

dros, especialmente a série dedicada às «mulheres», parecem, à primeira vista, uma pintura informe de cores executada de uma forma veloz e sumária; só depois desse primeiro impacte se vislumbram referências a uma figuração humana: rostos disformes e membros desfeitos, quais metamorfoses de uma massa cromática; ambíguos no sentido em que pode ter sido as sombras deformadas de mulheres a gerar as pinturas informais, ou a fúria da pintura informal a «coincidir» com a intenção de traçar essas inquietantes presenças figurativas.

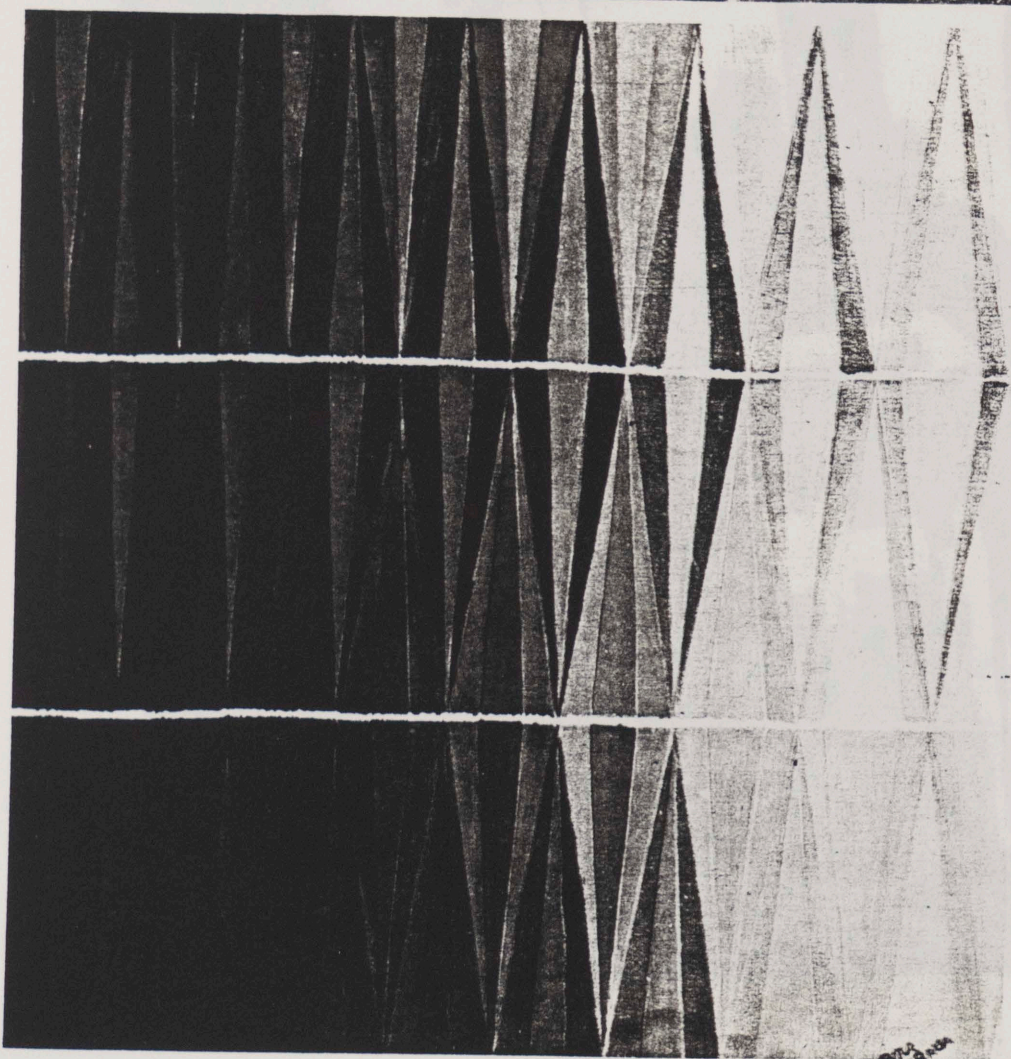
Mais complexo é o expressionismo de Bacon. Para além das suas «incursões» na arte do passado, apresentando reelaborações deformantes do retrato de Inocência X de Velázquez, por exemplo, Bacon propõe-se retratar o homem do seu tempo, e no seu contexto: de camisa, casaco e gravata; sentado ou recostado em ambientes que, de uma forma ou de outra, se reportam aos objectos do *design* moderno. Todavia, tal contexto é apenas um processo de criar espaço, de criar uma espécie de campo neutro em redor da figura na qual se concentra o interesse do pintor e se efectua uma espécie de «cirurgia» expressionista. O homem aparece «ferozmente diminuído, deformado, como se, por exemplo, uma insuficiência glandular lhe alterasse as proporções das feições, aumentando desmesuradamente um globo ocular em relação ao outro, escavando as faces, afinando narizes, acentuando a proeminência das maçãs do rosto e do queixo; como se males invisíveis lhe tivessem danificado a conformação do esqueleto, alargando ou encurtando braços e pernas, atrofiando certas partes, conferindo um desenvolvimento hipertrófico a outras. Chega a pensar-se numa humanidade submetida a atrozes experiências clínicas, a temerários ensaios cirúrgicos.¹⁶»

Em conclusão, pode dizer-se que o Expressionismo percorreu todos os caminhos, das culturas primitivas à denúncia social, das experiências meramente pictóricas às referências literárias, até à contribuição de uma ciência — a medicina, no caso de Bacon — que parece não ser capaz de curar, mas apenas de diagnosticar os males de uma humanidade condenada.

O Futurismo

Tendo surgido como fenómeno literário, em 1909, com o *Manifesto* de F. T. Marinetti, o Futurismo foi o primeiro movimento de vanguarda a ter um programa pré-estabelecido e a reunir várias expressões artístico-culturais, da literatura à pintura, da escultura à arquitectura, do teatro ao traje, etc.¹⁷. Foi a encarnação mais típica da vanguarda histórica, isto é, que data das primeiras três décadas do século: a ruptura com o passado, o activismo, o espírito de competição, a veneração pelo *Zeitgeist* (o espírito do tempo) que, para além da adesão incondicional a todos os aspectos da vida moderna, exige mesmo uma posição que antecipe o espírito futuro, donde a denominação feliz do movimento. Os seus antecedentes culturais situam-se no pensamento de Nietzsche, de Bergson e de James e nas poéticas de Whitman e de Verhaeren. O sector respeitante às artes figurativas teve início com o *Manifesto dos pintores futuristas*, de 1910, assinado por Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e Balla, e com a sua exposição em Paris, em 1912, acompanhada de uma apresentação que completa e amplia a teoria artística do movimento.

11-12. Franz Marc, *Bois*, 1913. Franz Marc, *Paisagem com casa e dois vitelos*, 1914.



Os aspectos da pintura e da escultura futuristas mais intrínsecos à «linha da expressão» estão estreitamente ligados à cultura da *Einfühlung*, ao ponto de voltarem a propor, inclusive, os próprios termos desta. Antes do mais, colocados perante a dupla orientação teórica da arte do fim do século — a psicológico-expressiva e a gnoscológica-construtiva (que definiremos mais adiante como «linha da formatividade») —, os futuristas optam decididamente pela primeira. A sua arte é subjectiva — declaram — isto é, voltada mais para a expressão de «estados de espírito» do que para valores objectivos da forma, como em geral se considera terem sido os dos cubistas. Feita esta opção, revelam a sua característica programática peculiar: o dinamismo, uma velocidade que forma e deforma objectos, percepções e recordações, um mundo de imagens, a que não se assiste, mas em que se participa. «O espectador vive dentro do quadro». O que definem como dinamismo espacial e assume forma emblemática nas esculturas de Umberto Boccioni — deformadas quer pelo movimento físico do modelo, quer pelo impulso interior do artista —, mais não é que a representação espacial do linearismo dinamográfico enunciado por Van de Velde em 1902. As outras declarações da poética dos futuristas confirmam da forma mais explícita a sua ligação à teoria da *Einfühlung*. Na apresentação da primeira exposição dos pintores futuristas em Paris, em 1902, pode ler-se: «Ninguém se apercebe de que todos os objectos ditos inanimados revelam, nas suas linhas, tranquilidade ou loucura, tristeza ou alegria. Através das suas linhas, todo o objecto revela como se decomporia segundo as tendências das suas forças. Essa decomposição não é comandada por leis fixas, mas varia de acordo com a personalidade característica do objecto, que é, afinal, a sua psicologia e a emoção de quem o observa. Além disso, cada objecto influencia o objecto que lhe está próximo, não por reflexos de luzes (fundamento do *primitivismo impressionista*), mas mediante uma verdadeira concorrência de linhas e autênticas batalhas de planos, consoante a lei de emoção que governa o quadro (fundamento do *primitivismo futurista*). Essas *linhas de força* devem envolver e arrastar o espectador, que assim será obrigado a lutar também ele com as personagens do quadro. Todos os objectos, de acordo com aquilo a que o pintor Boccioni chama adequadamente *transcendentalismo* físico, tendem para o infinito mediante as suas *linhas de força*, cuja continuidade é medida pela nossa intuição. O que temos a fazer é desenhar essas *linhas de força* [...]. Nós interpretamos a natureza expondo na tela essas *linhas* como início ou prolongamento dos ritmos que os objectos imprimem à nossa sensibilidade.»

Aparentemente, só uma acentuação retórica diferencia a «simpatia simbólica» dos futuristas daquela que empenhava teóricos e artistas no início do século. Mas é precisamente essa acentuação e a vocação para o prosolitismo que permitem aos futuristas dar um passo em frente em relação aos seus antecessores. Estes tinham como objectivo principal captar as afinidades psicofísicas entre o artista e as forças da natureza e tinham como certo que o produto artístico — fosse ele quadro, escultura ou elemento de decoração — reproduzia essas afinidades, tornando-se instrumento de comunicação. Os futuristas, pelo contrário, dão como certa a relação de empatia entre artista e «natureza» e empenham-se, principalmente, na segunda parte do processo comunicativo-expressivo, aquele que tem lugar entre objecto artístico e observador: o que, na prática, significa predispor a configuração da obra em vista do máximo envolvimento de quem dela desfruta. E, na realidade, de entre todos, aqueles que operam na «linha da expressão» elaboram a «técnica» mais sofisticada e, ao mesmo tempo, a mais comunicativa, sobretudo aliando-se à técnica dos divisionistas.

13-14 (em cima). Emil Nolde, *Flores*. Giacomo Balla (em baixo). *Compenetração iridescente n.º 7*, 1912.



15. Oskar Kokoschka, *Auto-retrato*, 1965.



16. Emil Nolde, *Profeta*, 1912.

Mas, antes de abordarmos este tema e descrevermos as suas melhores obras, é oportuno realçar que, a par da componente da *Einfühlung* de matriz orgânica, não negligenciam a da abstracção. «Podem ainda observar-se nos nossos quadros» — lê-se no mesmo manifesto — «manchas, linhas, zonas de cor, que não correspondem a realidade alguma, antes preparam musicalmente e aumentam a emoção do espectador, segundo uma lei da nossa matemática interna. Criamos assim, em certa medida, um ambiente emotivo, procurando, intuitivamente, as afinidades e as ligações que existem entre o cenário externo (concreto e a emoção interna (abstracta).»

Estas asserções poderiam ser mesmo consideradas uma antecipação do expressionismo abstracto de que fala Kandinsky no livro *Über das Geistige in der Kunst* (Do espiritual na arte), publicado, aliás, também em 1912. Mas a verdade é que a linguagem dos futuristas permanecerá sempre — como, de resto, a dos cubistas — agarrada a um referente real; assim, como dizíamos, esse referente é sempre reconhecível graças a uma técnica hábil e de elevado acabamento. Reportam-se ao Divisionismo de Previati, de Segantini, de Morbelli, etc. e, através dele, ao *pointillisme* de Seurat, que consiste na técnica de justaposição de pequenas partículas de cor pura para dar o efeito da luz; isto é, reportam-se a uma linguagem considerada fundamental para a maior parte da pintura contemporânea. Além disso, essa referência aos divisionistas é motivada por uma vocação social (Pellizza da Volpedo havia pintado o quadro mais representativo do sentimento socialista em Itália) e, originariamente, os futuristas foram justamente anarquistas e sindicalistas.

Todavia, não é de crer que os futuristas utilizassem passivamente uma técnica do séc. XIX: os instrumentos pictóricos do *pointillisme* e do Divisionismo tornam-se funcionais nas obras de Carrà, Boccioni e Balla, contribuindo para configurar e, acima de tudo, para criar efeitos luminosos, pelos corpos que se dissolvem, se sobrepõem, pelas figuras que se integram nos fundos, ou assumem emotivas transparências, ou se deformam, numa corrida imaginária, qual sinal de um dinamismo incessante e envolvente.

Se a técnica do Divisionismo tivesse sido adoptada tal e qual, poderíamos dizer que os futuristas utilizaram velhos e redundantes instrumentos para comunicarem mensagens novas e informações inéditas; na realidade, a síntese luz-cor — princípio fundamental da técnica divisionista — é também transformada no frenético jogo formal dos futuristas. Essa técnica não perde o rigor do objecto acabado e da perícia dos «últimos retoques» mas, ao nosso tempo, a espessa trama de pontos pictóricos dilata-se em traços mais amplos e expressivos; a certa altura, uma vez destruída a trama divisionista e ampliados os signos pictóricos, já não é o efeito de luz que procuram, mas uma harmonia nova, baseada no efeito das cores complementares (derivadas da mistura das cores fundamentais: amarelo, vermelho, azul) ou mesmo puras, aproximando-se de certo modo do abstraccionismo, como acontecerá com Balla, o «mestre dos futuristas» e o único que consegue dar forma, com o motivo das «compenetrações iridescentes», a uma das primeiras obras abstractas da pintura moderna.

E chegamos ao momento de referir o contributo dos principais protagonistas do futurismo. Embora Filippo Tommaso Marinetti (Alexandria 1876 — Bellagio 1944) fosse um literato, contribuiu indubitavelmente para as artes visuais, facto que é tanto mais compreensível quanto se sabe que, graças precisamente à vanguarda histórica e à nova vanguarda, a própria ideia de artes visuais progrediu grandemente. Na verdade,



17-20. Georges Rouault, *Cavaleiro*, 1929. Georges Rouault, *Rosto de Cristo*, 1933. Georges Rouault, *Mulher da vida*. Amedeo Modigliani, *Nu*.

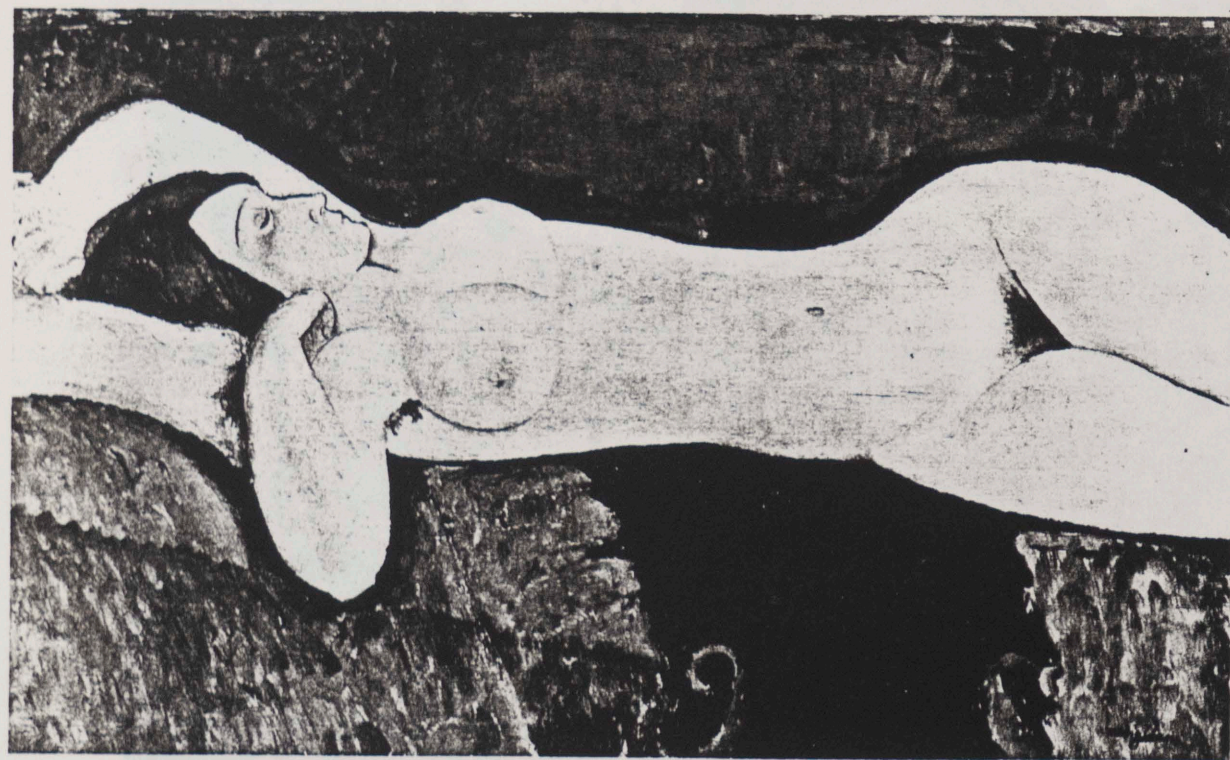


«desde que a arte começou a emancipar-se das suas presumíveis tarefas imitativas e reprodutivas, o facto artístico deixou de ser considerado uma actividade com limites e funções definidos, para aceitar um compromisso mais global.¹⁸» Percebe-se então como é que Marinetti, enquanto fundador de um movimento orientado para ser um «estilo de vida», como signatário explícito ou instigador de manifestos futuristas respeitantes à pintura, à escultura, à arquitectura, ao teatro, etc., teve um papel notável também nestes domínios. Numerosos autores atribuíram uma influência tão determinante a Marinetti, no sector das artes figurativas, que chegaram a afirmar que o Futurismo não teria existido na pintura e na escultura sem a sua contribuição decisiva. De facto, muitas das ideias e invenções «técnicas» de Marinetti correspondem a uma renovação do gosto figurativo operada pelos futuristas. Ideias como o *polimaterismo*, a escrita automática, a desestruturação gramatical e sintáctica — para citar apenas algumas — encontram a sua tradução formal mais evidente no tratamento evolucionário da página tipográfica, a ponto de se considerar que foi essa a origem da «poesia visual» posterior, e não só de ideias competitivas e motivos de figuração, retomados depois pelo Dadaísmo, pelo Cubo-futurismo, pelo Surrealismo, etc.

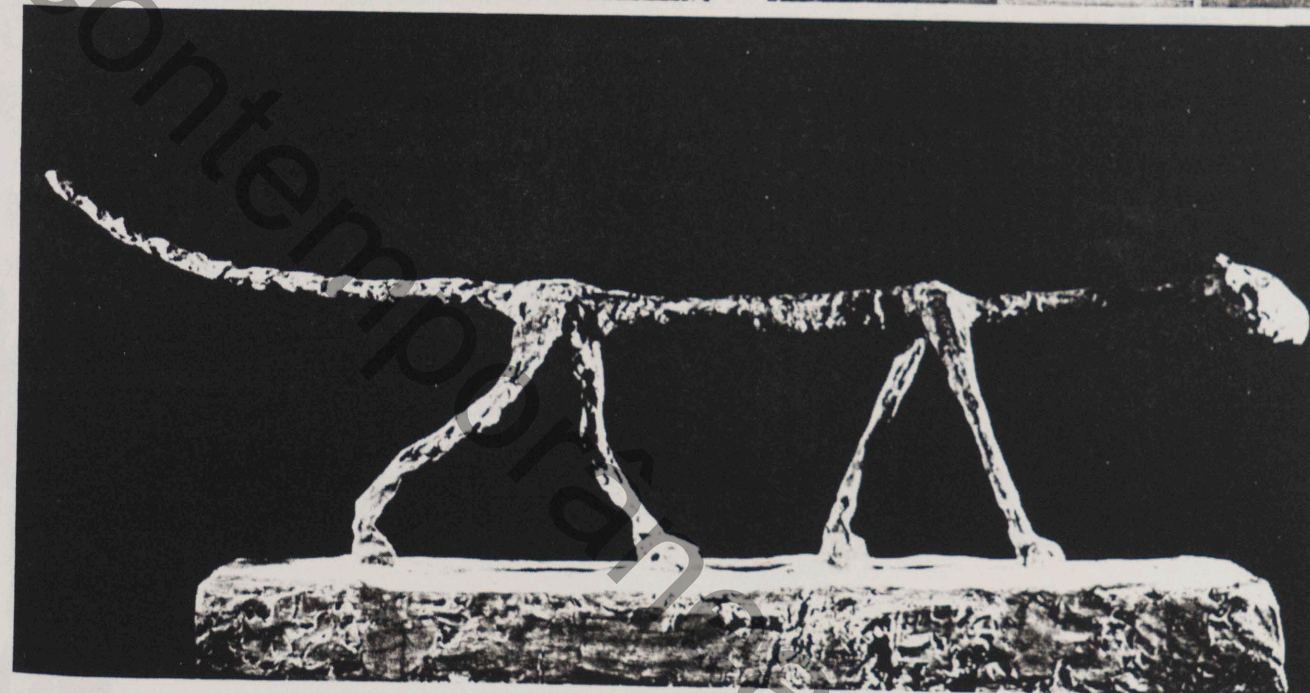
O mais velho dos signatários do primeiro *Manifesto dos pintores futuristas* é Giacomo Balla (Turim 1871 — Roma 1958), que pode considerar-se o precursor do movimento e o artista que sintetiza todas as suas fases. As suas obras iniciais são de matriz realista e social; aproxima-se depois do Divisionismo, embora numa perspectiva diferente da dos outros futuristas. Com efeito, a decomposição da cor em luz não visa tanto uma expressão realista, antes se conjuga com elementos simbolistas e do Jugendstil: no ciclo das *Interpenetrações iridescentes* (1912 — 1914) acentua essa pesquisa, mas atinge o seu momento mais original ao pintar aqueles que são talvez os primeiros quadros abstractos da Europa e, sem dúvida, de Itália. Na mesma época, ocupa-se da concretização pictórica do movimento: um dos exemplos mais conhecidos é o quadro *Dinamismo de um cão pela trela* (1912), em que a visão estroboscópica se associa a uma veia irônica. As pesquisas paralelas sobre o dinamismo e sobre a decomposição da forma por efeito da luz — pense-se numa obra como *Mercúrio passa diante do sol visto por um óculo* (1914) — encerram a actividade de Balla do período anterior à guerra. Posteriormente, fará parte do chamado Segundo Futurismo, um movimento de que foi o chefe absoluto e no qual introduziu as suas experiências de pintura abstracta, dirigindo-as em grande parte para o domínio das artes aplicadas.

O artista mais representativo da poética futurista foi Umberto Boccioni (Reggio Calabria 1882 — Verona 1916). Enquanto, para os outros, o Futurismo foi apenas uma etapa da sua produção, Boccioni viveu tão pouco tempo que quase não pôde fazer outras experiências, mas os seus anos de vida coincidem com os do melhor Futurismo. No entanto, o carácter emblemático de Boccioni futurista não se deve apenas ao seu destino de homem, mas a uma espécie de aspectos característicos do movimento. O facto de ser, simultaneamente, pintor e escultor, escritor e jornalista, teórico e autor de manifestos (nos manifestos das artes figurativas o seu nome figura em primeiro lugar e o da escultura futurista foi redigido exclusivamente por ele), fez de Boccioni o artista mais integrado na tendência em que milita. Se, durante a sua permanência em Roma, aprendeu com Balla o divisionismo naturalista, enquanto esteve em Milão — a partir de 1907 — adquiriu com Previati o interesse psicológico pela imagem e, por intermédio deste, observou simbolistas e expressionistas, designadamente Munch, cujo linearismo se pode

21. Amedeo Modigliani, *Retrato de Paul Guillaume*, 1916.



22-23. Egon Schiele, *Rapariga de joelhos*, 1912. Amedeo Modigliani, *O grande nu*, cerca de 1917-1918.



24-26. Alberto Giacometti, *Cabeça*, 1954. Alberto Giacometti, *Homem a apontar*, 1947. Alberto Giacometti, *Gato*, 1951.

considerar fundamental para os seus estudos posteriores sobre o movimento; além disso, como escreveria mais tarde, empenhou-se no estudo directo da «moderna sociedade industrial». A este período pré-futurista pertencem obras como *Retrato da mãe* (1907), *Auto-retrato* (1908), *Oficinas em Porta Romana* (1908), etc. Depois, foi o aparecimento da pintura futurista com o *Manifesto* de 1910, que assinala o início da explosão de todos os temas de Boccioni: o dinamismo baseado nas linhas de força; a interpenetração dos planos; a fusão de vários sujeitos ou do sujeito com o ambiente; a polémica «anti-graciosa». As obras mais representativas desta fase são *Visões simultâneas* (1911) e o tríptico dos estados de espírito: *Os adeuses*, *Os que partem*, *Os que ficam*. Posteriormente, poderá talvez falar-se de um declínio da componente simbólico-expressionista, em proveito de uma outra componente centrada na forma, em que, manifestamente, Boccioni tem em consideração o Cubismo. Todavia, diferencia-se dele, na medida em que a decomposição da forma é sempre inspirada pelo dinamismo; e mesmo quando, no último período, as formas se tornam ligeiramente mais estáticas, continuará a ser a dialéctica dos motivos côncavos-convexos a caracterizar o estilo futurista relativamente ao dos cubistas. Em especial, as suas esculturas pessoalíssimas e fiéis aos temas da poética, não encontram exemplos de valor equivalente entre os cubistas e os seus companheiros de tendência. Neste aspecto, pinturas como *Elasticidade* (1912) e *Dinamismo de um jogador de futebol* (1913) e esculturas como *Evolução de uma garrafa no espaço* (1912) e *Formas únicas na continuidade do espaço* (1913) atingem uma tal unidade morfológica, expressiva e, se quisermos, de intenção demonstrativa que apenas diferem pelo seu elemento material. Como afirma Calvesi, «diluída portanto nos termos do dinamismo futurista a lição cubista, que era uma lição de consciência formal e de purificação de todo o excesso de conteúdo estranho à questão da própria forma e do seu potencial emotivo directo, Boccioni estava em posição de fazer ponto parágrafo, e de por de novo tudo em jogo [...]. 'É terrível' — escreverá Boccioni numa carta de 16 de Junho de 1916 — 'ter de elaborar em si um século de pintura'»¹⁹. E parece que a isso deitou mão, como obras que denunciam sem dúvida uma crise, no biénio de 1914-1916.

Passando por cima da figura mais modesta de entre os signatários do *Manifesto* de 1910, Luigi Russolo (Postogruaro 1885 — Cerro di Laveno 1947), que contribuiu mais como músico do que como pintor para o movimento futurista, recordemos ainda Carlo Carrà (Quargnento 1881 — Milão 1966) e Gino Severini (Cortona 1883-1966). Para estes dois artistas, o Futurismo foi apenas um parêntese na sua longa actividade. Não porque dessem ao movimento um contributo escasso quanto a obras e a acções críticas e polémicas, ou por o abandonarem antes de 1916 — ano em que, com a morte de Boccioni, o Futurismo acaba, na prática —, mas na medida em que a sua adesão ao movimento foi *sui generis*. Na realidade, Carrà, que em comum com os outros tinha uma formação de realismo divisionista, torna-se futurista devido à componente libertária originalmente proclamada por Marinetti, e não é por acaso que o seu melhor quadro futurista é *O funeral do anarquista Galli* (1911). Severini, por seu lado, subscreve o *Manifesto*, interpretando provavelmente o Futurismo como uma espécie, por assim dizer, de via italiana para o Cubismo, de que intimamente foi sempre partidário, para ele chamando a atenção dos seus companheiros de grupo, Boccioni e Carrà. As obras mais significativas pintadas por Severini neste período, *Dança do Pan-Pan em Monico* (1910 — 1911) e *Retrato de Marinetti* (1913), estão mais próximas de um Cubismo dina-



27. Willem De Kooning, *Mulher I*, 1950-1952.