Futuristas na ribalta
Dos joelhos para baixo[1]

Alessandro Tinterri

Esboço de Enrico Prampolini para o "Colorificio del cielo", primeira síntese de *Il vulcano* de Filippo Tommaso Marinetti, 1926 [cortesia do Civico Museo Biblioteca dell'Attore de Génova, Itália].

<

O teatro italiano do início do século XX surge marcado em termos dramatúrgicos pela comédia burguesa. O repertório sofre ainda uma forte influência do teatro francês e, quanto à organização teatral, ela consiste na herdada do século XIX, dominada, na ausência do encenador, pelos actores, cujo poder absoluto é, todavia, posto em causa por uma aguerrida tropa de autores, chefiada por Marco Praga. É, portanto, num panorama com carácter essencialmente conservador que os futuristas irrompem:

> Na cena italiana dos tempos anteriores à primeira guerra mundial, Marinetti e os futuristas entram de facto como contestatários barulhentos, introduzindo modos revolucionários: devolvem ao teatro – num sentido anti-naturalista – funções novas de comunicação entre o palco e a plateia, recuperando os traços do evento espectacular, contra um teatro concebido unicamente como texto escrito para a recitação. Mas, se na sua acção provocatória e subversiva de renovação – contra o hábito teatral burguês naturalista dominante – podem hoje ser detectados prenúncios do teatro moderno, ela permanece, porém, como um episódio marginal no âmbito do teatro italiano, sem conseguir minimamente alterar a realidade de um rotineiro teatro de repertório, um teatro da palavra, no seio do qual as intervenções espectaculares futuristas não encontram nenhuma possibilidade de inscrição. (Lapini 1977: 29-30)

É para este quadro que quis aludir no título deste artigo evocando um guião-síntese de Marinetti, *Basi* [*Bases*], em que se viam apenas as extremidades inferiores dos actores, cortadas dos corpos pelo pano de boca, pelo que só visíveis do joelho para baixo, querendo com isso sintetizar numa imagem a revolução futurista nos nossos palcos: uma revolução que ficou interrompida. "A cultura oficial" – continua Lapini – "empurrou os episódios teatrais futuristas para a crónica das manifestações mundanas, negando-lhes toda e qualquer intervenção crítica mais aprofundada". As conclusões de Lia Lapini são ainda hoje válidas e, contudo, não dispensam alguns esclarecimentos úteis.

Já Umberto Artioli observara que, na estratégia da comunicação futurista, o teatro ocupa um lugar de absoluta

[1] Este texto foi apresentado na primeira parte do Colóquio "100 Anos Depois: O Futurismo", que decorreu no dia 15 de Março de 2010 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, por iniciativa do Centro de Estudos de Teatro dessa Universidade.

Alessandro Tinterri, após ter trabalhado durante mais de vinte anos ao lado de Alessandro d'Amico no Museo Biblioteca dell'Attore de Génova, é actualmente Professor Associado de História do Teatro e do Espectáculo da Universidade de Perugia, onde lecciona também História e Crítica do Cinema. Enquanto estudioso, ocupa-se principalmente de teatro italiano dos séculos XIX e XX, com especial incidência sobre o teatro de Pirandello, Bontempelli, Sergio Tofano e Alberto Savinio.

> Cenografia de Virgilio Marchi para *Nostra Dea* de Massimo Bontempelli, Teatro d'Arte di Roma, Teatro Odescalchi, 1925 ("Bal Poliedric", acto terceiro) [cortesia do Civico Museo Biblioteca dell'Attore de Génova, Itália].

> Umberto Boccioni, *Noite futurista em Milão*, 1911, desenho (Boccioni, Pratella, F.T. Marinetti, Carlo Carrà e Luigi Russolo).

centralidade, sendo considerado como o "*medium* privilegiado, o ponto fulcral mesmo da *Weltanschauung*" do movimento futurista. Vale a pena lembrar que estamos em Janeiro de 1909, pouco antes, portanto, da publicação do manifesto fundador do movimento, a crónica da estreia no Teatro Alfieri de Turim de *La donna è mobile*[2] de Marinetti, encenada pela Compagnia Drammatica di Spettacoli Storici e Popolari, Città di Milano, dirigida por Andrea Maggi, companhia absolutamente respeitável, mas que ficava nos antípodas do vanguardismo. A noite tomou um rumo tal que não permitiu aos críticos presentes na sala uma compreensão plena da comédia e, logo, de a poderem avaliar, pelo que se limitaram ao mero dever da crónica: "Em que consiste realmente o drama *La donna è mobile*, de F.T. Marinetti, não é possível dizer, nem mesmo depois da primeira representação" – admitia candidamente o crítico da *Gazzetta del Popolo* –, "porque a de ontem à noite não foi uma récita, mas uma batalha, um pandemónio, um caos". O autor apresentou-se na ribalta, durante o intervalo entre o primeiro e o segundo acto e declarou: "Agradeço aos organizadores deste apupo que, profundamente, me honra". E as suas palavras foram interpretadas como um desafio prontamente aceite pelo público, que, entre pequenas chacotas, comentários e sarcasmos, chegou a sobrepor-se às falas dos actores, transferindo o espectáculo do palco para todo o teatro, da plateia aos camarotes: " E eis o que sucedeu" – concluía o desconsolado crítico –, "entrados no teatro para trazermos o relatório de um drama, dele saímos trazendo connosco a crónica de um furacão" (e.a.b. [E.A.Berta] *apud* Antonucci 1975: 37-38).

Provavelmente, dois anos mais tarde, foi a lembrança daquela noite que sugeriu a Marinetti o título do *Manifesto dos dramaturgos futuristas*, digno de um Achille Campanile *ante litteram*, fruto, portanto, da sua experiência pessoal: *La voluttà di essere fischiati* [*A volúpia de ser vaiado*]. É, pois, um manifesto, que, ao fazer uma declaração de guerra ao repertório do estafado triângulo amoroso, lança de novo o seu desafio a partir do Teatro Alfieri, de Turim, e orgulhosamente conclui: "tenho a alegria de saber que o meu génio, muitas vezes vaiado pelos públicos de França e Itália, nunca ficará sepultado por baixo de palmas demasiado pesadas, como a de um qualquer Rostand!..." (Marinetti *apud* De Maria 1973: 33). Referência, talvez não de todo casual, ao autor daquele *Cyrano de Bergerac*, que tinha sido o grande êxito da Companhia Maggi. Ironia? Rancor? Uma não exclui o outro.

Também no manifesto do *Teatro da surpresa*, datado de 11 de Outubro de 1921 e assinado por Marinetti e Cangiullo, o público estaria no centro da proposta futurista de subverter os desgastados rituais da convenção teatral. E é clara a percepção da necessidade de revitalizar a relação com o público, pela qual os futuristas antecipam um dos grandes temas do teatro experimental do século XX: "Os futuristas deitam abaixo a intransponível divisão da 'quarta parede' e, gradualmente, o lugar da acção dramática tende a passar do palco para a plateia até se chegar à inversão total" (Lapini 1977: 39). Mas também neste caso a revolução futurista nos aparece incompleta, "um jogo dentro da sociedade burguesa", facilmente exorcizado pelo público que, estando desde logo prevenido, se revela disposto a embarcar na algazarra, um público como o do milanês Teatro Dal Verme: "Era uma multidão feliz: feliz *a priori* de si mesma, das suas intenções. Não vinha para assistir nem para julgar. Vinha fazer um pouco de carnaval. Desejava loucuras. Nem ficava à espera do pretexto. Inventava-o. O espectáculo ainda não tinha começado e a barulheira já era grande" (Anónimo *apud* Antonucci 1975: 54).

O manifesto do *Teatro da surpresa* começa pela enumeração das anteriores propostas futuristas em matéria de teatro para, a seguir, reivindicar a intervenção revolucionária e subversiva dos futuristas também neste

[2] O texto original saiu em 1909, em francês, com o título *Poupées électriques*, na editora Sansot. As personagens eram dois "fantoches eléctricos". Foi com esta designação que Marinetti antecipou o conceito que mais tarde recebeu o nome de *robot*: Ver *http://amsdottorato.cib.unibo.it/874/1/Tesi_Tondelli_Lleonardo.pdf* (nota da tradutora).

campo. Entre as primeiras intervenções contam-se as enunciações dramatúrgicas do *Teatro futurista sintético*, em que excertos de prosa intervencionista alternam com intuições de sabor pinteriano *ante litteram*, ao lado de declarações de camaradagem dirigidas aos actores, que mais uma vez se deveriam submeter ao autor, quando não reduzidos ao nível de executores passivos, como as super-marionetas de matriz craiguiana. Assinado por Marinetti, Corra e Settimelli, o manifesto atacava as técnicas da escrita teatral, tal como se tinham consolidado ao longo de séculos, com a clássica divisão em actos e com um crescendo dramático até atingir o clímax final. Era o esquema dentro do qual se tinham movimentado também os inovadores do teatro burguês de última geração, de Ibsen a Maeterlinck, de Andreev a Claudel e Bernard Shaw. Em homenagem à nova dimensão espacial e temporal da modernidade e em concorrência com o cinematógrafo, com uma percepção tão precoce (estamos em 1915) quanto desviante, o novo teatro iria ser sintético, ou seja "em perfeita harmonia com a nossa rapidíssima e lacónica sensibilidade futurista", dinâmico, "nascido da improvisação, da intuição fulgurante", simultâneo, tal como recomenda a *Simultaneidade* – síntese marinettiana –, onde a sobreposição de dois adereços (uma mesa familiar e a toilette de uma *cocotte*) se impõe no espaço do palco.

Observou a esse propósito Anna Barsotti:

> Uma dramaturgia mais informativa ou didáctica do que resolutiva, a da "síntese", que permanece dentro dos limites da pesquisa e da experimentação: estamos, porém, convencidos de que nesta dimensão teórica – também no plano da composição – o teatro futurista prepara uma base cultural e técnica para os novos impulsos inovadores que se irão concretizar alguns anos mais tarde pelas obras e pelos movimentos da vanguarda europeia do início de Novecentos. (Barsotti 1990: 26)

Na realidade, é importante avaliar as vanguardas históricas de encontro ao que veio depois. Porque quando apregoam um teatro alógico e irreal ("É 'estúpido' preocupar-se com a verosimilhança"), os futuristas antecipam Ionesco; quando falam de inconsciente, de abstracção pura, de dramas de objectos (por exemplo *Vengono* [*Vêm*], de Marinetti, síntese para oito cadeiras e uma poltrona), nós sentimos o prenúncio de Beckett; quando se apela ao carácter fragmentário do quotidiano como fonte de inspiração também na construção dos diálogos, vemos perfilar-se Pinter: "é estúpido representar no palco uma discussão entre duas pessoas de forma ordenada, lógica e clara, enquanto na nossa experiência de vida assistimos apenas a 'cenas breves e incompletas' que surpreendemos num eléctrico, num café, numa estação de caminhos-de-ferro, e que ficaram gravadas no nosso espírito como sinfonias dinâmicas e fragmentárias de gestos, palavras, ruídos e luzes".

Mas também a nível factual, a proposta das sínteses futuristas movimenta-se em âmbito literário e dirige-se à afirmação de uma nova geração de dramaturgos futuristas, cujas sínteses deveriam ter constituído o novo cânone literário: "A verdade é que elas, afinal, não conseguem dar forma expressiva às intuições programáticas que são tão claras, limitando-se por vezes ao jogo intelectual e ao puro e simples achado" – previne Lia Lapini, mesmo que, logo a seguir, sinta a necessidade de apontar as limitações em que os futuristas se moviam, confirmando, assim, os limites da sua revolução: "mas isso é indissociável de toda uma série de considerações, que apontam para o clima cultural italiano de então e para as estruturas teatrais de que os futuristas continuaram a servir-se sem conseguirem mudá-las" (Lapini 1977: 67).

O facto é que a volúpia de ser vaiado, como de resto insinua um crítico contemporâneo, obedece a uma estratégia precisa, que, através do escândalo, tenciona criar a atmosfera favorável à propaganda futurista. Assim como o assalto aos teatros tradicionais, facilitado pelos bilhetes baratos, se propõe o mesmo objectivo, também a *bagarre* na plateia responde, afinal, a instâncias extra-teatrais. Como justamente observou Roberto Tessari, há, por parte dos futuristas, a contestação aos limites do palco, tradicionalmente reservados à encenação:

> Mas na perspectiva de enxertar um dinamismo conflitual entre palco e plateia – e, sobretudo, entre sectores opostos da plateia e do galinheiro –, de modo a traduzir em termos de acesa 'espectacularização' aqueles que, segundo os futuristas, deveriam ser os conflitos realmente fundamentais (irredentismo *vs* pacifismo, por exemplo) da vida real sua contemporânea. Sem dúvida, aqui

> reside a autêntica carga inovadora do movimento: um 'assalto aos teatros' que tacticamente desvenda e arrasa a vacuidade e as funções totalmente mercantis dos produtos cénicos convencionais e das suas relações de conveniência com o público. (Tessari 1996: 23).

Diferente é o público, tal como se infere do anterior manifesto de Marinetti sobre o *Teatro de variedades* (11 de Janeiro de 1915) e não será por acaso que no mais revolucionário dos manifestos futuristas dedicados ao espectáculo não haja espaço para os autores – ou dramaturgos, se quisermos –, e que a atenção prefira concentrar-se nos únicos sujeitos do espectáculo, justamente os artistas e os espectadores: "O 'teatro de variedades' é o único que utiliza a colaboração do público. Este não fica ali estático como um estúpido *voyeur*, mas participa ruidosamente na acção, cantando ele também, acompanhando a orquestra, comunicando em motes improvisados e diálogos bizarros com os actores". Marinetti continua a descrever um quadro de *cabaret* dos anos vinte, de que Brecht teria gostado, e digno do *Schall und Rauch* de Max Reinhardt: "O 'teatro de variedades' utiliza o fumo dos charutos e dos cigarros para fundir a atmosfera do público com a do palco. E visto que o público colabora assim com a fantasia dos actores, a acção desenrola-se ao mesmo tempo no palco, nos camarotes e na plateia".

A intuição de Marinetti está certa e é rigorosa: ele, de facto, reconhece no 'teatro de variedades' o lugar da modernidade (pela rapidez e síntese), da surpresa (pelo carácter improvisado e pela fantasiosa inventividade dos seus quadros) e da inverosimilhança (pelo carácter evasivo e ilógico da sua linguagem). Este segundo manifesto dedicado ao espectáculo constitui a síntese do que foi enunciado nos manifestos teatrais anteriores e futuros. Mas, mais uma vez, faltará a passagem da teoria à prática: "Manifesto engraçado" – escreve Silvio d'Amico –, "talvez o melhor de todos, em termos substantivos; e assim tivessem sabido aproveitar os amigos de Marinetti, ou também aqueles *soi-disants* teatrinhos de vanguarda, de excepção, etc., que se multiplicaram como cogumelos (em Roma, e alguns também em Milão) há poucos anos: teriam encontrado a sua verdadeira razão de existir" (D'Amico 1932: 240-241).

Tessari define o manifesto do *Teatro de variedades* como "a única indicação teatrológica realmente 'anti-passadista'", mas ao mesmo tempo comprova que o Futurismo só em 1921 reconhece em Petrolini um seu precursor:

> O manifesto do *Teatro de variedades* foi publicado quando alguns dos pontos-chave do seu programa, pelo menos em certa medida, já tinham encontrado exemplificações bem significativas. Ettore Petrolini, segundo a cronologia hoje mais fiável, tinha proposto desde 1907 – com *Oh Margherita!* – um primeiro exemplo daquelas 'paródias' mordazes e grotescas ao romantismo piegas ao pseudo classicismo correntes na cena contemporânea que – entre 1910 e 1912 – iriam dar vida aos famosos monólogos revisitados virando-os do avesso, como *Cyrano de Bergerac*, *Maria Stuarda*, *Paggio Fernando*, *Amleto*, *Isabella e Beniamino*. (Tessari 1996: 25)

Na sua relação com o teatro, o Futurismo mais não faz, portanto, do que confirmar a sua ambígua natureza de movimento portador de modernas instâncias revolucionárias, mas, *malgré soi*, herdeiro da mesma cultura burguesa velha e decadente. Num aspecto específico o Futurismo antecipa técnicas inovadoras, como o *happening*, quando sai do espaço do teatro convencional para transferir a sua acção para as galerias de arte contemporânea.

No primeiro pós-guerra, esgotado o impulso subversivo e já próximo do academismo, o Futurismo conhece ainda uma segunda juventude, graças a toda uma geração de cenógrafos. É nessa época – de um segundo futurismo – que Silvio d'Amico reconhece a contribuição do movimento através de artistas de primeiro plano, como Enrico Prampolini, ou de figuras aparentemente menores, mas

<
No estaleiro do Teatro Odescalchi, 1924: em primeiro plano Lamberto Picasso, Virgílio Marchi, Luigi Pirandello e Massimo Bontempelli; em segundo plano o chefe maquinista Dino Tei e Guido Salvini [cortesia do Civico Museo Biblioteca dell'Attore de Génova, Itália].

estreitamente ligadas à prática teatral, como o arquitecto Virgilio Marchi.

De resto, já em Abril de 1917, quando subiu à cena no Teatro Costanzi de Roma *Feu d'artifice*, de Stravinski, com cenografia de Balla, ficou claro que era este o campo em que o Futurismo melhor poderia exercer uma acção inovadora, graças não só às novas possibilidades de luminotecnia, mas também à própria instância da encenação, que se revelam cada vez mais operativas, nos palcos italianos, mesmo que com algum atraso em comparação com os outros países europeus: a cenografia como protagonista absoluta, no caso de Balla, afirma-se como única intérprete, colorida e dinâmica, da música de Stravinski. E também os figurinos, introduzindo movimentação nos quadros dos bailados mecânicos de Depero, para além das experiências não menos radicais, como o Teatro da Cor de Achille Ricciardi, são alguns dos expoentes máximos da experimentação futurista no campo da cenografia e da imagem de cena.

No caso do espectáculo de Balla, a provocação não poderia ser maior. Como foi dito, o evento espectacular, com a duração de poucos minutos, não prevê bailarinos em cena: abolida a presença humana, a coreografia surge, de facto, inteiramente confiada às luzes e aos elementos cénicos em movimento. Léonide Massine lembra:

> [O] cenário cubista com estruturas transparentes cónicas e rectangulares. Pintadas de vermelho vivo e azul, iluminadas por trás, estas estruturas acendiam-se e apagavam-se ao sabor da música. Balla explicou-nos que estes elementos representavam 'os estados de alma dos fogos de artifício' que a música lhe tinha sugerido. (Massine *apud* Fagiolo Dell'Arco / Giannelli 1997: 59)

É a cenógrafos como Enrico Prampolini ou Virgilio Marchi que cabe a tarefa de introduzir na prática cénica a inovação de cunho futurista: mais sistemática e articulada a reflexão do primeiro no plano teórico, mais constante a actividade do segundo ao lado dos protagonistas do teatro entre as duas guerras, desde Anton Giulio Bragaglia a Pirandello, desde o encenador Guido Salvini ao actor Lamberto Picasso.

No manifesto *A atmosfera cénica futurista*, publicado em 1924 na revista *Noi*, na senda de Appia, Craig e Tairov, Prampolini orienta a sua reflexão no sentido de proclamar "o espaço como uma individualidade cénica", dele banindo o actor. A sua posterior evolução é visível no *Teatro magnético*, e é com a maqueta deste espectáculo – que expôs em Paris em 1925 – que Prampolini obtém o Grand Prix mundial. Esta criação e, posteriormente, as suas realizações no Teatro da Pantomima Futurista marcam o grau mais elevado da sua experimentação cenotécnica, mas, ao mesmo tempo, revelam também as suas limitações.

Enquanto o seu fundador se orienta num sentido mais academista, o futurismo prossegue o seu caminho em profundidade, com um andamento cársico, desaparecendo por vezes para emergir aqui e acolá na superfície: é o caso de Pirandello e de Marchi. Este tornara-se um dos mais íntimos colaboradores do dramaturgo e, no dia 23 de Março de 1927, no Teatro Argentina de Roma, assina o cenário para *Bellinda e o monstro*, conto de fadas de Bruno Cicognani (com figurinos de Enrico Sacchetti), enésima variação do conto de Perrault, onde o jardim encantado "tinha algo da cristalização dum planeta lunar" (Marchi *apud* D'Amico / Tinterri 1987: 418) de sabor futurista. Já anteriormente, para o terceiro acto de *Nostra dea* – que decorre no 'Poliedric Superbal' – de Massimo Bontempelli, em cena no Teatro de Pirandello em Roma, a 22 de Abril de 1925, Marchi criara aquela que Silvio d'Amico definiu como "a mais bela cena futurista que jamais se viu" (D'Amico *apud* D'Amico / Vito 2002: 501).

Finalmente, merece menção especial a cenografia de Enrico Prampolini para *Il vulcano* [*O vulcão*], "oito

> Filippo Tommaso Marinetti num retrato dedicado a Virgilio Marchi [cortesia do Civico Museo Biblioteca dell'Attore de Génova, Itália].

> Os futuristas em Paris, Fevereiro de 1912 (Luigi Russolo, Carlo Carrà, F.T. Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severini).

sínteses interligadas", de Filippo Tommaso Marinetti, outro espectáculo da Companhia do Teatro d'Arte de Pirandello, que subiu à cena no Teatro Valle de Roma a 31 de Março de 1926. O texto inclui, de facto, passagens de fulgor cenográfico e não é por acaso que o texto impresso foi acompanhado pelos esboços de Prampolini. É o caso da cena da erupção do Etna, em que o diálogo dos dois protagonistas tem como contraponto a procissão e as sombras dos pastores e dos cães, projectadas numa tela branca, que fecha a brecha aberta no casebre em ruínas onde encontraram abrigo Mário e Eugénia. E justamente *O vulcão* será relembrado por Prampolini entre aquelas obras que – após o período inicial de experimentações conduzidas através das "sínteses" – tinham permitido, pela sua maior complexidade, uma mais articulada aplicação dos princípios cenotécnicos enunciados nos dois "manifestos técnicos", respectivamente de 1915 e de 1924: *Cenografia e coreografia futurista* e *A atmosfera cénica futurista* (Prampolini *apud* AA.VV. 1954: 104).

O crítico Adriano Tilgher observou que, de Rosso di San Secondo a Bontempelli e a Pirandello, Marinetti trabalhou principalmente para os outros. E mesmo no teatro de Pirandello, sobretudo na sua trilogia do teatro dentro do teatro, podem ser detectadas várias sugestões, inspiradas no futurismo e levadas a um nível de amadurecimento dramatúrgico que ficou vedado ao próprio futurismo. Desde as *Seis personagens à procura de autor* a *Cada qual a seu modo* e *Esta noite improvisa-se,* Pirandello subverte a partir do interior a dramaturgia burguesa, revoluciona a relação com o público, como um verdadeiro futurista. De resto, Gramsci, em 1917, com uma metáfora belicista sugerida pelo tempo em que escrevia, definiu Luigi Pirandello como um "*ardito*", um "intrépido" do teatro (os "arditi" eram as tropas de assalto da Primeira Guerra Mundial): "as suas comédias são como muitas bombas de mão que rebentam no cérebro dos espectadores."

Referências bibliográficas

AA.VV. (1954), *Cinquanta anni di teatro in Italia*, Roma, Bestetti.

ANTONUCCI, Giovanni(1975), *Cronache del Teatro Futurista*, Roma, Abete.

BARSOTTI, Anna (1990), *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni.

D'AMICO, Alessandro / TINTERRI, Alessandro (1987), *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio.

D'AMICO, Alessandro / VITO, Lina (a cura di) (2002), *Silvio d'Amico: cronache 1914/1955*, introduzioni di Gianfranco Pedullà, Palermo, Novecento, vol. II. Tomo II.

D'AMICO, Silvio (1932), *Il teatro italiano*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli.

DE MARIA, Luciano (a cura di) (1973), *Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori.

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio / GIANELLI, Ida (1997), *Sipario/Staged Art*, catalogo della mostra, Milano, Charta.

LAPINI, Lia (1977), *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia.

TESSARI, Roberto (1996), *Il teatro italiano del Novecento*, Firenze, Le Lettere.

Tradução de Sebastiana Fadda