

O TEATRO FUTURISTA

CARLO SERAFINI*

PASSADOS QUE SÃO cem anos sobre a publicação do primeiro manifesto de Marinetti, em *Le Figaro*, os numerosos e, não raro, contraditórios estudos dedicados ao movimento reúnem-se, numa só voz, em torno da ideia de que o espectáculo é um dos ingredientes mais avançados do próprio Futurismo, o qual, como todos os movimentos de ruptura, fazia cavalo de batalha de uma certa exasperação, mais de comportamentos do que ideológica.

Na verdade, o Futurismo sempre foi um palco, dotado de características e conotações que fazem do elemento teatral base do reconhecimento daquilo que se pode considerar *futurista*. No grande número de manifestos que Marinetti e companheiros vão difundindo, pelo menos até à década de vinte, “[...] appare chiara l’intenzione di fare ricorso a una primordiale strategia pubblicitaria, che caratterizzerà la diffusione dell’ideologia futurista durante tutto il periodo in

* Docente das Universidades de L’Aquila e La Sapienza, Roma. Para além de ensaios sobre Pietro Aretino, Pier Jacopo Martello e Ferdinando Galiani, publicou artigos e ensaios sobre escritores do século XX, com relevo para Italo Svevo e Federigo Tozzi, ao qual dedicou a monografia *Il quinto comandamento* (Vecchierelli, 2008). Redactor da revista de cultura contemporânea *L’Illuminista* e da colecção de clássicos *Cento libri per Mille anni* (Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato), colabora com a *Rai Educational* em programas de cultura.

Tradução de Rita Marnoto.

cui questa permane sulla scena culturale italiana ed estera. [...] È pertanto anche merito dell'abilità propagandistica di Marinetti se il futurismo cominciò a farsi conoscere in Italia, e a far parlare di sé anche all'estero; per mezzo della chiara percezione che egli aveva di tutto quanto stimola e colpisce la sensibilità collettiva, il movimento diventò sempre più motivo di curiosità”¹.

O dinamismo, a força, a velocidade, o rumor, a ruptura, a luz, gritos e protestos, não são mais do que os ingredientes de uma teatralidade intrínseca ao movimento. O perfeito futurista deve representá-la no palco do mundo, antes de o fazer sobre o palco do teatro, ou seja, deve sentir uma parte de si próprio em relação directa com aquela sua faceta reprimida ou manietada pelas convenções e pelos estereótipos impostos não só pela sociedade, como também pela própria arte. A arte futurista é arte de liberdade, arte de expressão, e o que deve ser exprimido não deve carregar nem vínculos da tradição e da história, nem, muito menos, vínculos das grades dentro das quais séculos e séculos de tradição enjaularam o produto artístico. Se, por um lado, é verdade que o Futurismo não se deteve numa indagação profunda acerca da crise atravessada pelo homem do início de século, tendo unicamente limitado a sua actividade à denúncia da inadequação do *status quo* a um mundo que começava a sua progressiva e exasperada aceleração, por outro lado, é de reconhecer “che la forma comportamentistica generale dei futuristi, non solo fu la base sulla quale fu possibile inventare una nuova forma scenica e un nuovo spazio teatrale, ma, sul piano delle tecniche inventive vere e proprie, indirizzò anche la ricerca di comportamenti diversi e sorprendenti, perseguiti

¹ Cf. Ariella Fael, “Pubblicità e manifesti del futurismo: aspetti tecnici nuovi e problemi politici”, in AA.VV., *Il Futurismo: aspetti e problemi*, a cura di Romani H. Rainero, Milano, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, 1993, pp. 147-149.

da tutte le altre avanguardie storiche. Il modo di fare dei futuristi fu in seguito anche praticato dai dadaisti. Quando a Zurigo, Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp e Richard Huelsebeck fondarono e praticarono il *Cabaret Voltaire*, scelsero come metodologia del fare lo stesso tipo di provocazione e la stessa ostentazione dello scandalo del futurismo. Il cabaret diveniva, così, il luogo privilegiato, lo spazio aperto della ritualità teatrale avanguardistica. Quest'uso cabarettistico della provocazione improvvisata a tutti i livelli non fu, da allora, quasi più abbandonato”². Além disso, pode-se dizer que as principais tendências teatrais que, na segunda metade do século XX, procedem à desmontagem dos cânones clássicos de um teatro baseado sobre o texto e sobre a palavra, em virtude da superior força expressiva do gesto, do corpo, da voz e dos sons, bem como da reafirmação da função activa do público, é no Futurismo que encontram as suas origens e a sua matriz. Estas afirmações aplicam-se também ao teatro do absurdo e, a esse propósito, basta ler um passo do célebre manifesto sobre o *Teatro di Varietà* publicado no número 19 de *Lacerba*, a 1 de Outubro de 1913, e no *Daily-Mail* de 21 Novembro do mesmo ano: “Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà, esagerarvi singolarmente il lusso, moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo”³.

Entre os inúmeros manifestos⁴ que o Futurismo dedica ao teatro, o primeiro é *Il manifesto dei drammaturghi futuristi*,

² Cf. Giovan Battista Nazzaro, *Introduzione al futurismo*, Napoli, Guida, 1973, pp. 277-278.

³ Todas as citações dos manifestos futuristas são feitas a partir de Luigi Scervo, *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968.

⁴ Os principais manifestos do Futurismo sobre o teatro foram: *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), *Il Teatro di Varietà* (1913), *Il teatro futurista sintetico* (1915), *La declamazione dinamica e sinottica* (1915), *Il teatro aereo futurista* (1919), *Il teatro visionico* (1920), *Il teatro della Sorpresa* (1921), *Il Teatro Totale per masse* (1933).

em Janeiro de 1911, manifesto que proclama os princípios gerais do teatro futurista, depois retomados e ampliados no citado *Teatro di Varietà*. Marinetti e os poetas futuristas que o assinam definem claramente contra quem e contra que estado de coisas se deve insurgir o teatro futurista, o qual irá “spazzar via tutti gli immondi pregiudizi che schiacciano gli autori, gli attori e il pubblico”. Contra o *successo immediato* de obras bem construídas, mas desprovidas de genialidade; contra aqueles trabalhos que apenas pretendem comover e fazer chorar; contra as reconstruções históricas dos heróis e das heroínas; contra a obsessão pela riqueza de homens de letras que só se dedicam ao teatro por dinheiro; é-se a favor do verso livre, da autoridade do escritor sobre o actor, do poder da Máquina, dos arrepios que dominam as multidões, das novas correntes de ideias e das grandes descobertas científicas, é-se a favor da absoluta *originalidade inovadora*.

Mas o elemento mais provocador, que, de entre as intenções programáticas de Marinetti, é colocado em primeiro lugar, é o *desprezo do público*. Esclareça-se, porém, que o público não era desprezado no sentido da exclusão, da remissão para as margens da cena, sem consideração pela sua função de espectador passivo. Pelo contrário, o Futurismo visa o clássico espectador, para quem ir ao teatro era uma oportunidade de se mostrar, a si próprio, como se estivesse a expor-se na montra da sociedade, enquanto assistia, porventura com enfado, a espectáculos que não lhe diziam nada. O Futurismo descarta esta concepção de público e faz do espectador um verdadeiro e próprio actor, ao envolvê-lo, mesmo que seja de modo forçado, no universo do espectáculo global que é levado a cabo no teatro, o que se pode fazer a partir da improvisação que envolve os actores e o público. “Da questo punto di vista, proprio il teatro di varietà offriva ai futuristi un esempio di rapporto diretto col fruitore; l’azione, infatti, come sintesi globale di tutti gli eventi immaginati possibili all’interno dello spazio scenico, era la risultante di

ciò che accadeva al di qua e al di là del palcoscenico stesso. L'apostrofare del pubblico, l'interloquire di continuo nel dialogare degli attori, perfino il fumo dei sigari e delle sigarette, como acutamente annotava Marinetti, contribuivano a creare un'atmosfera diversa, più aberta all'imprevedibile, e slargata sui misteriosi abissi dell'assurdo"⁵. Daqui decorre, igualmente, a voluptuosidade de ser assobiado, tal como foi apregoada por Marinetti, pois os aplausos do público não são sinal de uma inteligência superior à média, afirmava o fundador do Futurismo, pelo que é preferível a assobiadela, o protesto, o dinamismo das inteligências que se confrontam, para desembocarem num espectáculo comum.

A bem dizer, no primeiro manifesto sobre o teatro do Futurismo estão já presentes os temas que depois virão a ser mais detalhadamente expostos em tantos outros manifestos. De facto, o teatro de variedades, pelo que diz respeito ao público, baseia-se na colaboração com os espectadores, que são convidados a participar na acção, fazendo barulho e interferindo no desempenho da orquestra, de modo a criar um espaço que, de alguma forma, leve o espectáculo para lá do palco. Marinetti, no *Teatro di Varietà*, sugere aos organizadores dos espectáculos futuristas que espalhem cola nas cadeiras, que vendam o mesmo lugar a dez pessoas, que levem ao teatro, gratuitamente, gente manifestamente louca ou propensa a provocar confusões, a fazer gritarias ou a aborrecer as senhoras, que espalhem pós de comichão nos assentos..., em poucas palavras, cria o espectáculo também a partir do público.

A este propósito, e em estrita relação com aquela grande capacidade, própria de Marinetti, que já foi evidenciada, de conferir visibilidade ao seu projecto, ficou para a história a afirmação no teatro Alfieri, de Turim, na noite e de 15 de Janeiro de 1909, ou seja, anteriormente à publicação do

⁵ Cf. Giovan Battista Nazzaro, *cit.*, p. 279.

Manifesto, quando, na estreia de *La donna è mobile*, Marinetti, por entre os assobios que se seguiram ao segundo acto, subiu ao palco e, dirigindo-se à plateia, afirmou: “Ringrazio gli organizzatori di questa fischiata che mi onora profondamente”. Os relatos teatrais do tempo não deixaram escapar semelhante ocasião, e, por entre os clamores da sessão, registaram que, a irritar o público, foram também “gli applausi troppo rumorosamente imposti da una parte degli spettatori”⁶. O serão de Marinetti tinha sido organizado, como é evidente, de modo a criar, logo desde o princípio, duas facções opostas no público, ou seja, uma, melhor preparada, a outra, reactiva quer ao espectáculo, quer à outra facção. Nota justamente Gigi Livio: “... Marinetti era riuscito ad organizzare una serata fatta su misura per i suoi scopi. E se non c’è dubbio che gli applausi ‘troppo rumorosamente imposti da una parte degli spettatori’ venissero da un gruppo che era qualcosa di più di una *claque* chi ci assicura che i primi fischi non siano stati altrettanto opportunamente organizzati? Certo l’apostrofe marinettiana non dovè essere improvvisata ma in compenso risultò assai utile nel colpire l’amor proprio del pubblico per scatenare quella parte che ancora non aveva preso parte alla *bagarre*...”⁷.

Elemento de notável interesse, é a necessidade de inventar sucessivas novidades, para continuar a suscitar espanto e entusiasmo, aliás, conceito já teorizado com a “assoluta originalità novatrice” do manifesto de 1911, mas que, no *Teatro di Varietà*, Marinetti enriquece através da enumeração exemplificativa de treze pontos que deviam constituir o *meraviglioso futurista*. Caricaturas, ridículo, hilaridade, analogias, cinismo, jogos de palavras e adivinhas, coisas estúpidas ou imbecis, sons, rumores, pantomimas satírico-instrutivas e

⁶ Cf. “Teatro Alfieri. *La donna è mobile* di F.T.Marinetti”, in *Il Momento*, 16-1-1909; cit. de Gigi Livio, *Il teatro in rivolta*, Milano, Mursia, 1976, p. 13.

⁷ Cf. Gigi Livio, *ib.*, p.1040.

caretas, fanfarrônicas, deviam-se misturar e confundir entre si, na tentativa de criar um efeito único. Como se se tratasse de um contínuo salto no maravilhoso, cortando as pontes com a tradição, com o sentimentalismo, em direcção à *fisicofollia*, à total liberdade expressiva do instinto e da intuição.

Também no sucessivo manifesto de 1921, sobre o *Teatro della Sorpresa* de Marinetti e Cangiullo, o conceito é o mesmo: “Oggi noi imponiamo al teatro un altro balzo in avanti. Il nostro Teatro della Sorpresa si propone di esilarare sorprendendo, con tutti i mezzi, fatti idee contrasti non ancora portati da noi sul palcoscenico, accozzi divertenti non ancora sfruttati da noi, e capaci di scuotere giocondamente la sensibilità umana. Abbiamo più volte dichiarato che elemento essenziale dell’arte è la sorpresa, che l’opera d’arte è autonoma, assomiglia soltanto a se stessa e perciò appare come un prodigio”.

Não há dúvidas de que, num teatro deste género, o dinamismo se reflecte nos textos, intervindo sobre as suas estruturas. Um texto de matriz clássica dificilmente se prestaria a ser assim representado. O manifesto *Il teatro futurista sintetico*, publicado em 1915 por Marinetti, Corra e Settimelli, desvia a atenção, em grande parte, para o texto. O autor deixa de estar fora do teatro, ou seja, deixa de ser autor de um texto literário concebido e escrito para o palco, mas a partir de fora, pelo que lhe é substancialmente estranho e indiferente, apenas se preocupando com o respectivo aspecto literário. Passa a ser o autor que cria dentro do próprio teatro. O alvo a abater é aquele teatro prolixo, analítico, psicológico, explicativo, estático. Onde se quer chegar é ao teatro sintético, ou seja, brevíssimo, de modo a condensar numa palavra, num gesto, tantas palavras e tantos gestos quantos possível. A velocidade do Futurismo podia fazer com que um acto durasse poucos segundos, numa brevidade essencial, sintética, em concorrência com o cinematógrafo, defende o dito manifesto.

Não faz sentido escrever cem páginas, quando uma só chega, não existe, em teatro, a necessidade dos tempos da narração, da concatenação passado – presente – futuro. A lógica da literatura dá a primazia à lógica do espectáculo, da fantasia que se eleva a chave de leitura da própria vida. Juntamente com tiradas extremamente breves, encontramos, pois, didascálias muito mais amplas e pormenorizadas. Por vezes, assiste-se a cenas mudas em que é o absurdo o protagonista. O público é então colocado perante situações paradoxais, sem lógica e, inversamente, vê expressões ou acções, consideradas normais, esvaziarem-se de sentido. O teatro não deve ser técnica, coisa que qualquer um pode adquirir, estudando. O teatro deve ser instinto, fragmento, ocasião, contínua descoberta, uso de técnicas ou meios, não importa quais, para alcançar o objectivo proposto. O texto deve “...abolire la farsa, il vaudeville, la pochade, la commedia, il dramma e la tragedia, per creare via via al loro posto le numerose forme del teatro futurista, come: le battute in libertà, la simultaneità, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l’ilarità dialogata, l’atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extralogica, la deformazione sintetica, lo spiraglio di esplorazione scientifica...”. Além disso, o manifesto reafirma com energia que o texto teatral futurista deve ser escrito no teatro, lugar da verdadeira inspiração. É o teatro que se deve fazer teatro, segundo os cânones da verdadeira e própria experimentação, com a correlata aproximação de papéis, para não dizer confusão, entre actor, autor, encenador e espectador.

Se, anteriormente, era a vida a ser levada para o teatro, nesse momento, foi o teatro que se tornou a própria vida, com o carácter imprevisível da acção humana intuitiva ou instintiva, em contraposição com o carácter previsível do quotidiano. É o próprio espaço cénico a ser posto em discussão e a tornar-se abstracto, metafórico, alusivo. Cenografia, coreografia, guarda-roupa, decoração de cena são con-

cebidos a partir de uma alteração geométrica das formas e de um cromatismo muito acentuado. O espaço deve ser activo, provocador, cheio de dinamismo. O manifesto *Scenografia e coreografia futurista*, de 1915, mostra bem como o cenário “non sarà più uno sfondo colorato, ma una architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa generate da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogamente alla psiche che ogni azione scenica richiede. [...] Invertiamo le parti della scena illuminata, creiamo la scena illuminante: espressione luminosa che irradierà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall’azione teatrale...”.

E grande parte da mensagem é confiada, como se viu, ao poder que objectos, luzes, sons e cores têm de significar, tornando-se, também eles, parte integrante do texto. “Si pensi, ad esempio, alla sintesi di Marinetti *Vengono*, laddove l’incombere della presenza degli invitati, mai presenti in scena, viene espresso attraverso il linguaggio delle sedie, che continuamente cambiano posto. Sono gli oggetti che fanno l’azione e non i discorsi o i dialoghi fra gli attori, e perciò sono essi, in quanto oggetti, il linguaggio dell’evento, i veicoli del segno scenico”⁸. A experiência futurista, além disso, ao dar particular relevo, como se viu, ao gesto, ao instinto, à corporalidade, traz para primeiro plano a experiência da dança, o dinamismo do corpo, a liberdade de movimento. O teatro representa, então, pela sua própria natureza, o lugar ideal e de eleição para a expressão máxima do projecto futurista, que nunca deixou de frisar como a arte é um factor absoluto, que envolve todas as manifestações da vida e todas as disciplinas ou as expressões através das quais essa própria arte se exprime. O Futurismo é um modo de estar no mundo que surge, precisamente, quando o público começa a sentir o cansaço daquele herói de tipo clássico, o qual, apesar de

⁸ Cf. Giovan Battista Nazzaro, *cit.*, p. 292.

continuar a ser o indiscutível protagonista da grande cena, já não satisfaz os anseios do espectador.

Foi com esta questão que Marinetti jogou, aproveitando aquele desejo, talvez inconsciente, partilhado por qualquer homem, de encontrar a expressão das suas leis interiores, em certa medida proibidas pelas convenções burguesas ou pelo peso de uma tradição de tal modo codificada que não deixava lugar ao riso, ao divertimento, ao baixo-mimético. A arte nasce também do facto de sermos instinto, corpo, obscenidade, estupidez... linguagem base de toda a comicidade. O elemento cómico, com o seu poder subversivo, dessacralizante, contracorrente, é, pois, outro dos pontos cardeais do teatro do Futurismo. “Non si può entrare nel continente teatrale futurista – luogo privilegiato della loro azione e della loro pubblicità – senza tenere ferme queste due componenti, quella che collega il teatro alla pittura, architettura, scenografia, musica, ballo, cinema, ecc. e quella che afferma il comico e il piacere come mezzi e fine dell’umano soggiorno della rivelazione artistica nello stesso tempo...”⁹.

Uma última consideração há ainda a fazer. Essa força da carga subversiva do teatro Futurista acabou por se erigir, paradoxalmente, em motivo de condenação. Se, no início, a novidade levada à cena atraía público e atenção, em virtude da originalidade dos espectáculos propostos e do divertimento que ofereciam, com o passar do tempo, o Futurismo acabou por não saber fazer outra coisa, senão repetir-se. Já foi observado que os próprios manifestos vão aprofundando os princípios básicos ditados pelo primeiro. Também as sínteses futuristas, que são tardias, parecem exasperar coisas já vistas, desprovidas daquela originalidade espontânea. Além disso, o que é característico de todos os movimentos de ruptura, se a intenção do Futurismo é opor-se a qualquer tipo de

⁹ Cf. Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 33.

codificação, a qualquer tipo de tradição, a qualquer regra que cerceie a criatividade humana, a sua vida não podia ser senão breve, e tinha de acabar antes de se tornar regra, ela própria, ou seja, antes de se contradizer.

Se analisarmos as crónicas dos saraus futuristas, é evidente que a adesão leva a melhor sobre eventuais reacções críticas “...quasi che il Teatro Sintetico e il Teatro della Sorpresa fossero manifestazioni di colore, vere e proprie carnevalate, inventate da un gruppetto di burloni, autori di una simpatica beffa”¹⁰: ou seja, Marinetti e o teatro futurista, mais do que ditarem linhas precisas de codificação, davam espectáculo. O teatro futurista, porém, não foi apenas isto, foi, na realidade, uma incomensurável experiência de pesquisa, nos planos temático, técnico e formal, que encontrou, muito possivelmente, na sua vastidão, os seus próprios limites. Tentou realizar um grande número de experiências, sem levar nenhuma delas até ao fim e sem que nenhuma delas se sobrepusesse a qualquer outra, mas, ao mesmo tempo, abriu caminho à evolução do teatro do século XX.

O *teatro da crueldade* de Artaud, por exemplo, onde por crueldade se deve entender a nudez da forma expressiva do movimento corporal do actor em cena, capaz de *penetrar* o público, ferindo directamente o seu inconsciente; ou o próprio dinamismo que encontramos nos ensinamentos de um outro grande mestre do teatro contemporâneo, Grotowski, cujo *teatro pobre* teoriza um teatro que se deve despojar de tudo, em virtude da sua verdadeira natureza, que é o actor em frente do público, têm, indubitavelmente, um débito, nas suas origens, para com o Futurismo. É precisamente nesta capacidade de mostrar um caminho, que há que identificar a fundamental importância do movimento.

¹⁰ Cf. Giovanni Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, Roma, Abete, 1975, p. 20. Sobre o mesmo tema, de Giovanni Antonucci, cf. também *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Nuova Universale Studium, 1974.