uso de cores brilhantes, de outro Boccioni procura na cor uma maneira de aumentar o efeito centrífugo da sua obra plástica identificando esquemas, no preto e no cinza, tons adequados à finalidade.

Em fevereiro de 1914, Boccioni publica de fato aquele que depois do *Manifesto Técnico da Escultura Futurista*, datado de abril de 1912, será para a escultura o texto teórico referencial, *Pintura-Escultura Futurista (dinamismo plástico)*.²⁷ No livro vem reproduzidos *Formas-força de uma garrafa* e uma foto de *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço em gesso branco sem indicações específicas de qual das duas versões se trata*.²⁸

25 BOCCIONI, U. Prefácio para o catálogo, *Esposizione di Scultura Futurista del pittore e scultore futurista Boccioni*, CAT. EXP. Roma : Tipografia “Patria”, dezembro de 1914, pp.8-9.

26 F. Depero, *La mostra di Boccioni – Scultura futurista – (breve commento)*, dezembro de 1913. Fondo Fortunato Depero manuscritos e correspondências, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, publicado in: MATTIOLI, L. (org.). op. cit., p. 175.

27 BOCCIONI FUTURISTA, “PITTURA SCULTURA FUTURISTE (DINAMISMO PLASTICO)”, Edizioni Futuriste di “Poesia”, Milão. Em uma seção conclusiva de imagens, sem números de páginas, indicado como “Scultura. Insieme plastici. Boccioni”, vem reproduzidas nesta ordem: *Cabeça+casa+luz* e *Fusão de uma cabeça com uma janela* datadas de 1911, *Síntese do dinamismo humano*, *Desenvolvimento de uma garrafa no Espaço (Natureza morta)* e *Vazio e cheio abstrato de uma cabeça* datadas de 1912 e datadas de 1913 *Formas-força de uma garrafa (Natureza morta)*, *Expansão espiral dos músculos em movimento*, *Músculos em velocidade* (ou seja *Expansão espiral dos músculos em velocidade*) e *Formas únicas de continuidade no espaço* tomada a partir de quatro pontos de vista (frontal, do lado direito, verso, lado esquerdo).

28 A imagem, preservada nos arquivos da Fundação Longhi em Florença (Inv. 1250125, Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi, Firenze), embora tenha sido indicado anteriormente como *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço pela cor*, não apresenta nenhuma inscrição ou legenda se não com título curto, ou seja, sem especificações sobre a cor. Ver: GINEX, op. cit., p. 146.

Em março e abril de 1914, por ocasião da Esposizione di Scultura Futurista del Pittore e Scultore Futurista U. Boccioni na Galleria Gonnelli em Florença, o artista exibe duas versões do *Desenvolvimento*²⁹.

Em 1914, de abril a agosto na ocasião da Exhibition of the Works of the Italian Futurist Painters and Sculptors montada na Doré Galleries, em Londres, Boccioni expõe um *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço (Natureza Morta)*, sem especificação, mas com reprodução no catálogo da foto do gesso cru. Além disso, o catálogo contém o mesmo texto publicado na exposição de Sprovieri, no qual se explica o uso da cor.

Mais uma vez, a última antes de sua morte, entre fevereiro de 1915 e maio 1916, Boccioni expõe uma série de obras para o Panama Pacific International Exposition de S. Francisco, entre as quais um *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* indicado no catálogo sem especificação.

É ainda mais difícil do que para as outras esculturas a identificação do uso da cor em *Natureza Morta*, considerada também a presença de possíveis intervenções de retoques e manipulações realizadas ao longo do tempo sobre os negativos. Em *Formas-força de uma garrafa* parecem de fato legíveis os toques de sombreamento nos cantos e nas bordas das formas.

Tentando, pois esclarecer qual era a diferença entre as duas versões de *Desenvolvimento*, o modo o qual Boccioni escolheu qual expor mostra que nas coletivas expunha apenas uma versão, enquanto na ocasião das individuais exibia as duas versões.

Por outro lado, a reprodução da obra em livros e catálogos (catálogo da mostra Doré Galleries, Pittura Scultura Futurista) é reproduzida sempre a mesma imagem: a de um gesso branco com um pedestal único, idêntica ao trabalho colocado na prateleira na fotografia do estúdio de Boccioni.

Nos arquivos da Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi em Florença, há duas fotos diferentes de *Desenvolvimento*, aquela poderíamos chamar de "oficial", ou a da versão em gesso cru³⁰ e a foto de uma obra diferente, caracterizada pela presença de um duplo pedestal, em uma folha de rascunho de Longhi, onde estão encadernadas fotos e reproduções de esculturas³¹.

No Civico Archivio Fotografico de Milão, colocado entre as chapas de fotos tiradas por Antonio Paoletti em 1933, se encontra a chapa da mesma foto enca-

29 No catálogo estão listados como *Formas-forças de uma garrafa* e *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço pela forma* abaixo indicada como *natureza morta* diferente de *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço pela cor*, sem mais indicações.

30 Inv. 1250125, Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Florença.

31 Inv. 1250130, Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Florença. Mesmo que os números de páginas e imagens não correspondam se trata presumivelmente de uma folha de rascunho com algumas notas do próprio Longhi para *Scritti giovanili 1922-1922*, publicado em 1961 pela Sansoni, em Florença.

dernada por Longhi, com uma definição e nitidez incrível³².

Da foto se evidencia como não só se trata de uma versão diferente da obra, com o pedestal duplicado, mas também como as superfícies são pintadas, brilhantes e saturadas completamente diferente do material da versão gesso cru.

Longhi, em *Scultura Futurista Boccioni*, analisa de modo muito crítico as duas versões de *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* falando da frieza, de trabalho de dissecação, de uma idéia implementada com a secura, e escreve:

Nada vibra nesta matéria lisa lustrosa.

Me pergunto, se não conseguindo dar adequada suavidade à sua autodenominada natureza morta ainda que tenha tentado - em um dos dois exemplares - um substituto, por meio da cor³³.

Longhi fala da versão colorida como substituta, confirmando a natureza de tipo derivativo.

Mesmo depois da morte do artista, na ocasião da Grande Esposizione Boccioni Pittore Scultore Futurista ocorrida de 28 de dezembro de 1916 a 14 de janeiro de 1917 na Galleria Centrale d'Arte no Palazzo Cova em Milão, é publicada em catálogo a versão em gesso de *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço pela forma*, embora erroneamente legendada como *Formas-força de uma garrafa*³⁴.

É, portanto, interessante refletir sobre como Boccioni mesmo, na decisão de privilegiar a foto do *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço pela forma*, havia pré-determinado o destino da escultura. Isto dado, junta forças com a perplexidade expressa por Longhi sobre o uso da cor, significa que, apesar da garrafa, que foi destruída em conjunto com várias outras esculturas de Boccioni, ter sido recuperada entre os fragmentos exatamente em virtude da cor vermelha e tenha sido patinada e traduzida para o bronze.

Mesmo Amelia Boccioni, contatada por Azari para receber um dos novos moldes em gesso da garrafa recuperada argumenta, em uma carta de oito de novembro de 1928, que deseja a versão branca da garrafa e não a vermelha.³⁵

32 *Elenco delle negative di fotografie del Castello e dei Musei, eseguite dal fotografo Antonio Paoletti (via Pantano 3) e da lui custodite per conto dei musei*, placa B 3965, Arquivo Público Fotográfico, Castello Sforzesco, Milão. A placa conservada no Arquivo Público Fotográfico parece na verdade, idêntica à foto presente no rascunho de Longhi. Fazendo, no entanto, parte do núcleo de obras realizadas por Antonio Paoletti, presumivelmente por ocasião da mostra "Boccioni" de 1933, que poderia ser um internegativo do negativo original. Sobre as placas da exposição "Boccioni" 1933 ver F. Rovati, op. cit., p. 312.

33 LONGHI, R. *Scultura Futurista Boccioni*, Firenze: Libreria della Voce, 1914, p. 18.

34 O catálogo apresenta nove esculturas a ler: 1 *Expansão espiral dos músculos em movimento*, 2 *Formas Únicas de Continuidade no Espaço*, 3 *Síntese do dinamismo humano*, 4 *Formas de uma garrafa (Natureza Morta)*, 5 *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço (Natureza morta)*, 6 *Construção dinâmica de um galope (madeira, estanho, cobre, papelão)*, 7 *Formas essenciais de um jogador de futebol*, 8 *Vazio e cheio abstrato de uma cabeça*, 9 *Antigracioso*.

35 COLLARILE, L. *Fedele Azari- Vita simultanea futurista*. Trento: Edizioni Museo Aeronautico G. Caproni, 1992.

De resto, na prática de execução das cópias, o colorido representava sem dúvidas um momento particularmente complexo e delicado, desviando para além da mera duplicação de uma matriz e comportando uma intervenção direta. Não se sabe como e se Azari, a despeito de suas declarações, era realmente capaz de propor um conjunto de cores satisfatória³⁶.

O que é certo é que Marinetti, que também fala em suas memórias da recuperação da garrafa em vermelho intenso em 1929 faz tirar uma tradução da garrafa em duas versões, uma com patina escura e uma cor de metal, e estas presumivelmente explicam também porque o gesso de S. Paulo – até então atribuído ao *Desenvolvimento de uma garrafa pela forma* – tenha sido coberto por uma pátina cinza escuro, que ainda hoje mostra no craquelê, uma coloração vermelho abaixo³⁷ (Fig. 8).

Continua sem resolução o mistério da tradução do gesso em bronze feito pelo Civiche Raccolte Artistiche em 1934. Parece de fato impossível que nos documentos do museu não tenham nenhuma referência à coloração do gesso. Talvez Azari, em tiras de cópias mais ampla do que é documentado pelas correspondências, cria para si um molde em gesso branco, que chega no Civiche Raccolte Artistiche passando pelos herdeiros de Azari a Ausonio Canavese.

IV. Tempos e esculturas

A *Garrafa* é uma obra simples e complicada: um copo sobre um prato, uma natureza morta colocada idealmente sobre uma mesa, construída segundo uma sintaxe ligada a um princípio arquitetônico da forma, cubista no sentido da decomposição do objeto. “Não é apenas o esquema de uma verdadeira criação”³⁸, por quanto se as imagina inseridas em um ambiente moderno, pleno de pensamentos e de vida.

É um trabalho experimental, como o resto de toda a escultura de

36 Em 19 de julho de 1927, Azari escreve a Marinetti: A escultura de Boccioni (garrafa), a última, de grande sucesso, uma cópia ultra-vermelha com base preta, está reservada à você. Quero expedi-la, mas preferiria que você a transportasse na bagagem de mão para evitar quebras. Escrevo a respeito à irmã, a quem mandarei outra cópia. Arquivos Mattioli. Milão.

37 Relata-se que, de fato, em uma reprodução publicada na “Revista Grafica” (sic) em junho 1914, pode-se identificar o *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço pela forma* com gesso S. Paulo (L. Sansone, op. cit, nota 4, p. 58), a partir de uma pesquisa realizada na Biblioteca de Catalunya não se encontram reproduções de Boccioni no número de junho de 1913, a única revista assim denominada. Cfr. *Revista Grafica* Institut Català de les Arts del Llibre, Barcelona.

38 LONGHI, R. “La scultura futurista di Boccioni”, 1914. In: *Scritti giovanili*. Firenze: ed. Sansoni, 1980, p.141. Evidentemente Boccioni trabalhou e dedicou um longo tempo na *Garrafa*, depois do desenho, em cuja dinâmica de espaços reflete uma compenetração também pictórica: em seguida a primeira versão de base simples, e em gesso, retocada, é provável com *sfumature chiaroscurali* e reproduzido por ele e Longhi, posteriormente replicado no gesso “colorido” hoje em São Paulo, do qual vêm os bronzes.

Boccioni. Acompanhado por uma tensão visionária³⁹, que afirma com grande concretude e sem demora, frequentemente sem implicar algo, dando resultados em excesso de coisas, de materiais dissonantes entre si, estranhos à unidade dinâmica de um corpo de plástico. Mesmo com letras impressas para identificar as partes e relações com o ambiente, ou com a sugestão de toques de cor e de *chiaroscuro*.

Bem, tudo fazia parte da cumplicidade de seu trabalho, e Longhi é uma testemunha, com acuidade e por vezes impaciência com repetidas derrapagens e aproximações. Até o ponto de, paradoxalmente, poder hoje afirmar que a destruição de quase todas as suas esculturas simplifica e exalta a imagem que temos: marcado de forma definitiva e modo exemplar, nos três tempos de seu trabalho, que manteve uma espécie de "trânsito genial" no coração da escultura moderna: fechado em quatro dos cinco dedos de uma mão, de 1912 a 1915. Assim, a *Garrafa* revela estudo e a atenção para as coisas parisienses, ao mesmo tempo inclina para resolver a obra em um movimento de arquitetônico⁴⁰ da construção. O encontro de Boccioni com a nova escultura é fascinante, emocionante, de inesperadas aberturas e consequências. A ocasião foi a mostra de pintura futurista em Paris no Bernheim-Jeune, de 5 a 25 fevereiro de 1912. A reconstrução destes momentos, os encontros ocorridos, a visita de Stein, a hospitalidade de Severini, seu estúdio próprio ao lado do de Braque, em uma fome de experimentação tão avançado por via de soluções plásticas. Especialmente a visita na companhia do amigo ao estúdio de Archipenko⁴¹.

Uma figura crucial é aquela de Archipenko nos olhos de Boccioni por suas soluções plásticas, seus equilíbrios. Um interesse não impossível de decifrar, que esta bem além de sua participação na *Section d'Or*, na proximidade inicial ao cubismo, em sua amizade com Brancusi e na experimentação de escultura colorida, ou seja, na contaminação das artes, que o levou em seguida as *archipittura*. Se reconhece propriamente nas *Formas únicas* nas quais ocorre em

39 "Nestes dias estou completamente obcecado com escultura! Acredito ter visto uma renovação completa desta arte mumificada". Carta a Vico Baer de Paris, 15 de março de 1912, já em *Archivi del Futurismo*, vol. II, pp. 42-43; e agora também na *Boccioni. Lettere Futuriste*, organizado por F. Rovati, Trento, 2009 (carta n. 29). Naquela de junho do ano seguinte, referindo-se ao julgamento de Apollinaire, em uma carta, também de Paris: "Ele diz que não há ninguém além de mim na escultura moderna." Também em LONGHI, *La scultura futurista*, op. cit. p. 135: "Com uma lucidez que parece quase um acontecimento miraculoso da necessidade íntima de esclarecer a história de ser capaz de retomar a tendência de melhor"

40 A palavra *arquitetônico* é nos últimos anos um dos termos essenciais em duas frentes, cubista e futurista, que são "puro", "plástico", etc. Mesmo para aqueles artistas que participam da *Section d'Or*, do grupo de Puteaux, ao projeto da *Maison cubiste*.

41 Carta ao Carra, na qual ele afirma: "não posso negar-me o prazer de considerar a obra de alguns jovens franceses como excelente." Já em CARRÀ, C. *La mia vita*, Milão, 1945, pp. 162-165, também em *Boccioni. Lettere*, op. cit. (carta 33).

A propósito do *atelier* de Archipenko e das frequentes mudanças de endereço, Versari realizou uma diligente reconstrução levando em conta o caderno em que Boccioni anota cuidadosamente os nomes e endereços, como se ele mesmo nos levasse aos seus encontros. Papeis agora conservados no Getty Research Institute (Umberto Boccioni papers, Box 4, Folder 1). É certo, pode-se concluir a este respeito, a dedução de Versari de uma visita ao Archipenko de Boccioni, em junho de 1912, na rue des Artistes, 36, que corresponde com o que é afirmado Severini em sua *Vita*. Mas é muito provável que tenha havido uma segunda visita de Boccioni no *atelier* de Impasse du Maine, 18, no momento da mostra de escultura, em junho de 1913. Isso explicaria o cancelamento do antigo endereço em seu caderninho em favor do novo. VERSARI, M.E. "The Style and Status of the Modern Artist: Archipenko in the eyes of the Italian Futurists". In *Alexander Archipenko revisited. An international perspective: Proceedings of the Archipenko Symposium*, New York, 2005. Também em: VERSARI, M.E. " 'Impressionism solidified' Umberto Boccioni's plaster casts and the definition of modernity in sculpture". In: *Plastic Casts: Making, collecting and displaying from classical antiquity to present*. Oxford: Convegno, 2007, (no prelo).

uma mudança profunda de tendência, sintética, a definir a forma em seu volume inteiro, realizado e muito menos experimentador de materiais e soluções. Uma escultura destinada a recuperar a plenitude perdida pela tradição *ottocentesca* e por razão maior a unidade do sujeito, de sua evidência objetiva e do estilo. O que quer dizer equilíbrio de uma nova construção. De contatos e escambos todos verdadeiros e reais pela orientação paralela entre si, e pontos de tangencia muito próximos no horizonte da vanguarda parisiense e internacional.

Nesta fase Archipenko parece se abrir, mais do que Brancusi, a uma medida de proporções clássicas, que antecipam com força os tempos do que irá ser definido por W.George “uma justaposição dos valores em torno de seu ponto animado, que constitui um centro de movimento e repouso”⁴². Que pairam no espaço com uma clareza cada vez mais evidente. Exaltada pelo sentido plástico da luz na troca entre sólidos e vazios. Premissa importante das obras sucessivas do escultor russo (ucraniano), nas quais irá prevalecer, em conclusão, a razão formal e um modernismo classicizante⁴³.

Nesta densa trama de trocas, de contribuições, de presentes, não se pode perder de vista o guia que tem o espírito artístico na obra de Boccioni. A relação com Medardo Rosso é ideal, não podemos esquecer-lo, por quantas sugestões chegaram a sua obra. Mas não ao ponto de visitar seu estúdio parisiense, à luz das estreitas relações existentes nessa data entre Rosso e Soffici e daquelas relativas à Boccioni e ao movimento futurista. Vittucci ao resumir o quadro das suas posições me faz lembrar o testemunho de Severini, protagonista de uma visita aquele atelier junto ao Soffici, e objeto de uma condenação por esse gesto de abertura por parte de Carrà e do grupo milanês.

Ocorreram outros encontros, dos quais fala Severini em sua *Vita*⁴⁴. Não se cansa de recordar que Boccioni, durante essas estadias, mostrava um “grande interesse pela escultura. Cada dia e cada momento eram discussões ou conversas” sobre o assunto. Em seguida, o amigo o leva aos estúdios de Archipenko, de Brancusi e de Duchamp-Villon. Dias de uma *grande comunhão intelectual*, podemos imaginar o ponto mais alto e mais intenso de sua amizade. “O conduzia por tudo... ao amigo Costa-Torre, ao Tabarin, a Mônico, ao Cinque Médrano”, vivendo como parisiense, com as canções em voga que Boccioni aprende e começa a cantar.

Se trata de observar hoje com atenção o que acontece no ambiente parisiense, onde os impulsos podem ir, no espírito da liberdade moderna, em direções opostas, e contemporaneamente aqueles de uma linguagem cubista. Com

42 GEORGE, W. “Alexander Archipenko”. In: *Valori plastici*, marzo-aprile 1920, p.44.

43 Ressalta-se o perigo de não compreender de forma inequívoca o chamado ao equilíbrio e a uma linguagem classicizante. Mas não há perigo de confusão, mesmo que a recusa da tradição “classica”, na Itália, da parte, por exemplo, de Longhi e do próprio Boccioni, vem quase que sobrepor com a necessidade pela arte de vanguarda de encontrar uma relação com o passado e com uma medida definitiva. No entanto, em uma projeção moderna e de vanguarda. O que está em *Formas únicas*, em um ciclo, repete Boccioni, que não fecha! A confirmação de planos diversos e não conciliatórios entre o neoclassicismo de tradição e pesquisa de uma nova medida do classicismo, classicismo ideal, que é visto também no interesse de Longhi sobre o trabalho de Archipenko.

44 SEVERINI, G. *Tutta la vita di un pittore*. Milano: ed. Garzanti, 1946, pp.142-143 e 163-164. Nova ed., Milano: Feltrinelli, 1983.

aberturas e antecipações muito fortes na escultura, o que certamente não escapam àquela orca selvagem de Picasso ... Escreve Apollinaire em sua ampla apresentação ao trabalho de Archipenko, publicada na *Der Sturm*, e a introdução de sua mostra de Berlim (março de 1914). As primeiras palavras que não deixam dúvidas: "En sculpture, Archipenko recherche, avant-tout, la pureté des formes. Il veut trouver les plus abstraites, les plus symboliques, les plus nouvelles... On perçoit dans son art une adaptation totale à la tradition"⁴⁵. Chegando a falar de forma explícita de *escultura pura*, sem que possamos esquecer os temas e sujeitos de suas obras: de *Salomé*, ao *La Boxe*, *Pierrot*, *Le Gondoleir*, *Femme qui marche*, algumas em formas suaves e puras, outras utilizando materiais mais heterogêneo, vidro, zinco, madeira, com uma intensa e forte policromia. Foi um escândalo com a obra *Médrano*, a tal ponto de constrianger Apollinaire à demissão do *L'Intransigeant*.

Por outra razão, estética e moral, foi a admiração afetuosa de Boccioni por Medardo Rosso, do qual reconhece a originalidade da obra: especialmente por aquela abertura impressionista que ele realizou, no ambiente, na luz, na relação de superfície tão intrínseca a seu material escultórico. Uma ligação que permite a dedução em abstrato, no que diz respeito à frontalidade que em conclusão vence em Boccioni por esse modo de pensar e resolver a forma e sujeito no espaço, que é aquela *Lacittàsale*, ou seja, de um ponto de vista frontal a respeito da inclinação do sujeito. Isto pode ser visto facilmente nas suas esculturas: de *Antigracioso*, com aquela etiqueta de latão⁴⁶ proeminentemente colocada na superfície de apoio, não tanto como uma assinatura, quanto como a fixar um ponto de vista estável e ligado à tendência espiral do volume. Enquanto a foto atual, especularmente fiel à matéria tratada (nesta muito reveladora sobre o assunto, de seu tratamento e significado) engana com uma frontalidade reduzida à superfície. Impropria a respeito da complexidade da obra carregada de uma memória antiga e donatelliana na matéria, em sua construção anti-clássico, no senso mais ilustre e menos barroco. Longe dos problemas de produção e do meio da luz que existiam em Medardo Rosso.

Recordando o contato exaltante de frente à nova escultura testemunhado por Boccioni em suas cartas aos amigos de Paris, se sente nesta o grande, intenso trabalho, que precede aqueles encontros. Como se suficiente para conduzir naquela ocasião ao sucessivo extraordinário séquito de obras e de esculturas. Lembrando das cartas desse período a Vico Baer, especialmente aquela de 15 de março '12 de Paris e aquela a Carrà de algumas semanas depois, de Berlim⁴⁷. O *Manifesto da Escultura* é definido em um momento

45 APOLLINAIRE. *Chroniques d'art 1902-1918*. Paris: ed. Gallimard, 1960, nova ed., 2002, pp. 436-443.

46 Deve se recordar do uso do cartão empregado obsessivamente por M. Rosso em exposições de suas obras. As placas montadas sobre um triângulo de madeira e utilizado tanto para a fotografia quanto em exposição. Aparece também no livro de Soffici de 1909 sobre Rosso. A este respeito, consulte: MOLA, P.; VITTUCCI, F (org.). *Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura*. Milano: ed. Scalpendi, 2009, pp. 121, 123, 125. Em particular, a obra da página 124 foi fotografada no estúdio e, em seguida, exposta da mesma forma no Salon d'Automne de 1904.

47 Cartas já em *Archivi del Futurismo*, 1958, e em *Tutti gli scritti*, 1971, agora reeditado em *Boccioni, Lettere*, op. cit. (cartas n. 29 e 33).

sucessivo ao prazo oficial de 11 de abril, tanto mais conhecendo quais eram as maneiras que Boccioni tivera de escrever e construir o próprio texto. Antes da elaboração real e própria, direta e voraz do escrito. Um trabalho de escrita que requer tempo de reflexão, de memória dos precedentes e da história, ao ponto de afirmar as idéias norteadoras. Neste sentido, os sons que se reconhece e o acompanha falam de momentos e entonações diversas, conforme acordado na conclusão formal. Em particular, quando escreve sobre escultores modernos que prepararam o terreno para a revolução plástica: a passagem em que define a *agilidade espiritual* de Rodin, com a sua "inspiração inquieta, um ímpeto lírico grandioso, isso seria realmente moderno se Michelangelo e Donatello não os tivessem feito, com formas quase idênticas, há quatrocentos anos!"⁴⁸.

Diferente, mesmo no tom do *Prefácio* da mostra de escultura em Paris, em francês, e em Roma, na Sprovieri, resumo dos passos fundamentais, agora alvo da solução plástica de *Formas únicas*. "O meu gênio da escultura" podemos repetir em suas próprias palavras, o conduziu a este resultado definitivo. Embora o seu trabalho de pesquisa e experimentação prossiga em paralelo, sem possibilidade de equívoco, como de um laboratório mais do que da obra final. Nesta escultura não é mais questão de acordo entre figura e ambiente: o centro da *dunamis*, seja da vida (e do sujeito), seja realizado simultaneamente, e reconhecido no cerne da obra. Não dependendo do caso! não vagando entorno da obra, tanto mais que o espaço moderno não é mais geocêntrico. A posição do observador não pode ser genérica nem de convencional referimento à antiguidade. A relação com a escultura clássica é complexa e profunda, imprevisível e assim pouco escolástica. Refletindo sobre as linhas nas quais se pronunciam os nomes de Michelangelo e de Donatello se intui imediatamente a qual classicismo Boccioni se volta⁴⁹: ao menos acadêmico que se possa hoje imaginar.

E aqui reaparecem aquelas placas de latão, digna da porta de casa: "BOCCIONI Futurista" em maiúsculas humanísticas, que recordam as "etiquetas" com as quais os pintores venezianos, especialmente Bellini, Carpaccio... sinalizaram o próprio nome. Boccioni na exposição de Paris não lhes poupa nas esculturas. Tendo a impressão de que valessem mais enquanto assinaturas, mas para fixar a cada ponto fechado, intransigente, o diafragma, que representa um marco e a orientação à visão da obra: as *Formas Únicas* têm ainda três, aquela frontal pela profundidade, e duas laterais pela continuidade do movimento e de suas formas, "profundidade do volume", o chama, mais do que a "espessura" do corpo em movimento (Fig. 9). Ele o relata por uma vontade de

48 A passagem do *Manifesto* continua a ser de uma beleza penetrante, de grande valor crítico.

49 L. Mattioli dá ênfase ao relacionamento de Boccioni com Margherita (Sarfatti), e este é um lembrete importante que, no entanto, não se pode derrubar as medidas, nem inverter os papéis e funções: e no reconhecimento de uma posição crítica de mentor no confronto do artista, que é julgado humanamente em seus movimentos de aprendiz e de estar pronto para qualquer coisa ... O artigo citado pela Sarfatti, de 1914, é de grande pontualidade, sem dúvida: "Nos passos", escreve, e seguindo o exemplo de homens como Constantin Meunier e Auguste Rodin, a escultura moderna mostra querer voltar "à amplitude sintética do estilo ... E aspira retratar, nem em vão, nem acidentalmente, mas a estrutura essencial do corpo humano, considerado em si mesmo como uma bela e significativa arquitetura". Em: MATTIOLI, L. Rossi. "Dalla scultura d'ambiente alle forme uniche della continuità dello spazio". In: MATTIOLI (org.). *Boccioni pittore scultore futurista*. Milano: ed. Skira, 2006, pp. 52-54.

Na verdade, essas palavras parecem refletir os pensamentos de Boccioni com alguns mal-entendidos com Boccioni, por exemplo, no relatório que ele teria originado de Meunier e Rodin. Na esteira, podemos dizer, de uma atitude de revisão no confronto do grande artista italiano. Uma tendência semelhante é vista na recente coleção de cartas Boccioni em: ROVATI, F. *Umberto Boccioni, Lettere futuriste*, Trento: MART, 2009.

clareza como resultado temos diante de nós uma escultura de uma medida que é aquela antiga. Ao mesmo tempo a solução imprevisível, não abstrata, tal como se regenerasse constantemente. Deste modo nada é óbvio, para além da construção piramidal e daquela espiral. Como se podia muito bem reconhecer, na Piazza della Signoria dal basamento e na escultura de *Judite* donatelliana.

O espaço moderno nos olhos de Boccioni não é um monocentrico, mas dinâmico pela força dos seres e da vida que o percorre: neste sentido não muito ideológico, muito menos mecanicista, na direção do progresso. A mesma objetiva fotográfica deve ser respeitosa dos pontos de vista, porque é a escultura que se move de acordo com as suas forças. O tempo muito relativo que passa da construção da *Garrafa* às *Formas únicas* revela uma resolução extrema que as precedentes decomposições formais não deixaram de prever.

Em *Formas Únicas*, para além de qualquer caminho lógico, se encontram transportadas as mais longínquas premissas, aquelas do jovem irrequieto que antes de atravessar a Europa, entre Pádua, Roma, Florença e Veneza, estuda as obras antigas, como testemunham os poucos esboços executados por ele de pinturas (Pontormo, Andrea Del Sarto, Tintoretto ...) e de esculturas antigas: entre estes *Querubim* de Donatello e, especialmente, dos esboços que podem conduzir a Michelangelo...⁵⁰. Não a *Pietà* do Vaticano, não o S. *Giorgio*, mas trabalhos posteriores a ambos. E depois, estudos de esculturas greco-romanas, atletas ... O nosso sujeito é um ser humano pego pelo vento da modernidade, na plenitude da sua força: em analogia com as pinturas do *Foot-bauller* e do *ciclista*. Mas despido de toda atmosfera e cromatismo, como se a evidência do gesso com seu polimento quase imperceptível (hoje perdido), desgastasse na própria matéria a expressão essencial, tornando-se absoluto. Abrindo assim uma simplicidade original que poderia ser ainda entendida a tridimensionalidade (não mais perspectiva!) da escultura. Temos uma certeza “matemática” que Boccioni havia escolhido o gesso em via definitiva para suas esculturas. Ele, um homem do Ottocento, viu-se diante de uma tradição escultural, que havia visto no gesso excelente meio de plástico, a título transitório, e em qualquer caso, tendo em vista a sua tradução para o bronze. Boccioni se apropria dessa *matéria* (outra palavra-chave do seu léxico) e de seu procedimento, parando, porém no gesso, neste material humilde e pobre, genialmente apropriado em uma *forma que está em trânsito* e ao mesmo tempo se conclui. Retratada no mesmo momento de sua construção plástica. De escultura que é viva e moderna! Que vem de uma grande história (da qual seria oportuno percorrer as fases).

Ainda mais inquietante na troca e recepção parisiense das novas experiências escultórica a visita ao estúdio de Brancusi, que estava trabalhando em obras que seriam expostas no *Armory Show*, na mesma sala de Marcel Duchamp, Duchamp-Villon, Archipenko: os gessos que Brancusi privilegiavam e

50 Entre os desenhos do jovem Boccioni há um esboço do *anjinho* de Donatello (provavelmente a partir do altar do Santo) e mais quatro notas de que aparecem depois de *Pietà* de Michelangelo. CALVESI, M.; COHEN, E. *Boccioni*. Milano: ed. Electa, 1983. Desenhos: *Putto di Donatello* (prancha n.220, p.197); *Studio da Pontormo* (prancha n.19, p.140); *Studi da Segantini e Andrea Del Sarto* (prancha n.17, p.138); *Studi* (prancha n.175 e 177, p.185). Mas há também um esboço do *Colleoni*, que deve ter sido realizado em 1902 (prancha n. 124).

aos quais preferia materialmente⁵¹. A Boccioni aquela prática e aqueles resultados, também em termos de sua plenitude formal, não poderiam escapar: a começar com a purificação da forma e da cadência de estilo, de uma solução interna ao corpo de plástico presente naquelas esculturas. Tanto mais a respeito da reiteração cubista. De um material tal como é o gesso, que se torna o material por excelência do escultor moderno. Neste sentido, é o mesmo uso que fez Giacometti, em cujos gessos, em sua pobreza parecem refletir a clareza e a luz das montanhas de sua terra natal. Com uma dedução que é sempre a escultura a recorrer primeiramente em direção a uma concepção clássica da forma⁵².

É curioso como Boccioni chegou através de um longo percurso cujo princípio é em sua juventude e suas observações do antigo. Há uma grande, bela fotografia, de *Colleoni* de Verrocchio, datado de próprio punho “Veneza 1904”, que ele assinou “Umberto Boccioni”, no modo que tinha naquela época para marcar as reproduções e postais de obras de arte para ele mais preciosas. Este é o herói, o líder no fascínio impetuoso da escultura monumental, agora no papel de super-homem, que a ele se apresenta na forma definitiva de uma grande obra e em sua capilar definição e completude: tão pouco genérica, no sentido atual, quase estava de acordo com o visionário texto nietzschiano. Não vai ainda mais longe em *Manifesto da Escultura* o eco de sua paixão pelas obras antigas? de um classicismo desprovido da estrutura escolástica: daquelas “genealogias de aprendizagem” que haviam enrijecido e deduzindo o texto vasariano e, eventualmente, ofuscado a arte antiga por todo o *ottocento*⁵³. É claro que o artista quando jovem tinha capacidade de observar e compreender as obras em frente a qual ele se fecha: em sintonia, se pode dizer, com a liberdade que agora os conhecedores, e Berenson, entre eles, demonstrava ter. A respeito das inclinações simbolistas e tradicionais, ao mesmo michelangelismo e cada customizado repertório: as *Formas Únicas* começaram ali mesmo e foram adiante... com um olhar direto sobre a realidade da obra. Especialmente desde que ao *Colleoni* pode ser adicionado uma outra foto, desta vez datada “Paris 1906” e igualmente assinada, na qual se vê o jovem artista com o joelho no chão e o álbum nas mãos com a intenção de desenho de um cavalo, de baixo para cima... quase para lhe dar projeção de relevo. Parece ser esse o motivo do cavalo e do homem, que se tornará sujeito guia passando da *Lacittà sale* até a última escultura e ao mesmo *Maestre Busoni*. Em tal senso as *Formas Únicas* representam o sujeito moderno. Afirmando a primazia da figura humana em uma tensão que

51 MOLA, P. *Branconi. Indicazioni nell'opera leggera*. Milano: ed. Scalpendi, 2003. Em particular, o capítulo sobre *Eidola sul gesso e la fotografia*, pp. 13-43 e também o catálogo de equipamentos de obras em gesso.

52 Parece-nos importante reconhecer na escultura moderna no período anterior à primeira guerra mundial uma orientação de reconstrução do objeto plástico, que, com suas abstrações, organicidade, realismo terá pleno desenvolvimento nas décadas seguintes, bem como na Segunda Guerra Mundial. E num certo sentido, como o primado de retorno por parte da escultura moderna à unidade plástica da obra antiga, estranha, como já foi dito, à tradição do *ottocento*. Neste sentido, a relação destes artistas com Rodin é extremamente significativa, uma vez que essa antecipação teve um papel fundamental na cultura de vanguarda. À luz da experiência artística, cada vez mais complexa e da orientação que adquire a pintura no nome de Picasso, em direção a uma “classicidade”, que observa o antigo e passando por Ingres e por uma estilização já *ottocentesca*.

53 VALLI, F. “Brera 1806, una pinacoteca per l'Accademia”. In: *Atti del Convegno Milano 1809: la Pinacoteca di Brera e il Museo napoleonico*, dezembro de 2009 (no prelo).

vai ao infinito. De um conteúdo inequívoco quase a refutar a apologia futurista da máquina do automatismo. A escultura clama em suas articulações, o espírito da vida. É deste modo que ele dá uma resposta definitiva à revolução vanguardista com uma visão nova da existência.

Esta escultura é a síntese dos entusiasmos, das observações, das pesquisas do artista com a qual a linguagem se resolve em medida dinâmica e ao mesmo tempo estilisticamente clássica. Confrontado com as soluções que ele admirava em Paris, de Picasso, de Braque, certamente, muito mais do que dissidentes desrespeitosos desvinculados da sintaxe cubista, ele encontrou: Léger, Archipenko entre os primeiros, também Brancusi, Duchamp-Villon, Picabia, o próprio Marcel Duchamp, muito provavelmente. Sem qualquer prejuízo que seja! Que valeu pela contemporaneidade e o passado, pelo mesmo Rodin capaz de *inspiração inquietante* e ímpeto lírico.

Desde a abertura de *Garrafa*, tão pouco presente ao tato e a sensibilidade plástica, que segundo aquele esplêndido intérprete de sua obra, que foi Roberto Longhi, chegamos a esta simplificação, na qual a ambientação está implícita e o mesmo movimento anda de mãos dadas com o espírito que exprime, e com o poder de síntese e de desenvolvimento de sua matéria e sua forma. Como um desenho bem conhecido a silhueta é atravessada por uma linha ascendente e contínua, uma espécie de limite montanha que guia o ser em sua divina, maravilhosa tensão animalesca ao infinito. A sinuosidade corpo se estendem até as pontas aladas, os planos de desenvolvimento do corpo desenham a sua superfície plástica concluindo em formas que se ligam umas às outras, como se tivessem sido tomadas por um vento antigo, longe da solução barroca e da retórica clássica. Quem assumiu⁵⁴ a *Vitória de Samotrácia* do Louvre, em referência precisa às *Formas Únicas* não nega por isso este futurismo. Mas antes de ser figura regresso ao sujeito, ou motivo de analogia, qualquer resposta nos dá a medida de uma amplitude de evidências e conhecimento de que toda a obra se resolve em uma coluna de desenvolvimento da forma, de significado e de matéria. É inquietante por toda a escultura de *Antigracioso*, se se aproximar da massa de matéria que contém, com aquele tratamento “assustador” e “dramático” de sua face e consumida e tremendo. É parte adequada do *grotesco*, que é reconhecido por Longhi nessas esculturas de “luzes congeladas, de casas em luto por um terremoto de sua inorgânica fachada...”⁵⁵. De um material corroído, de natureza e de sofrimento espiritual, que se reflete diretamente no *Judite* e na *Madalena* de Donatello. De obras florentinas em San Lorenzo, onde a superfície adquire profundidade pelos planos posteriores das falhas e dos corpos, esquecendo o desenho em perspectiva no plano de baixo. Essa cabeça frontal tão enigmática, do guerreiro antigo de *Formas Únicas*, quando visto de trás apresenta uma “calota esférica (equivalente plástica de uma cabeça)”⁵⁶, que é feita de cheios e de vazios resolvidos com linguagem moderna, que lembra soluções análogas de Archipenko. Mas de uma suavidade apaixonada, não decorativa,

54 GOLDING, J. *Boccioni's Unique form of Continuity in Space*, 54th Charlton Lectures, Univesity of Newcastle upon Tyne, 1972.

55 LONGHI, R. *La scultura futurista*. op.cit., p. 144.

56 BOCCIONI, U. *Prefazione al catalogo della Esposizione di Scultura Futurista del pittore e scultore Boccioni*, Roma, dezembro de 1913.

de uma vibração intensa da superfície plástica. Um material na pobreza do gesso branco, tão elementar, sobre a base de madeira, que o segurava. Para um volume dinâmico e sem atritos, em progressão com a plenitude alada que o acompanha, de uma fluidez digna de um panejamento clássico⁵⁷. De uma corporeidade e plenitude de matéria que tem as grandes figuras. Neste ponto, é necessário saber que Boccioni tinha disponível para as *Formas únicas* os dois volumes Muybridge, *Human Figure in Motion* e *Animal in Motion*: ele recebeu de seu amigo Anselmo Bucci, conhecido desde a primeira viagem a Paris em 1906⁵⁸ (Fig. 10). Nas pranchas que se seguem são exemplos de figuras de atletas fotografados na sucessão de seus movimentos, de homens nus, semelhantes aos atletas olímpicos, que o escultor deve ter observado com grande atenção: especialmente aqueles *Boxing* e *Walking, Cricket* e *Wrestling* (Fig. 11). Por qual razão Boccioni, estranho e distante de qualquer interesse pela fotografia como uma arte, recorre a essas imagens... de ilustrações que reproduzem fielmente o real, se não fosse pela observação "científica" do corpo humano e de seu movimento? Estuda os perfis de desenvolvimento e ascendência como se a figura caísse diante dele ... indo até o infinito, sobre um plano bi-dimensional, e dinâmico: uma profundidade no movimento, vale dizer no tempo. Neste sentido, a figura - escultura permanece forma no tempo. Esta é a disposição guiada a *Formas únicas*. Quanto mais claro agora o título desta obra! o atleta que corre, o homem que caminha e dá-me a continuidade no espaço, que é relativa a sua presença, não de uma abstrata perspectiva e projeção de seu desenvolvimento. De uma tridimensionalidade não-estática, muito menos ideal e clássica: porque desde que o plano cresce a matéria, a sua profundidade, o próprio volume: exatamente como se reconhece nos últimos dos trabalhos de Donatello e mesmo de Michelangelo. No sentido de infinito que expressa a escultura se associada a evidência das suas formas, a presença continuada de um novo equilíbrio total que resolve classicamente. Não é certo a exploração dos movimentos cinéticos sucessivos que seduz Balla e Severini. É ao invés disso o homem em seu devir, em sua aspiração inimitável e absoluta: concordando profundamente com um senso de unidade do indivíduo. Que o mesmo Longhi compartilha. Um pensamento comovente porque recorda o significado que teve para aqueles homens o ser, a sua medida, a projeção para o futuro.

Zeno Birolli foi historiador e crítico da arte, curador e autor de diversos livros. Foi professor na Accademia di Brera em Milão.

Marina Pugliese é conservadora e diretora do Museo del Novecento de Milão.

57 "As formas vibram como a haste de uma bandeira ao vento, sem trégua" em Longhi. cit. p.153. Mas também ler com proveito do parágrafo inteiro e da descrição do trabalho.

58 MUYBRIDGE, E. *The human figure in motion. An electro-photographic investigation of consecutive Phases of muscular action*. London: ed. Chapman & Hall, 1901. O outro volume é datado de 1902, ambos os quais são marcados "A. Bucci - Paris 1908". Como estão presentes na pesquisa fotográfica da vanguarda parisiense, refere-se aos interesses do grupo de Puteaux e os irmãos Duchamp e Duchamp-Villon, em sua concepção dinâmica de movimento animal e de mecanismo "humano", e do próprio Marcel Duchamp, Léger e daqueles que participam.

i Ferramenta, de madeira ou metal, utilizada para esculpir materiais como terracota e gesso, utilizadas para retirar massa.