

Souza-Cardoso e Boccioni: movimentos analógicos em confronto /
Souza-Cardoso and Boccioni: A Comparison of Similar Movements

*Maria da Graça Gomes de Pina**

RESUMO

Embora não estivesse afiliado direta e especificamente a nenhum dos movimentos de vanguarda que eclodiram durante a sua breve existência, a produção fértil e vasta de Souza-Cardoso, com a leveza e a beleza que a caracteriza, conseguiu de certo modo tocá-los a todos. Umberto Boccioni, ativíssimo pintor e escultor, muito mais próximo dos movimentos vanguardistas inflamando algumas áreas europeias, é, pelo contrário, um autor plenamente futurista. Pretendo analisar sucintamente a obra destes dois artistas, tendo especialmente em conta o fato de ambos terem o mesmo objetivo – a dinâmica do corpo humano –, mas também a sua convergência e divergência relativamente às indicações programáticas do manifesto futurista.

PALAVRAS-CHAVE: Souza-Cardoso; Analogia; Movimento; Oposição; Boccioni

ABSTRACT

Even though he was not affiliated to any of the so-called avant-garde movements that emerged during his brief lifetime, Souza-Cardoso's vast and prolific artistic work managed to relate to all these avant-garde movements, using beauty and grace to create his works. In contrast, Umberto Boccioni, a very diligent painter and sculptor, actively engaged in the avant-garde movements that swept through some areas of Europe like a wild fire, is an entirely futuristic author. I intend to consider the work of these two artists by putting special emphasis on the fact that they both had the same goal -- namely, the dynamics of the human body. Furthermore, I will also take into account their simultaneous convergence and divergence regarding the guidelines of the ultramodern manifesto.

KEYWORDS: Souza-Cardoso; Analogy; Movement; Opposition; Boccioni

* Università degli Studi di Napoli "l'Orientale" – UNIOR, Nápoles, Itália; mgomesdepina@unior.it

Por vezes, a leitura de certas expressões ou o aparecimento – nem sempre casual – de um vocábulo em determinado contexto dialógico, a consideração que dele se pode fazer, a ilação que daí segue, tudo isso pode fazer vaguear a fantasia pelos elos da cadeia mental que o pôs em circulação.

Mas, em boa verdade, iniciar um texto desta maneira pode levar a pensar que o tema deste breve estudo é a fantasia ou a falta de nexos entre os pensamentos. Todavia, não se trata disso. A minha reflexão parte, sobretudo, de um interessante trecho de Teolinda Gersão que, estranhamente, me fez meditar sobre a origem do termo “leitor”. Dado que o leitor colhe, quer dizer, captura o sentido escondido na sucessão das letras e estabelece a sua ligação causal (sendo esta uma ação efetuada por meio da vista – daí a expressão latina *legere oculis*, “colher com os olhos”), o leitor é igualmente um espectador, alguém que assiste, ou seja, presencia algo que acontece à frente dos seus olhos.

O trecho de Teolinda Gersão (1981, p.XXXVII), que acomuna leitor e espectador, foi importante para o desenvolvimento do meu pensamento:

Em pintura como literatura, de facto, a atitude do espectador/leitor é a mesma: um e outro foram “atirados para o meio” não existindo mais uma perspectiva única, mas uma pluralidade de *planos* que se interseccionam, produzindo a sensação de “vertigem” a que frequentemente os futuristas aludem; [...].

Nesta citação, considero fulcral a utilização dos termos “meio”, “plano” e, por último, “vertigem”. Isso porque, ao lermos os manifestos futuristas produzidos nos primeiros anos da segunda década do século passado, apercebemo-nos de que o objetivo do seu promotor, e em seguida dos seus seguidores, era declaradamente lançar no caos o leitor dos seus preceitos, despi-lo das vestes mentais que cobriam o corpo do seu pensamento com um material conhecido e histórico, isto é, provocar-lhe a vertigem de se achar no meio do ignoto e da desordem. No caso, é preciso entender o leitor como quem ou aquele que colhe e/ou apreende com os olhos, por conseguinte, pensá-lo também como espectador¹.

¹ Insisto nesta comunhão de termos porque o leitor de Marinetti será depois o espectador de Boccioni.

De modo que, quando Marinetti publica em 1909 o *Manifesto Futurista*, grosso modo o que faz é asserir que a poesia se reduz a um cúmulo de analogias produzidas como transcrições simultâneas do movimento caótico das formas do real. Se a função das formas do real é adotar e assumir várias figuras, isto é, tocar as pontas do absoluto, é apenas através de um movimento frenético, descontrolado, “caótico”, que podem eclodir as analogias a que se referia. Recordo, a título meramente exemplificativo, o ponto 10 do *Manifesto futurista*: “[...] é preciso orquestrar as imagens dispendo-as segundo uma desordem máxima”²³, querendo isto significar, por analogia, a liberdade total de vínculos da matéria, qualquer que esta seja. Uma ausência de laços que leva Marinetti a afirmar o ideal das “palavras em liberdade”, depois posto em ato nas restantes artes humanas. Ou, se se quiser, o desejo de deixar o leitor/espectador com uma espécie de “insegurança ontológica” (GERSÃO, 1981, p.XXXVII) que o impede de se situar no tempo ou no espaço, de aterrar em terra firme, devendo errar continuamente no limbo das analogias em construção.

Com efeito, o que está em causa é basicamente o sentido do prefixo *poli*, que exprime a ideia de *vários, grande número, muitos*, aplicado, portanto, à cromia, à fonia e à forma. Assim se entende o ponto 7 do referido manifesto:

A analogia é o amor profundo que liga coisas distantes, aparentemente diversas e hostis. Só por meio de analogias vastíssimas pode um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromo, polifónico, e polimorfo, abraçar a vida da matéria (DE MARIA, 1973, p.8)⁴.

Chamo a atenção para o termo “orquestral”, que surge também no já mencionado ponto 10 em função verbal, isto é, “orquestrar”. Ambos remetem para o conceito de pluralidade (o prefixo *poli*) apresentado por Marinetti e explicitado nos preceitos futuristas. A analogia é bastante clara. O *Manifesto* pretende criar harmonia a partir de instrumentos vários e totalmente diferentes, tentando fazê-los tocar em unísono. Mesmo que tal harmonia não venha a dar-se segundo os cânones conhecidos, a saber, segundo uma ordem pré-estabelecida, o importante é forçar o seu encontro,

² A responsabilidade das traduções das citações italianas para português é inteiramente minha.

³ “bisogna orchestrare le immagini disponendole secondo un maximum di disordine”: DE MARIA, 1973, p.8.

⁴ “L’analogia non è altro che l’amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia”.

coagir os instrumentos a coincidir em planos múltiplos. O tema central do futurismo consiste, assim, nesse contacto total que obriga a nova sociedade industrial e tecnológica, e com ela as suas formas de ação, a ingressar na atividade literária e, em seguida, nas diversas artes, prontas a experimentar novos modos de expressão (MARCHESE *et al*, 1999, p.151-5). Eis porque os mitos da máquina e da velocidade se tornam capitais para compreender a engrenagem de conceitos, à partida desconexos, durante a ignição do motor conceptual futurista.

Analogia e movimento, analogia e força são as lentes através das quais se deve ler a produção artística do início do século XX, com a conseqüente transposição para duas artes figurativas em especial, que aqui nos interessam tratar: pintura e escultura.

Um ano após a publicação parisiense do *Manifesto futurista* no *Figaro*, em 1910, outros jovens conquistados pelos preceitos marinettianos assinavam o manifesto e alistavam-se nas fileiras da batalha contra a decrepitude do já dado e as convenções da época burguesa. São intelectuais que acreditam no devir, na realidade pensada como movimento perpétuo, no progresso da ciência que transforma e que age sobre o ambiente em que vivem. Umberto Boccioni, pintor e escultor, encontra-se entre eles.

Umberto Boccioni nasceu em Reggio Calabria, no sul da Itália, em 1882. Primeiro como pintor e em seguida aproximando-se da escultura, foi um dos artistas que melhor e com maior ímpeto abraçou e fez render o futurismo de Marinetti. De certa forma, pode dizer-se que ao longo da sua breve vida artística – com efeito, morreu em 1916⁵, em plena Guerra Mundial, com apenas 33 anos –, Boccioni teve dois “pais”. O primeiro foi Giacomo Balla (1871-1958), pintor divisionista, com quem estudou e aperfeiçoou a sua técnica pictórica. O segundo foi certamente Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), com quem estreitou profundos laços de colaboração no campo da literatura⁶. Ambos confluíram para a criação dos dois estados artísticos de alma de Boccioni.

As suas viagens a Paris e à Rússia contribuem claramente para o crescimento da sua bagagem cultural e formativa, pondo-o a par do que se fazia no exterior. Mas viajar

⁵ Por ironia da sorte, para quem decantou a velocidade, também na figura equina, é precisamente um cavalo que o fará precipitar-se e lhe causará a morte, durante os exercícios bélicos em Sorte (Verona) (cf. DE MARIA, 1973, p.LIII).

⁶ “Firmatario e cofirmatario di numerosi manifesti, si cimentò anche, con risultati sempre validi e intelligenti, nel teatro, con alcune «sintesi», e, con due testi, nell’ambito parolibero” (DE MARIA, 1973, p.LIII).

era algo a que Boccioni estava habituado, pois passara grande parte da sua infância e adolescência andando de uma cidade italiana para outra, em companhia do pai, funcionário público obrigado a constantes deslocações. De maneira que ambientar-se ao novo e ao diverso era já parte integrante do seu modo de estar no mundo.

Ao entrar em contacto direto com as teorias futuristas e pessoalmente com Marinetti, Boccioni tornar-se-á um incansável promotor e agente do seu manifesto, dedicando-se de forma total e incondicionada à transposição dos referidos preceitos para as artes (DE MARIA, 1973, p.LIII), para a pintura sobretudo, mas também para a escultura. Abraçará de tal forma o seu significado que, com Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, assina o *Manifesto dei pittori futuristi*, a 11 de fevereiro de 1910, e dois meses depois, com os mesmos cossignatários, *La pittura futurista Manifesto tecnico*. Será também autor, em 1912, de um texto sobre a escultura futurista, demonstrando plena apropriação dos ideais de Marinetti.

Com efeito, o manifesto de Marinetti e o dos pintores futuristas coincidem em alguns pontos, como seria de esperar, e é sobre eles que Boccioni se baseia para as suas criações artísticas. Seleccionei dois a título de exemplo. No manifesto marinettiano, os pontos 3 e 10 concordam com os pontos 3 e 1 do manifesto da pintura futurista assinado por Boccioni.

Marinetti = 3. A literatura tem exaltado até ao momento a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco (DE MARIA, 1973, p.9).

Boccioni = 3. Exaltar cada forma de originalidade, mesmo que temerária, mesmo que violentíssima (DE MARIA, 1973, p.22).

Marinetti = 10. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de qualquer espécie, e combater contra o moralismo, o feminismo e contra qualquer vileza oportunista ou utilitária (DE MARIA, 1973, p.9).

Boccioni = 1. Destruir o culto do passado, a obsessão pelo antigo, o pedantismo e o formalismo académico⁷ (DE MARIA, 1973, p.22).

⁷ Marinetti = 3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.

Boccioni = 3. Esaltare ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima.

Marinetti = 10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.

Boccioni = 1. Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico.

Como se pode ver, os verbos usados são os mesmos em ambos os pontos: *exaltar* e *destruir*. *Exalta-se* tudo o que concerne à velocidade e à temeridade dos gestos ou das ações. *Destrói-se* tudo o que representa o obsoleto e o estático. E isso no que diz respeito a toda e qualquer forma de arte. Os dois verbos são sempre acompanhados da mais forte expressão de desejo e pretensão verbais: *queremos*. O complemento dessa ação é sempre dependente da vontade de poder do sujeito, ideia que remete para a filosofia de Nietzsche, e sua teoria do super-homem (MARCHESE *et al.*, 1999, p.155-6), a que os futuristas (Boccioni inclusive) tiveram acesso e plenamente assimilaram⁸.

A pintura de Boccioni, e como se verá também a sua escultura, são expressão dessa forma de desejo e vontade de poder, de um impulso sem restrições, para o movimento. Todavia, Boccioni estuda também outros filósofos – em especial, Henri Bergson e a sua obra *Matéria e memória* (1999 [1896]), cuja teoria sobre a “memória espontânea”, pensada como intuição da unidade fundamental da matéria, lhe sugere a ideia da compenetração dos planos –, além de consultar volumes histórico-artísticos, que o ajudam a formar uma ideia sobre a matéria depois desenvolvida no seu conceito de *dinamismo plástico*. Com efeito, escreve na *Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di scultura futurista a Parigi*, de junho-julho de 1913:

Todas estas convicções impelem-me a procurar na escultura, não já a forma pura, mas o *ritmo plástico puro*, não a construção dos corpos, mas a construção da *ação dos corpos*. Não já, como no passado, uma arquitetura, não já a forma pura, mas o *ritmo plástico puro; in moto* não é para mim um corpo estudado em quietude e depois mostrado como se estivesse em movimento, mas um *corpo verdadeiramente in moto*, isto é, uma realidade viva, absolutamente nova e original. [...] A forma-força é, com a sua direção centrífuga, a potencialidade da forma real⁹ (DE MARIA, 1973, p.5).

Este é, em linhas gerais, o cerne da teoria do dinamismo plástico, concretizado na representação da velocidade e dos corpos em movimento e no da simultaneidade

⁸ Sobretudo Aldo Palazzeschi, futurista florentino, que muito apreciava a *Gaia Ciência* de Nietzsche e a sua mensagem de uma cultura superficial e simples. Cf. MARCHESE *et al.*, 1999, p.156.

⁹ “Tutte queste convinzioni mi spingono a cercare, in scultura, non già la forma pura, ma il *ritmo plastico puro*, non la costruzione dei corpi, ma la costruzione dell’*azione dei corpi*. Non già, quindi, come nel passato, un’architettura, non già la forma pura, ma il *ritmo plastico puro, in moto* non è dunque per me un corpo studiato fermo e poi reso come in movimento, ma un *corpo veramente in moto*, cioè una realtà vivente, assolutamente nuova e originale. [...] La forma-forza è, con la sua direzione centrifuga, la potenzialità della forma reale”.

plástica, que consiste na compenetração contemporânea de sensações diferentes de tempo e de espaço. Datada de 1913, *Forme uniche nella continuità dello spazio* (Figura 1) é, a meu ver, uma das esculturas mais representativas da aplicação da referida teoria, que simboliza muito provavelmente uma figura humana em movimento, dir-se-ia quase uma espécie de soldado. Uma obra que, segundo Floreani (2017, p.20), sugere

[...] luz ofuscante e sombra subterrânea, repleções transbordantes e vazios absolutos, ambição e derrota, euforia e solidão, orgulho e terror, desassossego e satisfação, acelerações e saltos, lateralidade torta e vertigem ascensional, ondas internas e expulsões centrífugas, turbilhões em espiral, linhas-força contrapostas, violentas, raionismos enregelantes, intensidade, rarefação, fixidez, quietude, ameaça¹⁰ (FLOREANI, 2017, p.20).

Todavia, falaremos dela em seguida.



Figura 1: BOCCIONI, *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913)

¹⁰ “[...] luce accecante e ombra sotterranea, pieni straripanti e vuoti assoluti, ambizione e sconfitta, euforia e solitudine, orgoglio e terrore, inquietudine e appagamento, accelerazioni e rimbalzi, lateralità sghemba e vertigine ascensionale, onde interne ed espulsioni centrifughe, vorticosità spiraliche, linee-forza contrapposte, violente, raggismi raggelanti, intensità, rarefazione, fissità, quiete, minaccia”.

Igualmente de 1913, a pintura a óleo do artista português Amadeo de Souza-Cardoso, *O atleta*, apresenta uma figura humana, muito estilizada, que é capturada e que, por sua vez, captura o movimento.

Mas que têm a ver estes dois artistas divididos por um lençol de mar Mediterrâneo? O que os une e separa enquanto artistas vivendo o mo(vi)mento das vanguardas artísticas?

Se para Boccioni viajar era algo familiar ao seu modo de estar no mundo, devido às deslocções impostas pela profissão do pai (FLOREANI, 2017, p.29-44) e depois por escolha própria, para Amadeo de Souza-Cardoso também não é estranho esse mesmo conceito de movimento para fora. Com efeito, de Paris, onde passou alguns anos fundamentais para a sua formação pessoal (nomeadamente, de 1909 a 1914, regressando porque eclode a Primeira Guerra Mundial), Souza-Cardoso escreve à mãe assinando-se sempre como “*O caminheiro seu filho A*”.

E é como *caminheiro* que se apresenta à mãe, palavra que por vezes junta ao seu nome quando carinhosamente dela se despede. A ideia de caminho não é para o artista um tique ou uma justificação literária. Ela é pelo contrário, e na sua relação imediata com a ideia de viagem, um fundamento vital para o seu percurso artístico [...] (FREITAS, 2016, p.18).

Caminho e viagem, portanto, começam por ser dois pontos que unem os artistas em exame. Apesar de os pontos de afastamento poderem ser mais e mais evidentes do que estes dois primeiros, gostaria de mostrar ao longo da minha análise outros que podem revelar-se fonte de reflexão importante para compreender o mundo de ambos os artistas.

Amadeo de Souza-Cardoso nasceu em 1887 em Manhufe, no norte de Portugal, e morreu precocemente em Espinho, em 1918, vítima de “gripe espanhola”¹¹. Trata-se

¹¹ A gripe pneumónica de 1918 – conhecida e mencionada por “Gripe Espanhola”, mas que teve também outros nomes: por exemplo, peste pneumónica ou simplesmente pneumónica – foi uma pandemia dos anos 1918-1919, que se espalhou por quase todo o mundo. Trata-se de uma gripe causada pelo vírus RNA H1N1. Estima-se que mais de 200 milhões de pessoas tenham sido afetadas pelo vírus e que o número de vítimas tenha superado os 10 milhões. Os primeiros casos conhecidos ocorreram em França, durante a Primeira Guerra Mundial, tendo-se espalhado depois para a Grécia, Portugal e Espanha. Amadeo de Souza-Cardoso foi uma das vítimas desta pandemia. Santa-Rita Pintor foi outra das vítimas da Gripe Espanhola. Veja-se o texto de José-Augusto França (2016: p.243-55). Para outras informações, consultar a entrada «Influenza Spagnola» em: http://www.treccani.it/enciclopedia/influenza-spagnola_%28Dizionario-di-Medicina%29/.

de um artista cuja morte, aos 30 anos, ceifou pela raiz a possibilidade de fazer florir o modernismo (ou talvez fosse melhor dizer a modernização) na arte em Portugal.

Muito jovem, Souza-Cardoso parte para Paris, com esse grupo de sonhadores¹² que via ainda a Cidade da Luz como horizonte de salvação e lugar de projeção. Primeiro com o projeto académico de estudar arquitetura, depois lançando-se definitivamente na pintura e nas artes plásticas, Amadeo conhece outros intelectuais e artistas que, como ele, se encontravam em Paris em busca de aprendizagem ou tentando a sorte.

Um encontro que muito o marcará é o que tem com Amedeo Modigliani, com quem acabaria por criar uma relação de amizade e de estima que sabemos ser bastante documentada (FRANÇA, 1980, p.28-30). Ambos partilham o mesmo nome, o mesmo ano de chegada a Paris, e alguns traços comuns do ponto de vista artístico, que os faz expor conjuntamente em 1911. Entre os convidados do luxuoso atelier encontravam-se, entre outros, Picasso, Apollinaire, Max Jacob (cf. FREITAS, 2016, p.20). O segundo encontro que marcou a personalidade e também em parte a técnica de Souza-Cardoso foi certamente o que teve com o casal Delaunay, de quem se tornou amigo, passando a participar, em 1911, nos célebres *dimanches* organizados por eles, onde conhece Umberto Boccioni (FREITAS, 2016, p.23), e aceita a proposta de expor, em 1913, no salão Der Sturm em Berlim. Trata-se do mesmo casal que depois receberá, como hóspedes refugiados da Grande Guerra, em Vila-do-Conde, nos anos de 1915 e 1916.

Como é sabido, não se pode enclausurar a obra de Amadeo de Souza-Cardoso num estilo definitivo e fixo (GONÇALVES, 2011, p.95)¹³. Pintor que atravessou,

¹² Em alguns casos, é a saída do País e o regresso a ele com novas ideias e sentimentos renovados que faz com que os protagonistas da revista *Orpheu* (1915), e depois da revista *Portugal Futurista* (1917), decidam fazer render o que o exterior lhes oferecia em termos de modernidade. “Gl’ingegni che vi s’incontrano, ciascuno dei quali porta le esperienze della propria giovinezza vissuta fuori dei confini della patria, Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros e Santa-Rita Pintor che vengono dalla Francia, Fernando Pessoa che viene dall’Africa del Sud hanno in comune uno spirito insofferente, iconoclasta e rinnovatore” (PICCOLO, 1970, p.299).

¹³ “In February 1912, the exhibition of the Italian futurist painters in Paris was decisive in Amadeo and Santa-Rita’s choice of vanguarda. Amadeo had already read Marinetti’s Manifesto which was published in the *Le Figaro* newspaper in 1909, and not only did it not interest him all that much but it failed to interest his Italian friend Modigliani. But the painting convinced him. He himself started painting futurist pictures using the pointillistic technique similar to what Severini was doing at the same time. From there he went on to geometrical abstractionism where he was one of the pioneers together with Delaunay. Through Delaunay, Amadeo met other expressionists who were working in Germany. [...] Amadeo therefore, was the first Portuguese painter to have taken part in the international vanguard of his time. A comparison of his work with that of other artists he was friendly with reveals certain similarities, and also differences that are worthy of reflection. Like Modigliani, he acknowledged that two of his most important modernist trends were cubism and expressionism, the first in relation to a new concept of the maximum energy of *Bakhtiniana*, São Paulo, 13 (2): 139-154, Maio/Ago. 2018.

sempre *ante litteram*, os movimentos artísticos do seu tempo (basta pensar no cubismo), Souza-Cardoso “declarava-se ‘impressionista, cubista, futurista e abstraccionista’, de tudo um pouco – mas foi a etiqueta futurista que logo lhe coube” (FRANÇA, 1980, p.20). A sua vivência parisiense e a predisposição, dir-se-ia plenamente existencial, para a descoberta de novas formas de arte levaram-no a experimentar uma realização prática de princípios teóricos que vinham estimulando e/ou alimentando as mentes de intelectuais finisseculares, dispostos a revolucionar, diria até a atirar de pernas para o ar, o *status quo* europeu. Embora não estivesse filiado direta e especificamente a nenhum desses movimentos que eclodiram durante a sua breve existência, a produção fértil e vasta de Souza-Cardoso, com a leveza e a beleza que a caracteriza, conseguiu de certo modo tocá-los a todos.

Sabemos que Amadeo leu o *Manifesto Futurista* publicado no *Figaro* (FREITAS, 2016, p.21), tal como sabemos que dele não quis tomar parte enquanto movimento em que se reconhecesse. Em carta ao tio Francisco, datada de 5 de agosto de 1913, escreve:

O futurismo é um truc charlatão sem sensibilidade nem cérebro, camelote do cubismo; o cubismo é uma caligrafia mental e literária. A arte tal como a sinto é um produto emotivo da natureza [...] (FREITAS, 2016, p.24).

Se Souza-Cardoso não se revia no movimento futurista, como se lê neste desabafo ao tio, por que razão me apresto para confrontar a sua pintura com a escultura de Boccioni, que era, ao invés, um acérrimo defensor do mesmo?

Em boa verdade, talvez fosse mais simples mostrar as possíveis similitudes entre o quadro a óleo de Souza-Cardoso, *Cavaleiros*, de 1913 (Figura 2), e o de Boccioni, intitulado *Lancieri* (Figura 3), de 1915, realizado com têmpera e colagem. Não só porque a temática é semelhante, dado que ambos representam cavaleiros (no segundo caso, munidos de lança), como também pelo facto de a representação dos mesmos remeter para as sensações de movimento e de inércia.

Todavia, proponho um confronto entre uma pintura e uma escultura por um motivo preciso: atuar a sugestão de um dos pontos programáticos do manifesto futurista,

colours with the maximum energy of shapes, surpassing the orthodoxies issuing as much from expressionism as from cubism” (GONÇALVES, 2011, p.98-9).

a saber, o que diz respeito à analogia, esse “amor profundo que liga coisas distantes, aparentemente diversas e hostis”. É pela analogia temática e pelo momento da sua composição que as obras de Boccioni e de Souza-Cardoso podem ser relacionadas e examinadas. Apesar de a pintura pressupor bidimensionalidade e a escultura tridimensionalidade, é possível, ainda assim, assimilá-las. Isso porque ambas, a bem ou a mal, mostram a simultaneidade dos planos e a plasticidade do movimento. Por outras palavras, quer numa, quer noutra, o dinamismo do sujeito temático mostra-se, não obstante a diferença de instrumentos.



Figura 2: SOUZA-CARDOSO, *Cavaleiros* (1913)



Figura 3: BOCCIONI, *Lancieri* (1915)

Pego em primeiro lugar na pintura a óleo de Souza-Cardoso, pois a sua história é curiosa e, em certa medida, trágica.

De 20 de Setembro a 1 de Novembro de 1913, durante o *Erster Deutscher Herbstsalon*, a Galeria de arte alemã Der Sturm, em Berlim, recebe três obras de Souza-Cardoso para exposição, sob conselho e proposta do casal Delaunay. De uma delas, intitulada *O Atleta* (Figura 4), presente no catálogo da referida exposição sob o número 334, perdeu-se o seu rasto; e até hoje não foi localizada. Possuímos uma espécie de simulacro seu, uma colagem e tinta estilográfica sobre cartão, de 23,8 x 17,8 cm, quando se sabe, por referência numa agenda pertencente ao artista e datável de 1912-3, que o original possuía 33 x 22,5 cm (AA.VV., 2016, p.376).

Ainda na mesma carta ao tio Francisco, de 5 de Agosto, Amadeo escreve:

Pelo mesmo correio lhe envio uma fotografia do quadrito que fiz na varanda das begónias que foi destinada ao catálogo da Exposição de Berlim [...] Esta fotografia não diz o que o quadro é pela ausência de cor. É em todo o caso curiosa pelo gigantesco, por um quer que seja de arquitectura atlética (AA.VV., 2016, p.376-7).

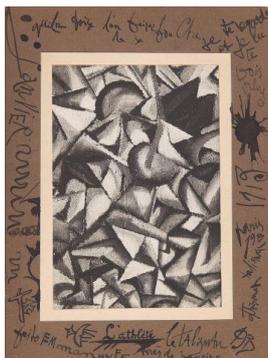


Figura 4: SOUZA-CARDOSO, *O Atleta* (1913)

Portanto, o quadro era colorido e, decerto, a presença de cores atribuía ao tema uma vivacidade diferente da que aqui se apresenta. Em quadros como *Corpus Christi* ou *D. Quixote*, o movimento cromático é muito mais visível. Todavia, apesar de nessas obras as linhas serem muito menos estilizadas do que n’*O atleta*, suponho que o mesmo aí pudesse acontecer. Era justamente a cor que garantia a sinuosidade carregada das formas, que atribuía nervo e músculo ao corpo da obra, delineando a figura do atleta. Se se olhar com atenção para a parte central mais próxima do fundo (ver figura 2), ver-se-ão duas linhas horizontais que parecem um membro em tensão, mas ao mesmo tempo, dirigindo o olhar para o término dessas retas, o membro parece tomar outra direção e postura. Posso mesmo imaginar uma percepção de movimento dada pela interposição de semicírculos e ângulos retos – sobretudo ao centro – que o jogo de cores exaltaria ou atenuaria. O tracejado é nítido e forte, com pinceladas firmes para tornar estável o movimento do corpo. As manchas de cor que se esfumam a partir das linhas fazem ver o engrossamento do que poderia ser tomado como a pressão do músculo, percebido na deslocação das figuras geométricas. O uso de poucas linhas curvas no quadro acentua o movimento definido do sujeito, quase lento e em estilo de pose. O movimento do atleta torna-se assim, a meu ver, visível na subdivisão corpórea das suas linhas.

De uma obra da qual se perdeu infeliz e totalmente o rasto,

O único comentário crítico localizado que refere o trabalho do artista português é, curiosamente, um texto violento e contestatário dos princípios teóricos da exposição. E nele Amadeo surge com *Der Athlet*, ao lado de Carrà com *Forças centrífugas*, como exemplos de um “beco sem saída na vã tentativa de representação das substâncias mentais” (FREITAS, 2016, p.27),

impedindo-nos, portanto, de uma interpretação mais segura sobre ela. Facto está, porém, que a existência de um cartão encastoando o desenho não original permite-nos perceber porque Souza-Cardoso não se definia como artista filiado num movimento específico. A moldura acha-se recoberta de dizeres em português e em francês, além de borrões, arabescos e siglas que Maria Filomena Molder (2006, p.42-3) procurou interpretar e de que eu não me ocuparei.

Regresso todavia a um trecho da carta de Amadeo ao tio, momento em que ele descreve a pintura pelo seu *je-ne-sais-quoi* de “arquitectura atlética”. O que chama a atenção é precisamente o uso do termo *arquitetura*. Dado que esta técnica permite construir e/ou desconstruir estruturas que ocupam espaços, de alguma forma tornando esses mesmos espaços móveis, também o uso assimétrico de linhas no quadro em consideração, conjuntamente com as cores a que deixámos de ter acesso, deveriam contribuir para a ideia desse corpo em movimento ao qual Souza-Cardoso atribuiu o nome de *Atleta*. Não se trata de uma reprodução do real, mas de uma transformação do real, de ir para lá do que o real mostra ou revela à primeira vista, como pretendia o espírito das vanguardas, o preceito futurista.

Se Souza-Cardoso dá um nome bem concreto à figura quase abstrata que pinta, Boccioni escolhe um nome abstrato para a figura quase concreta que ele constrói. *Forme uniche della continuità nello spazio* é uma escultura de 1913 realizada em gesso, de 113 cm. Não me ocuparei da obra original, agora em posse do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo¹⁴, mas de uma das várias fusões em bronze que foram realizadas após a morte do seu autor e que se encontram espalhadas por muitos museus, não só em Itália (em Nova Iorque, por exemplo, existe uma cópia em bronze). Uma

¹⁴ Em 2003, a escultura caiu acidentalmente, tendo sofrido danos consideráveis. Foi restaurada recentemente por uma equipe chefiada por Vilma Basilissi.

delas foi feita logo em 1931, por encomenda de Filippo Marinetti à fundição Chiurazzi de Nápoles, com sede também em Roma.

Muita tinta correu e tem corrido sobre esta estátua (*vide* ARGAN, 1982, p.531-4), escolhida como verso para a moeda italiana de vinte cêntimos de euro. Não é meu objetivo explorar a sua simbologia, pois esse trabalho já foi feito por especialistas de relevo (cf., por exemplo, MALTESE, 1960, p.282-302). Cito o recente volume de Roberto Floreani, volume densíssimo mas belíssimo sobre a vida-obra de Boccioni. Segundo o autor,

Provavelmente, pela disponibilidade muito reduzida de obras escultórias, Boccioni é considerado, embora não seja inteiramente verdade, sobretudo um pintor de excelência, que se cimenta, mesmo com resultados importantes, também na escultura, apesar de ser precisamente a novidade estupefaciente da sua pesquisa plástica a não ter precedentes na história da arte, onde o artista consegue comunicar a sensação inexprimível de ir para além, de dar pelo menos um passo para lá de si mesmo. (FLOREANI 2017, p.18)¹⁵

Querendo isto significar que, com a escultura, numa busca constante pela realização prática dos estudos rigorosos sobre a plasticidade do movimento, Boccioni consegue pôr em ato a dimensão plástica apresentada pormenorizadamente no manifesto.

Contudo, interessa-me mais estabelecer uma analogia entre o movimento presente no quadro de Souza-Cardoso e o movimento fluido da estátua de Boccioni. De certa maneira, ambas as obras põem em ato um *continuum* sintético do movimento. No caso de Souza-Cardoso, é dado por um degradé em que as linhas fortes se vão decompondo e recompondo por todo o espaço da tela, sugerindo a ondulação do corpo atlético. No caso de Boccioni, são os confins definidos da estátua que lhe dão a percepção de movimento “atlético”. A ausência de braços, propositada na obra, não é definitiva e total, pois estes reaparecem na linearidade que acompanha o corpo da figura. É uma sensação que se torna perceptível pelo uso de claros-escuros descontínuos e pelas cavidades que fazem sobressair a corporeidade ou, por outras palavras, revelam os músculos em tensão da escultura. Enquanto no quadro de Souza-Cardoso a percepção

¹⁵ “Probabilmente, per la ridottissima disponibilità di opere scultoree, Boccioni è considerato, anche se non del tutto a ragione, soprattutto un pittore d’eccellenza, che si cimenta, pur con importanti risultati, anche nella scultura, benché sia proprio la strabiliante novità della sua ricerca plastica a non aver precedenti nella storia dell’arte, dove l’artista riesce a comunicare l’inesprimibile sensazione di spingersi altrove, almeno un passo più in là di se stesso”.

de movimento é dada pelo uso aparentemente aleatório das retas e das curvas, a estátua de Boccioni socorre-se da possibilidade de ser observada de vários prismas, factor que permite ao espectador ler a figura conforme o espaço que ela ocupar no seu campo visual.

Distantes espacialmente, distantes espiritualmente, distantes quanto a filiações artísticas, ainda assim, Umberto Boccioni e Amadeo de Souza-Cardoso propugnam uma cultura do extremismo, dessacralizadora ou lúdica, entendida no sentido de uma concepção dinâmica das coisas e da linguagem, sobretudo da que exprime a realidade por meio da arte, para afirmar o seu valor e papel na sociedade. A distância que os separa quanto à técnica é, ao mesmo tempo, o elo que os une enquanto expoentes de uma arte que revolucionou o primeiro quartel do século passado. Poder-se-ia dizer, de certa forma, que quer o quadro de Souza-Cardoso, quer a estátua de Boccioni, respeitam o ponto 5 do *Manifesto Futurista*: “[...] é preciso fundir diretamente o objeto com a imagem que este evoca, apresentando a imagem de lado mediante uma só palavra essencial”¹⁶ (DE MARIA, 1973, p.8).

Neste caso, a palavra é uma só: movimento.

REFERÊNCIAS

- AA.VV. *Unique Forms: The Drawing and Sculpture of Umberto Boccioni*. London: Estorick Collection of Modern Italian Art, 2009.
- _____. *Catálogo raisonné Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.
- ARGAN, G. C. *L'arte moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni, 1982.
- BALLO, G. *Boccioni: la vita e l'opera*. Milano: Il Saggiatore, 1964.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOCCIONI, U. *Pittura scultura futuriste: Dinamismo plastico*. Milano: Edizioni futuriste di “Poesia”, 1914.
- _____. *Pitture e sculture*. A cura di Piero Pacini. 2ª edizione. Nardini: Giunti, 1982.
- D’ALGE, C. *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

¹⁶ “[...] bisogna fondere direttamente l’oggetto coll’immagine che esso evoca, dando l’immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale”.

- DE MARIA, L. (a cura di). *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1973.
- DE MICHELI, M. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. 23ª edizione. Milano: Feltrinelli, 1990.
- FLOREANI, R. *Umberto Boccioni Arte-Vita*. Milano: Mondadori, 2017.
- FRANÇA, J.-A. *O modernismo na arte portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.
- _____. *Amadeo de Sousa-Cardoso: o português à força*, Almada Negreiros: o português sem mestre. Venda Nova: Bertrand, 1986.
- _____. Guilherme Pobre. In: VILA MAIOR, D.; RITA, A. (Orgs.). *100 Orpheu*. Viseu: Edições Esgotadas, 2016, p.243-255.
- FREITAS, H. Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918. In: AA.VV. *Catálogo raisonné Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura*. 2. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p.17-37.
- GERSÃO, T. Para o estudo do futurismo literário em Portugal. In: *Portugal Futurista*. Edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1981, p.XXI-XXXIX.
- GONÇALVES, R.-M. Amadeo de Souza-Cardoso: A Modernist Painter. In: DIX, S.; PIZARRO, J. (Eds.). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Okford: Legenda 2011, p.90-109.
- MALTESE, C. *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*. Torino: Einaudi, 1960, p.282-302.
- MARCHESE, A. et al. *Letteratura italiana intertestuale: Storia e antologia*. Messina-Firenze: Casa editrice G. D'Anna, 1999, v.6.
- MOLDER, M. F. *La légende de Saint Julien l'hospitalier e Amadeo de Souza-Cardoso*. Edição facsimilada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2006, p.7-47.
- PICCOLO, F. *La letteratura portoghese*. Firenze-Milano: Sansoni, 1970.
- PICONE, M (a cura di). *In margine: Artisti napoletani fra tradizione e opposizione. 1909-1923*. Milano: Fabbri, 1986.

Recebido em 13/06/2017

Aprovado em 20/03/2018