

## SÍNTESE DE UMBERTO BOCCIONI

Rafael Zamparetti Copetti\*

**Resumo:** Este texto apresenta o pintor, escultor, poeta e teórico Umberto Boccioni, figura importante do futurismo italiano, nascido na Calábria em 1882 e morto em 1916, e, em seguida, a tradução do prefácio ao catálogo da 1ª Exposição de Escultura, ocorrida durante os meses de junho e julho de 1913 na *Galerie La Boétie* de Paris. Poeta de pouca presença nas histórias da literatura italiana do século XX, Boccioni, que viveu em Paris onde polemizou com os cubistas e com Apollinaire, colaborou no período futurista de *Lacerba*, revista florentina de circulação quinzenal fundada no início de 1913, com textos de crítica, de teoria e de poesia.

**Palavras-chave:** arte, vanguarda, teoria literária, Boccioni.

## 1. Introdução

Umberto Boccioni: pintor, escultor, poeta, teórico e crítico de arte. Artista de múltipla expressão, o verdadeiro significado de Boccioni, um dos mais atuantes membros do Futurismo Italiano, vincula-se mais à sua atuação nos campos da pintura e da escultura e às suas contribuições teóricas para o debate artístico do princípio do século XX do que à sua produção poética.

É no terreno das artes plásticas, portanto, que pode ser localizada a sua efetiva contribuição, não só para a renovação da literatura e da arte italiana perseguida naquele momento pelos artistas vinculados ao movimento fundado por Marinetti em 1909, mas também para o posterior desdobramento das artes observado ao longo do século XX. Muitos elementos essenciais para o desenvolvimento das vanguardas históricas já se encontram se não elaborados, intuídos pela poética futurista. “Uma tela branca não possui espaço”, por exemplo, propõe um outro artista plástico futurista de relevo, Carlo Carrà, em um artigo publicado na revista *Lacerba* sob o título “Costruzione spaziale, simultaneità dei ritmi, deformazione dinamica”, lembra Raffaele de Grada.

Como poeta, porém, Boccioni não logrou forte expressão. Neste campo, parece ter se dedicado em demasia à perseguição das propostas contidas nos manifestos literários do movimento, tais como o “Manifesto técnico da literatura futurista”, de 1912, ou até mesmo o “Manifesto de fundação” de 1909, o qual já trazia o germe das proposições que futuramente viriam a ser desenvolvidas por Marinetti em documentos posteriores. Frequentemente, os resultados alcançados a partir da ampla utilização das técnicas de composição sugeridas nestes manifestos são pouco considerados pelos especialistas no movimento italiano, que muitas vezes costumam considerar os manifestos do Futurismo Italiano seus melhores resultados. Trata-se de questão controversa, de todo o modo.

De qualquer forma, disso resulta um Boccioni poeta de raro comparecimento nas histórias da literatura italiana do último século, e se consta em uma antologia como a que Edoardo Sanguineti organizou nos anos 60, *Poesia italiana del Novecento*, com o poema “UOMO + VALATA + MONTAGNA”, isso se dá muito provavelmente em razão do poema em questão se tratar de um documento da prática das propostas futuristas no campo da literatura, como adverte o próprio Sanguineti. Palavras em liberdade, imaginação sem fios: duas das propostas centrais da poética futurista, que parecem ter sido mais produtivamente elaboradas por outros escritores ou poetas, tais como Aldo Palazzeschi ou Corrado Govoni, por exemplo.

Mas o Futurismo não pode ser considerado apenas a partir de seus resultados efetivos, adverte Mario de Micheli em seu clássico estudo sobre as vanguardas, *Le avanguardie artistiche del novecento*. De Micheli alerta para o fato de que buscar compreender o Futurismo Italiano levando em conta apenas os seus resultados efetivos seria um erro crítico, já que o Futurismo é um movimento polêmico, de batalha cultural, no interior do qual se manifestavam certas exigências reais da nova época. Exigências estas que a percepção dos artistas futuristas não se furtou a captar e a elaborar em termos artísticos de modo bastante interessante.

No campo da literatura, as mais significativas intervenções de Boccioni ocorrem a partir dos resultados de suas experimentações e teorizações em arte. Estas reflexões, desenvolvidas muitas vezes em colaboração com outros artistas plásticos do grupo futurista, se encontram na base não apenas da teoria, mas também da práxis literária futurista. Manifestos como “Distruzione della sintassi” (1913) e “Lo splendore geométrico e meccanico” (1914), e os textos de invenção “Battaglia Peso + Odore” (1912) e *Zang Tumb Tumb* (1914), exemplos radicais da teoria e prática marinettiana, podem ser considerados tributários das teorias dos pintores futuristas.

Discipulo do pintor romano Giacomo Balla, outro membro bastante atuante no âmbito das artes plásticas futurista, a formação do artista, nascido em Reggio Calábria em 1882, passa pelas leituras de Nietzsche, Sorel, Renan. Anteriormente a sua adesão ao Futurismo, ocorrida ainda nos primeiros meses de 1910, vive por alguns anos em Paris, onde estuda a pintura de Cézanne. A relação Futurismo – França, por sinal, foi sempre bastante estreita. Pode-se incluir entre as razões deste intenso contato, além daqueles mais à vista, o fato de a verdadeira formação de Marinetti ter sido francesa e não italiana, além de que já na altura da época do lançamento do manifesto de fundação, em fevereiro de 1909, no *Figaro*, o poeta desfrutava no meio literário parisiense de certo reconhecimento enquanto poeta de expressão francesa de talento.

Par Bergman afirma que os pintores futuristas teriam inclusive exercido forte influência sobre os círculos literários parisienses mais próximos ao movimento italiano. Naturalmente, Boccioni não se absteve do debate com os intelectuais franceses, como bem demonstram a intensa polémica com alguns artistas cubistas em relação à precedência envolvendo o estabelecimento da noção de simultaneidade, e também inúmeros textos publicados em revistas e jornais da época, tais como “I futuristi plagiati in Francia”, em que o artista italiano polemiza com Apollinaire a respeito do Orfismo. Apollinaire, por sinal, durante certo período flerta com o Futurismo, de modo que resulta de sua pena o manifesto “L’antitradition futuriste”, que logo em seguida circulará na Itália também através da tradução que Ardengo Soffici publica em *Lacerba*, uma importante revista do princípio do *novecento* italiano – que abordaremos brevemente logo adiante – ao lado de *II Leonardo*, *La Voce*, *Il Regno*, *L’Unità* e *Poesia*, esta última dirigida por Marinetti e que lhe servira antes da fundação do movimento como veículo para a divulgação na Itália da poesia simbolista francesa.

O nascimento do futurismo em pintura é descrito pelo poeta Aldo Palazzeschi em uma passagem do prefácio que escreveu em março de 1968 especialmente para *Teoria e invenzione futurista*, uma coletânea de textos marinettianos organizada por Luciano de Maria com grande rigor filológico e que posteriormente entrará para o catálogo da coleção “I Meridiani”, da editora Mondadori, a qual publica autores consagrados da literatura italiana e universal.

Palazzeschi registra neste seu texto a surpresa de Marinetti em relação ao nascimento do Futurismo em pintura, acontecimento verdadeiramente inesperado que nem ao menos o próprio Marinetti havia buscado provocar, dada a origem e os objetivos estritamente literários inicialmente estabelecidos para o Futurismo. A partir desse momento, o Futurismo só fez frutificar nas artes plásticas e se irradiar para outros campos

ultrapassando em muito os limites previstos inicialmente. Tanto é que há quem sustente que foi nas artes plásticas que o Futurismo apresentou seus melhores resultados. Entre as adesões ocorridas durante o período descrito por Palazzeschi, se encontram a de Luigi Russolo, Carlo Carrà e do próprio Boccioni, todos estes artistas plásticos de relevo no quadro do princípio do século XX italiano, e indispensáveis para a compreensão do alcance das propostas do movimento.

O texto de Umberto Boccioni que apresentamos ao leitor de língua portuguesa na presente edição desta revista é o prefácio ao catálogo da 1ª Exposição de Escultura, ocorrida segundo anota o próprio artista durante os meses de junho e julho de 1913 na *Galerie La Boétie* de Paris. Neste prefácio ao catálogo de sua mostra, em que apresenta as obras que declara se encontrarem na base do *Manifesto técnico da escultura futurista*, de 11 de abril de 1912, Boccioni discorre acerca de diferentes questões cujo entendimento é capital para a compreensão de suas propostas tanto no campo da pintura quanto no da escultura, tais como o problema do dinamismo, que buscara solucionar no âmbito escultural através da decomposição das diversas unidades de material. A solução para este e outros problemas abordados ao longo deste seu texto serão reiteradamente perseguidas em diversos escritos posteriores do artista, a exemplo do que ocorre com os conceitos de movimento absoluto e movimento relativo, os quais são mais amplamente teorizados em um texto de 1914 publicado em *Lacerba*. Outra fonte importante para se compreender as propostas de Boccioni é a coletânea *Pittura e scultura futurista*, de 1914, que permite ao leitor ter uma visão da unidade de seu pensamento a partir da leitura de um grande conjunto de seus textos.

Boccioni foi colaborador do período futurista de *Lacerba*, revista florentina de circulação quinzenal fundada no início de 1913 por jovens intelectuais como Giovanni Papini e Ardengo Soffici como uma alternativa a mais conhecida revista do período, *La Voce*, de Giuseppe Prezzolini, da qual se haviam destacado. *Lacerba* adere ao Futurismo apenas durante vinte e quatro números, entre março de 1913 e março de 1914. Em suas páginas, Boccioni comparece ora através de seus textos de crítica e teoria, ora através de sua produção poética.

Rafaëlle de Grada, a propósito da publicação da edição anastática de *Lacerba* em 1970, sustenta em ensaio introdutório à edição que alguns dos escritos ali publicados por artistas como Carrà e Soffici, sem contar pelo próprio Boccioni, encontram-se entre as mais importantes páginas escritas pelos artistas europeus daquele período em razão não apenas da novidade representada por estes textos, mas também pela agudeza das interpretações ali contidas. Com o intuito de possibilitar ao leitor uma mais ampla compreensão da verdadeira dimensão da poética boccioniana, de Grada sugere, entretanto, que sejam visitados textos dos primeiros instantes do Futurismo, tais como o manifesto dos pintores de 11 de fevereiro 1910 e, também, que não se deixe de levar em conta que uma das constantes no pensamento de Boccioni é a busca pela superação da *visão*, na forma em que fora transmitida desde o simbolismo, com o objetivo de alcançar os “estados de ânimo” traduzidos pelas sensações nascidas dos sons, dos rumores, dos odores e de todas as forças desconhecidas que nos envolvem.

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

...

Tudo se move, tudo corre, tudo se desenrola rápido. Uma figura não é mais estável diante de nós mas aparece e some incessantemente. Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, subseguindo-se como vibrações, no espaço que percorrem. Assim um cavalo em corrida não tem quatro patas: tem vinte e os seus movimentos são triangulares.[1]

A morte precoce do artista, ocorrida a partir da queda de um cavalo durante um exercício militar do exército italiano em agosto de 1916, no qual se havia arrolado a exemplo de inúmeros outros intelectuais italianos que, assim como ele, foram entusiastas da entrada da Itália na 1ª Guerra, interrompeu uma carreira promissora, mas não impediu que o vigor de suas idéias persistisse e o tornasse figura central para a poética futurista.

Poucos dias antes de seu falecimento, Boccioni anota algumas linhas. Trata-se de registro que além de possuir algo de profético a respeito de sua própria existência, revela muito a respeito da reavaliação pela qual vinha passando o papel da guerra no imaginário de parcela significativa dos intelectuais vinculados ao Futurismo, que até então a vinham percebendo como o estágio máximo de desenvolvimento que a arte poderia alcançar.

Desta existência eu sairei com um desdém por tudo aquilo o que não é arte. Não há nada de mais terrível que a arte. Tudo aquilo que eu vejo atualmente é uma burla frente a uma pincelada bem dada, um verso harmonioso, um acorde musical bem composto. Tudo em confronto com isso é uma questão de mecânica, de costume, de paciência, de memória. Existe apenas a arte.[2]

Esta tendência, que posteriormente virá a ser conhecida como retorno à ordem, ainda que talvez não tenha frutificado no âmbito do movimento, só faz se consolidar na medida em que se vão mostrando os resultados da guerra. Vários artistas importantes se afastam dos quadros do movimento; outros tantos, não tão relevantes, aderem. Neste momento, contudo, o Futurismo o já não é mais o mesmo. O Futurismo que emergirá do primeiro pós-guerra em grande medida já é um movimento enfraquecido em seu potencial crítico. Está encerrada a grande estação do Futurismo Italiano, o primeiro movimento organizado da vanguarda européia. O que se observará a partir de então é a configuração de um movimento cada vez mais institucionalizado.

Fiquemos, agora, com o prefácio ao catálogo da 1ª Exposição de Escultura, ocorrida na *Galerie La Boétie* de Paris entre os dias 20 de junho e 16 de julho de 1913.

## 2. Prefácio ao catálogo da 1ª Exposição de Escultura

20 de junho de 1913

As obras que apresento ao público parisiense na Primeira Exposição de Escultura Futurista (*Galerie La Boétie*, 20 de junho – 16 de julho de 1913) são o ponto de partida do meu *Manifesto técnico da escultura futurista*, publicado em 11 de abril de 1912.

A aspiração tradicional de fixar na linha o gesto, e a natureza e a homogeneidade da matéria empregada (mármore ou bronze) contribuíram para fazer da escultura a arte estática por excelência.

Logo, pensei que decompondo essa unidade de matéria em diversas matérias, cada uma delas servisse para caracterizar, com a sua diversidade natural, uma diversidade de peso e de expansão dos volumes moleculares, ter-se-ia já podido obter um elemento dinâmico.

O problema do dinamismo em escultura não depende, porém, apenas da diversidade das matérias, mas principalmente da interpretação da forma.

A pesquisa da forma sobre o assim dito *verdadeiro* distanciava a escultura (como a pintura) da sua origem, e por isso da meta em direção à qual hoje 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 das características negativas da escultura impressionista.

O estudo pré-impressionista da forma, seguindo um procedimento análogo àquele dos gregos, nos conduz inevitavelmente a formas mortas e conseqüentemente à imobilidade. Essa imobilidade é a característica da escultura cubista.

Entre a forma real e a forma ideal, entre a forma nova (impressionismo) e a concepção tradicional (grega), existe uma forma variável, em evolução, distinta de qualquer conceito de forma até agora existente: forma em movimento (movimento relativo) e movimento da forma (movimento absoluto) [3].

Apenas esta dupla concepção da forma pode dar o instante de vida plástica no seu manifestar-se, sem extrai-lo e conduzi-lo para fora do seu ambiente vital, sem detê-lo no seu movimento, em suma, sem matá-lo.

Todas essas convicções me constroem a buscar, em escultura, não mais a forma pura, mas o *ritmo plástico* puro, não a construção dos corpos, mas a construção da *ação dos corpos*. Não mais, portanto, como no passado, uma arquitetura piramidal, mas uma arquitetura espiralada. Logo, um *corpo em movimento* não é para mim um corpo estudado em sua inércia e depois expresso como que em movimento, mas um corpo *verdadeiramente em movimento*, isto é, uma realidade vivente, absolutamente nova e original.

Para exprimir um corpo em movimento, eu não dou certamente a sua trajetória, isto é, a sua passagem de um estado de repouso a um outro estado de repouso, mas me esforço para fixar a forma que manifesta a sua continuidade no espaço.[4]

O observador inteligente compreenderá facilmente como desta construção arquitetônica em espiral tenha brotado a *simultaneidade escultórica*, análoga à simultaneidade pictórica, por nós proclamada e expressa na 1ª exposição futurista de Paris. (*Galeria Bernheim*; fevereiro de 1912).

Os escultores tradicionais fazem girar a estátua sobre si mesma diante do espectador, ou o espectador em torno da estátua. Cada ângulo visual do espectador compreende por conseguinte *um lado* da estátua ou do grupo, e isso não faz mais do que aumentar a imobilidade da obra escultórica.

A minha construção arquitetônica em espiral cria ao invés diante do espectador uma continuidade de formas que lhe permitem seguir, através da *forma-força* que emana da *forma real*, uma nova linha encerrada que determina o corpo nos seus movimentos materiais.

A forma-força é, com a sua direção centrífuga, a potencialidade da forma real.

A forma, na minha escultura, é percebida, por conseguinte, mais abstratamente. O espectador deve construir idealmente uma continuidade (simultaneidade) que lhe vem sugerida pelas formas-força, equivalentes da potência expansiva dos corpos.

O meu *conjunto escultórico* se desenvolve no espaço dado pela profundidade do volume, mostrando a espessura de qualquer perfil, e não tantos perfis imóveis e silhuetísticos.

Abolido, portanto, o perfil como valor em si, cada perfil contém o indicio dos outros perfis (precedentes e subsequentes) que formam o conjunto escultórico.

Além disso, o meu gênio começou a desenvolver e se propõe a realizar, por meio de suas pesquisas constantes e apaixonadas, o conceito de fusão de ambiente e objeto, com conseqüente *interpenetração dos planos*. Eu me proponho, em suma, a fazer viver a figura no seu meio, sem fazê-la escrava de luzes artificiais ou fixas, ou de um plano de apoio. Tais procedimentos destruiriam o "*arquitetônico*" e deveriam muito recorrer ao auxílio da pintura, segundo o erro fundamental da escultura impressionista.

Ampliando assim a concepção do objeto escultórico a uma resultante plástica de objeto e ambiente, se terá a necessária abolição da distância que existe, por exemplo, entre uma figura e uma casa distantes 200 metros. Se terá, além disso, o prolongar-se de um corpo no raio de luz que o golpeia e o entrar de um *vazio* no *cheio* que lhe passa em frente.

Eu alcanço tudo isso unindo *blocos atmosféricos* a elementos de realidade mais concretos.

Assim, se uma calota esférica (equivalente plástico de uma cabeça) é atravessada pela fachada de um edifício, o semicírculo interrompido e o quadro da fachada que o interrompe formam juntos uma figura nova, uma nova unidade composta de ambiente mais objeto.

É preciso esquecer completamente a figura encerrada na linha tradicional e oferecê-la ao invés como centro de direções plásticas no espaço.

Os escultores escravos das tradições do ofício me perguntam aterrorizados como poderei deter a *periferia* do conjunto escultórico, dado que em escultura a figura se detém na linha que fatalmente determina a matéria isolada no espaço (seja esta matéria, argila, gesso, mármore, bronze, madeira, ou vidro).

A estes eu respondo que eu posso fazer matizar a periferia de um conjunto escultórico no espaço, colorindo-lhe de preto ou de cinza seus contornos extremos com gradações de luminosidade em direção ao centro. Assim, crio um claro-escuro auxiliar que me fornece um núcleo no ambiente atmosférico (primeiro resultado do impressionismo). Este núcleo serve para aumentar a força do núcleo escultórico no seu ambiente composto de direções plásticas (dinamismo).

Quando não julgo necessário servir-me das colorações, desconsidero esse meio material de expansões ou matizações no espaço, e deixo viverem a sinuosidade, as interrupções, a concorrência de retas e de curvas na direção sugerida pelo movimento dos corpos.

Teremos de qualquer modo como resultado finalmente a saída da repugnante e odiosa continuidade da figura grega, gótica e michelangesca.

## Referências

- BERGMAN, Pär. "*Futurismo letterario*", in *Enciclopedia del novecento*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1978.  
DRUDI GAMBILLO, Maria & FIORI, Teresa. *Archivi del Futurismo* (vol. I). Roma: De Luca Editore, 1958.  
LACERBA. (a cura di Raffaele de Grada). *Archivi del Futurismo*. Gabriele Mazzotta Editore, 1970.  
MARINETTI, F.T.. *Teoria e invenzione futurista* (a cura di Luciano de Maria). Milano: Mondadori, 1983.

---

Recebido em 05/10/2008. Aprovado em 15/11/2008.

## Resumos

**Title:** Synthesis of Umberto Boccioni

**Author:** Rafael Zamperetti Copetti

**Abstract:** The present text presents the painter, sculptor, poet and theoretician Umberto Boccioni, a most prominent figure of the Italian Futurism, born in Calabria in 1882, and dead in 1916. Following his presentation the translation of the preface to the catalogue for the I Exposition of Sculpture, which happened during the months of June and July, 1913, at the *Galerie La Boétie*, Paris, is presented. Boccioni, a poet who rarely appears in the histories of Italian literature of the twentieth century, lived in Paris, where he carried out arguments with the Cubists and with Apollinaire, and contributed during the Futurist period to *Lacerba*, a fortnightly Florentine magazine founded in 1913, with critical texts of theory and poetry.

**Keywords:** art, vanguard, literary theory, Boccioni.

---

**Titre:** Synthèse de Umberto Boccioni

**Auteur:** Rafael Zamperetti Copetti

**Résumé:** Ce texte présente le peintre, sculpteur, poète et théoricien Umberto Boccioni, personnage important du futurisme italien, né en Calabrie en 1882 et mort en 1916, et ensuite la traduction du préface au catalogue de la I<sup>ère</sup> Exposition de Sculpture, réalisée pendant les mois de juin et juillet de 1913 dans la *Galérie La Boétie* à Paris. Poète presque oublié par les histoires de littérature italienne du XX<sup>e</sup> siècle, Boccioni, qui a vécu à Paris et a débattu avec les cubistes et Apollinaire, collabora dans le périodique futuriste de Lacerba, revue florentine fondé au commencement de 1913 dédiée à la critique, à la théorie y a la poésie.

**Mots-clés:** art, avant-garde, théorie littéraire, Boccioni.

---

**Título:** Síntesis de Umberto Boccioni

**Autor:** Rafael Zamperetti Copetti

**Resumen:** Este texto presenta al pintor, escultor, poeta y teórico Umberto Boccioni, personaje importante del futurismo italiano, nacido en Calabria en 1882 y muerto en 1916, y, enseguida, la traducción del prefacio al catálogo de la 1ª Exposición de Escultura, que ocurrió durante los meses de junio y julio de 1913 en la Galerie La Boétie de París. Poeta de poca presencia en las historias de la literatura italiana del siglo XX, Boccioni, que vivió en París donde polemizó con los cubistas y con Apollinaire, colaboró en el periodo futurista de Lacerba, revista florentina de circulación quincenal fundada a principios de 1913, con textos de crítica, de teoría y de poesía.

**Palabras-clave:** arte, vanguardia, teoría literaria, Boccioni.

---

#### Notas

[1] Citado a partir de *O futurismo italiano*, de Aurora Bernardini (org.).

[2] Reproduzido em DRUDI GAMBILLO, Maria & FIORI, Teresa. *Archivi del Futurismo* (vol. I). Roma: De Luca Editore, 1958.

[3] Sobre os conceitos de movimento absoluto e movimento relativo, capitais para compreensão das propostas de Boccioni, ver *Moto assoluto + moto relativo = Dinamismo*. (N. do Trad.).

[4] *Forme uniche della continuità nello spazio* é o nome de uma das mais conhecidas obras de Boccioni em escultura. (N. do Trad.)

