

O DESENHO NA ESCULTURA DE UMBERTO BOCCIONI

Vanessa Beatriz Bortulucce
bortu@hotmail.com

Buscaremos, nesta comunicação, apresentar uma análise das esculturas futuristas de Umberto Boccioni (1882-1916) a partir de um estudo da trajetória estética de seus desenhos, identificando as diversas influências sofridas pelo artista. Apresentaremos alguns exemplos do desenho e da obra gráfica do artista, reconhecendo as influências que nortearam seus estudos sobre a concepção da forma plástica, permitindo uma compreensão mais apurada da poética de Boccioni.

A presença da Antiguidade clássica, do Renascimento italiano, do *Art Nouveau*, do Expressionismo e do Simbolismo nos desenhos de Boccioni nos permitirá identificar a amplitude de sua estética, bem como reconhecer, na fase futurista do artista, o amadurecimento de muitos conceitos e idéias que surgiram em seus desenhos, como a preocupação com a linha, o espaço, a luz, o ambiente, e principalmente, o estudo e a apreensão do movimento. Pautamo-nos por meio dos escritos do crítico italiano Roberto Longhi, primeiro ensaísta a reconhecer a importância do desenho na criação escultórica de Boccioni.

Gostaríamos de destacar, nesta apresentação, de forma sucinta, dois aspectos fundamentais que integram a poética gráfica do artista: a importância da luz como fator de desmaterialização dos corpos e o estudo do dinamismo do corpo humano a partir da representação do movimento.

No primeiro caso, Boccioni constrói a presença da luz como algo não mais invisível e etéreo, mas tangível e sólido, com capacidade de modificação da apreensão dos seres e dos objetos. Tema recorrente que torna-se chave para este estudo é a mulher – em geral, a mãe ou a irmã do artista – próxima da janela ou da sacada de um edifício. O motivo da mulher à janela já era presente desde a fase pré-futurista do artista, em desenhos e pinturas. É a partir deste momento que a luz, na obra do artista, realiza uma nova epifania perceptiva. Nos desenhos de 1912, Boccioni a desenha com um traço que é materialmente tão robusto quanto os outros que constituem os objetos e as figuras humanas.

Dentro desta idéia são significativos alguns desenhos. *Contraluz* (*Contraluce*), de 1910, é um desenho totalmente figurativo, onde podemos enxergar um contraste entre a luz que vem da janela, e a sombra que aparece no rosto da moça, provavelmente Inês, a amante de Boccioni. Aqui, encontramos, por meio do lápis e da caneta, uma pesquisa de compenetração espacial entre os volumes por meio dos efeitos da luz. Boccioni está interessado em explorar as qualidades plásticas da luz, especialmente a capacidade da mesma em alterar, deformar e

reconstruir os volumes dos seres e dos objetos, integrando-os em uma nova forma plástica. Tal obra seria, na opinião de vários estudiosos, uma primeira idéia para a escultura *Fusão de Cabeça e Janela* (*Fusione di Testa e Finestra*), de 1912. O que ocorre neste caso é que a escultura citada trata do mesmo tema que o desenho, mas torna-se necessário esclarecer que, em 1910 Boccioni não está pensando em produzir escultura. O que existe aqui, portanto, é apenas a constatação de que os temas que constituirão a poética escultórica do artista já estão presentes anteriormente em seus desenhos e em suas pinturas.

De fato, toda a pesquisa plástica que Boccioni irá desenvolver na escultura é herdeira das pesquisas anteriores realizadas em outros suportes. Tais estudos encontram terreno fértil a partir da formação de um *corpus* temático feito pelo artista, apresentado por nós na Introdução desta tese. A temática da figura feminina próxima a uma janela permite a Boccioni exercitar as capacidades plásticas da luz, em seus potenciais de cor (como podemos ver em telas como *a Senhora Massimino*, de 1908, e *Três Mulheres*, de 1909), e de construtora de formas. A representação e uso da luz que podemos verificar em suas telas de 1908 e 1910, imbuída de um caráter espiritual e metafísico, herdeira da obra de Previati, transforma-se em uma “outra luz”, em obras realizadas a partir de 1911: transcende os limites da mera sugestão, torna-se menos difusa e cada vez mais obrigatória na constituição dos planos e dos volumes. A luz passa, cada vez mais, a ter qualidades de linha, e passa a ter fundamental importância na estruturação de uma obra.

Esta luz, que se torna mais sólida, mais “tátil”, e poderíamos até dizer, mais agressiva, passa a ser uma constante na obra de Boccioni a partir de 1912. Ela chega a participar inclusive do título para uma escultura do mesmo ano, *Cabeça+Casa +Luz* (*Testa+Casa+Luce*), onde notamos que, para o artista, a luz é tão material quanto uma cabeça ou um objeto. Esta idéia ganha mais força ainda se destacarmos que, a princípio, a luz não possui um valor determinante para a escultura, ao contrário de sua importância na pintura, no desenho e na arquitetura. Estes novos valores da luz, que serão trazidos pelo artista em suas obras de 1912 a 1914, têm a sua gênese desde a fase simbolista de Boccioni. Em 1910, suas obras não são aquilo que poderíamos chamar de representantes de uma estética futurista, pois ainda possuem os ecos de experiências anteriores e que já foram discutidas; o desenho *Contraluz* está no limite entre uma figuração simbolista, respirando a última lufada de um ar romântico, e o prenúncio de uma nova maneira de olhar e representar o mundo visível que será desenvolvida por Boccioni.

O segundo aspecto que gostaríamos de destacar diz respeito aos estudos que Boccioni realizou sobre o dinamismo do corpo em movimento. Na obra de Boccioni – assim como na obra de muitos artistas do século XX – o

conhecimento da anatomia humana (realizado nas Academias de Arte, e de acordo com as normas desta) é o ponto de partida para a desconstrução e reinvenção da mesma. Sabemos que Boccioni realizou inúmeros estudos de anatomia humana, desde suas experiências como aluno na Scuola Libera Del Nudo.

Esta nova apreensão da figura humana seria exaustivamente estudada em vários desenhos do artista; destacamos especialmente um grupo de desenhos realizados no ano de 1913. Nestes desenhos, pensados como estudos dinâmicos para a realização de suas esculturas, a figura humana é pensada em termos de força e energia, integrada com a atmosfera que a circunda.

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)¹, o artista também produziu sessenta pinturas e desenhos, escreveu seu livro Pintura Escultura Futuristas e numerosos artigos.²

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 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”.

¹ 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.

² 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.

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 partir de 1913 Boccioni inicia uma série de figuras caminhando, numa tentativa de demonstrar, mais claramente, a integração do objeto como o espaço circundante. Golding já havia observado que “suas tentativas [de Boccioni] em trazer o ambiente físico junto e através da figura tinham tido um sucesso apenas parcial, e isto gerou grandes problemas técnicos – o progressivo abandono do uso de diversos materiais e a eliminação virtual da arquitetura ambiental em seu *Antigracioso* parece testemunhar este fato. O próximo e óbvio passo foi colocar suas figuras em movimento de uma maneira que estas estivessem em avanço e partilhando do espaço e da atmosfera ao seu redor.”³ 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 uma série escultórica de quatro figuras humanas 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 desenhavam as tensões do sujeito.”⁴

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.

³ GOLDING, J., “Boccioni – Unique Forms of Continuity in Space”, Tate Gallery, London, 1985, p18.

⁴ COEN, in PIROVANO, C., (org), *Scultura Italiana del Novecento - Opere, Tendenze, Protagonisti*, Milano, Electa, 1993, p 66.

Nos desenhos sobre os dinamismos realizados pelo artista, a ilusão do movimento dota estas 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 destroem a materialidade dos corpos.” Destruição essa que pode ser melhor compreendida de lida à luz do intuicionismo de Bergson, fortemente presente nos desenhos e 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*.”⁵ O que importa para Boccioni é a ação sofrida e criada pelo corpo, e não o corpo em si.

Na primeira mostra de escultura futurista, ocorrida na Galeria La Boëtie, de 20 de junho a 16 de julho de 1913, Boccioni apresentou 11 esculturas e 22 desenhos preparatórios, divididos em cinco grupos comentados que explicavam o tema da pesquisa.

No prefácio para a exposição de escultura futurista, ocorrido na Galeria Gonnelli, em Florença, nos meses de março e abril de 1914, Boccioni explica os postulados estéticos de sua escultura. Destacamos algumas considerações feitas pelo artista:

“O problema do dinamismo em escultura não depende apenas da diversidade dos materiais, mas principalmente da interpretação da forma”.

“A pesquisa da forma do assim dito *real* distanciava a escultura (como a pintura) da sua origem e portanto da meta em direção a qual hoje ela se encaminha: a arquitetura”.

“A arquitetura é, para a escultura, aquilo que a composição é para a pintura. E a ausência de arquitetura é um dos aspectos negativos da escultura impressionista”.

“Entre a forma *real* e a forma *ideal*, entre a forma nova (impressionismo) e a concepção tradicional (grega) existe uma forma variável, em evolução, diversa de qualquer conceito de forma existente até então: *forma em movimento* (movimento relativo) e *movimento da forma* (movimento absoluto)”.

“Todas estas convicções me impõem a procurar, em escultura, não a forma pura, mas o *ritmo plástico puro*, não a construção dos corpos, mas a construção da *ação dos corpos*. Não como no passado, com uma arquitetura piramidal, mas uma arquitetura espiralica”.

Ao final do catálogo desta exposição, Boccioni apresenta os títulos das esculturas, como vemos a seguir:

INSIEMI PLASTICI (Conjuntos Plásticos)

1. *Muscoli in velocità*
2. *sintesi del dinamismo umano*
3. *espansione spiraleica di muscoli in movimento*
4. *testa+casa+luce*
5. *fusione di una testa e di una finestra.*
6. *sviluppo di una bottiglia nello spazio (mediante la forma) –(natura morta)*
7. *forme-forze di una bottiglia (natura morta)*
8. *vuoti e pieni astratti di una testa*
9. *antigrazioso*
10. *sviluppo di una bottiglia nello spazio (mediante il colore)*
11. *forme uniche della continuità nello spazio*
12. *forme umane in movimento.*

Ao lado desta lista, o artista divide seus desenhos em grupos temáticos, onde podemos perceber quais são as motivações do artista no que concerne ao dinamismo, ao movimento e a interação entre sujeito e ambiente:

DISEGNI (DESENHOS)

Do número 1 ao 9: *voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio* (Quero sintetizar as formas únicas da continuidade no espaço): aqui encontramos a idéia de Boccioni de que os seres e os objetos devem ser representados em sua síntese, e não de forma analítica, que, de acordo com o artista, congela os corpos e freia a percepção emotiva dos mesmos. Muito da crítica de Boccioni ao Cubismo baseia-se neste argumento. O artista procura sintetizar o movimento dos corpos no espaço por meio das chamadas linhas-força, que constituem a estrutura dinâmica dos mesmos.

Do número 10 ao 33: *voglio fissare le forme umane in movimento* (Quero fixar as formas humanas em movimento): Intimamente relacionado com o preceito acima, Boccioni pretende fixar o movimento realizado pelo corpo humano em

⁵ GAMBILLO, M., e FIORI, T., *Archivi del Futurismo*, vol I, Roma, de Luca, 1958, p119.

termos de síntese plástica. As formas humanas em movimento são percebidas por meio da relação empática que o observador possui com as mesmas.

Do número 34 ao 42: *voglio dare la fusione di una testa col suo ambiente* (Quero dar a fusão de uma cabeça com seu ambiente): Boccioni pretende criar aquilo que ele chama de ‘escultura de ambiente’ em seu manifesto da escultura escrito em 1912. Acreditando que as influências diversas do ambiente participam no processo de percepção dos objetos e dos seres, o artista realiza uma síntese entre as forças da cabeça humana e da atmosfera circundante, construindo um conjunto plástico onde interagem forças constitutivas da cena representada.

Número 43: *voglio dare il prolungamento degli oggetti nello spazio* (Quero dar o prolongamento dos objetos no espaço): Para Boccioni, o espaço não é algo vazio, mas sim matéria, tão material quanto os seres e objetos. A diferença está nas diferentes intensidades desta matéria. Esta idéia parte de muitos preceitos do pensamento de Henri Bergson, que afirma que a matéria está continuamente estendendo-se no espaço.

Do número 44 ao 48: *voglio modellare la luce e l'atmosfera* (Quero modelar a luz e a atmosfera): Como discutimos no início deste texto, Boccioni considera a luz e atmosfera tão palpáveis como qualquer objeto sólido. Ele também acredita que a incidência da luz é fator principal na desmaterialização dos objetos e dos seres. Nos seus desenhos, as linhas de traçado forte e definido constroem os raios de luz, abolindo as características tão associadas a representação da luminosidade, como sutileza, intangibilidade. A luz se torna força.

Vanessa Beatriz Bortulucce. Doutoranda pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, estuda a obra de Umberto Boccioni desde 1996. Sua Dissertação de Mestrado abordou as esculturas do artista italiano que integram o acervo do Museu de arte Contemporânea da USP. Sua tese de Doutorado estuda o desenho de Boccioni, e está sob orientação dos professores Nelson Aguilar e Luciano Migliaccio, ambos do IFCH/UNICAMP.

A DIMENSÃO PÚBLICA DA COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND

Vanessa Biazoli Siqueira
vanesabiazoli@hotmail.com

Esta pesquisa destina-se a estudar o processo de institucionalização da Coleção Gilberto Chateaubriand desde seu início, em 1953, até sua transferência, em 1993, para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em regime de comodato. Os dados aqui apresentados são resultados de levantamento inicial em catálogos de exposições que tratam dessa coleção, jornais e revistas.

Gilberto Renato Allard Chateaubriand Bandeira de Mello iniciou sua coleção, com *Paisagem de Itapoã*, um presente do pintor José Pancetti, em Salvador.

Porém a Coleção começa a tomar corpo em meados da década de 60, quando G. Chateaubriand se dedica a colecionar, elegendo de acordo com critérios pré-estabelecidos. É nessa época, em 1963, que adquire o *Vendedor de frutas*, de Tarsila do Amaral e, em 1969, numa exposição retrospectiva de Anita Malfatti na Fundação Armando Álvares Penteado – *A Japonesa, Índia e o Farol de Monheagen*. Antes disso, entre 1956 e 1959, trabalhou na Europa para o Itamarati como diplomata, fato que o impossibilitou de ter um contato mais direto com a arte nacional, apesar do estímulo recebido do pintor Di Cavalcanti, também vivendo naquele momento na Europa, para que começasse a colecionar. Para formar sua coleção de arte, G. Chateaubriand seguiu os conselhos dos *marchands* Jean Boghici e Giovana Bonino, bem como do colecionador Aloysio de Paula e do pintor Carlos Scliar.¹

No entanto, o colecionismo de Chateaubriand difere do colecionismo da geração anterior, dos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, o qual marcou no Brasil a fundação de museus e a formação de coleções privadas de arte internacional. É o caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado por Assis Chateaubriand, pai de Gilberto, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), fundado por Ciccilo Matarazzo.

É interessante notar que outras coleções se iniciam no mesmo período que a de Gilberto Chateaubriand e, segundo o crítico de arte Tadeu Chiarelli, as Bienais Internacionais de São Paulo – com salas especiais homenageando alternadamente os artistas modernos – foram responsáveis pela legitimação do passado modernista, um processo que abraçaria também as coleções que se forma-

¹ MORAIS, Frederico. Coleção Gilberto Chateaubriand no MAM: arte brasileira, do moderno ao contemporâneo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 maio 1981.