



O TEATRO FUTURISTA

Flora de Paoli Faria*

RIASSUNTO

Il discorso teatrale in Italia fino all'inizio del Novecento è stato segnato da un forte accento regionale, difficolando così la sua diffusione e accettazione nelle diverse città che costituivano quel frammentato territorio italiano. Il manifesto "Il teatro Del Varietà" pubblicato da Marinetti nel 1913, è stata una delle rivoluzioni che più hanno diffuso la distruzione delle forme convenzionali, il rifiuto dei capolavori del passato, incitando alla creazione di opere totalmente nuove. Si respingeva il dramma del quotidiano messo in scena dal verismo, il lirismo dell'opera e il clima patético del dramma di feulliton, il cui obiettivo era commuovere il pubblico, oltre a rafforzare la sua passiva partecipazione allo spettacolo teatrale.

Nel campo teatrale, il Futurismo si presenta come una vera avanguardia visto che introdurrà un nuovissimo linguaggio in questa arte, rafforzato dalla pubblicazione, nel 1915, del Manifesto del Teatro Futurista Sintetico, firmato da Bruno Corra (1892-1976), Emilio Settimelli, (1891-1954) e Marinetti. L'esperienza futurista anticipa molte delle caratteristiche degli esperimenti teatrali Del XX secolo. La velocità, l'ilareità, l'azione e la partecipazione dello spettatore diventano elementi privilegiati di questo teatro innovatore, come, daltronde, sono state tutte le altre proposte del Movimento Futurista.

* Professora titular da Faculdade de Letras / UFRJ - Vice-decana do Centro de Letras e Artes da UFRJ

A celebração dos Cem Anos de publicação do Primeiro Manifesto Futurista (1909), ocorrida em 2009, não poderia deixar ser comemorada no âmbito do Centro de Letras e Artes da UFRJ, uma vez que esse Centro reúne exatamente as unidades que mais foram afetadas pelas propostas revolucionárias desse manifesto de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) e nos demais manifestos que se seguiram e que se expandiram por todas as áreas de representação artística.

Diante dessa situação, as Faculdades de Letras e Arquitetura e as Escolas de Belas Artes e Música não poderiam deixar de examinar a importância desse movimento vanguardista para as letras em geral, especialmente, para a literatura e todas as outras manifestações referentes à palavra, sem esquecer a pintura, a escultura, a moda, a fotografia, a música, a gastronomia, o cinema e o próprio teatro.

Uma reflexão sobre o Teatro Futurista não pode deixar de considerar a própria história da arte teatral na Itália, cujas raízes distantes nos remetem à cultura greco-latina.

Inicialmente o teatro italiano era constituído por companhias mambembes, que se deslocavam de cidade a cidade. A

presença desse tipo de teatro ainda hoje é passível de ser detectada em pequenas aldeias e lugarejos, experiência que nos faz recordar, quase de forma imediata o nome de Carlo Goldoni (1707-1793) e sua "Commedia dell'arte".

Certamente, a lista de nomes dos grandes dramaturgos italianos seria bastante extensa, podendo partir, por exemplo, da comédia quinhentista de Machiavelli (1469-1527), passando pela tragédia de Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), mestre dos melodramas de Metastasio (1698-1782), sem esquecer o sucesso de Alfieri (1749-1803) até alcançar o teatro romântico do Oitocentos com Silvio Pellico (1789-1854) e Alessandro Manzoni (1785-1873), dentre outros. No entanto, vale lembrar que o teatro italiano não teve como base lingüística o dialeto fiorentino, tal como ocorreu com a maior parte da literatura italiana.

O discurso teatral na Itália, até o início do Novecentos, será marcado por um forte acento regional, dificultando assim a sua propagação e aceitação nas distintas cidades que constituíam o fragmentado território italiano.

Indiscutivelmente, o maior nome do teatro italiano pós-unificação foi o de Luigi Pirandello (1867-1936), que com seu

drama "Sei personaggi in cerca d'autore", assinala um novo caminho para a arte teatral, não só da Itália, mas da Europa em geral. Contudo, essa magistral experiência dramaturgica não deve nos deixar esquecer outros autores que também foram decisivos para a evolução e consolidação do discurso teatral na Itália, como é o caso de Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Filippo Tommaso Marinetti, Rosso de San Secondo (1887-1956), Ugo Betti (1892-1953), Eduardo De Filippo (1900-1984), dentre outros que obtiveram grande sucesso dentro e fora da Itália.

Os estudos recentes sobre Gabriele D'Annunzio demonstram que, além de sua forte presença nos campos da narrativa e da poesia, sua experiência dramaturgica também foi marcante para a consolidação da arte teatral na Itália.

A superação dos fortes obstáculos que dificultavam o reconhecimento da produção dannunziana, frequentemente identificada com o regime fascista, irá contribuir também para o reexame da produção de Filippo Marinetti, principalmente no que tange à renovação do teatro e da cena italiana, embora, o dramaturgo não tenha deixado textos de grande expressão.

No caso específico do teatro de

Marinetti, as mais valiosas contribuições foram os manifestos com a síntese das propostas futuristas, nas quais predominavam a intuição e as originais iluminações cênicas.

Se retomarmos a situação cultural italiana do final do Século XIX e do início do Século XX perceberemos que esse período é caracterizado na Europa por numerosos movimentos de renovação no campo das artes em geral. Esses movimentos buscavam formas e conteúdos novos, rejeitando de modo, por vezes, violento a tradição, com o intuito de começar tudo de novo.

Dessa forma, é possível acompanhar nos primeiros anos do século XX o eclodir de propostas revolucionárias, que embora combatidas terminam por inserir no contexto sócio-cultural uma nova sensibilidade, mais adequada às exigências do novo século que se iniciava.

Certamente, o Futurismo foi desses movimentos um dos mais expressivos, manifestando-se, como já dissemos antes, na literatura, nas artes figurativas, na arquitetura, na música, no vestuário, na gastronomia e como não poderia deixar de ser no Teatro.

A publicação do famoso manifesto programático de Filippo Tommaso Marinetti, no jornal parisiense *Le Figaro*,

em 20 de fevereiro de 1909, com seus pressupostos bombásticos, envolve todos os setores artísticos da tradicional sociedade italiana, com afirmações do tipo:

"a literatura exaltou até hoje a imobilidade do pensamento, do êxtase e do sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco... Nós afirmamos a beleza da velocidade... Um automóvel rugidor é mais bonito do que a Vitória de Samotrácia. ... Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertadores, as belas idéias pelas quais se morre, o desprezo pela mulher.. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas e as academias de todos os tipos. Defende-se o caos, a apocalipse, ao qual não se pode negar uma expressiva carga vital." (TELES: 1972, 66)

O foco de atenção da estética futurista se desloca do individual, do poeta vate, símbolo da estaticidade para o coletivo, para a massa de operários em movimento, o ritmo vibrante das fábricas, estaleiros que continuam a operar durante a noite, sob a luz elétrica. O mesmo ritmo frenético se fará presente nas estações de trem, com suas serpentes que soltam fumaça, cavalos de aço com arreios de tubos.

A mesma fúria desenfreada que

canta as novas invenções da sociedade investe os símbolos tradicionais dessa mesma sociedade que deve se liberar imediatamente da "fétida ferida representada por professores, arqueólogos, cicerones e antiquários" (Idem, p.67). Tudo aquilo que está ligado ao passado.

O manifesto programático do futurismo de 1909 vai ser atualizado em 1910 pelo manifesto técnico da literatura futurista, dando-se destaque para as palavras em liberdade, com a supressão da sintaxe, da métrica e da pontuação. Nesse mesmo ano é publicado o manifesto da pintura futurista, assinado por Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) e Gino Severini (1883-1906). Todos pintores que se tornaram famosos pela audácia de suas telas revolucionárias. Ainda nesse mesmo ano seguiram-se os manifestos da música, da escultura e o da arquitetura até chegarmos aos manifestos para o teatro, sendo o primeiro deles publicado em 1913, assinado por Marinetti, sob o título "Il Teatro di Varietà".

A principal reivindicação de Marinetti nesse manifesto era a destruição das formas dramáticas convencionais através da total ausência de trama, além da recusa das obras-primas do passado,

visando a criação de obras teatrais totalmente novas. Estava presente ainda no rol dessas reivindicações a intenção de distanciar a arte teatral do mercado de entretenimento, para liberá-la da escravidão representada pelo sistema comercial.

O manifesto marinettiano não se limitava apenas à ruptura com o passado, pregava também a rejeição ao teatro clássico, por meio da forte oposição as mais distintas formas de drama, tais como: o burguês, o histórico, o drama do cotidiano encenado pelo verismo, recusando ainda o lirismo da ópera e o clima patético do drama de *feuilleton*, que tinha como objetivo maior comover o público, além de reforçar sua passiva participação no espetáculo teatral.

A questão teatral já havia sido tratada anteriormente no "Manifesto dei drammaturghi futuristi", publicado em janeiro de 1911, sempre sob a responsabilidade de Marinetti. Nessa iniciativa, os dramaturgos incitavam o público a desprezar aqueles que utilizavam o teatro unicamente como oportunidade para expressar o "orgoglio intellettuale". A resposta almejada por eles era uma ativa participação dos espectadores através de assobios, vaias e outras manifestações de violência e grosseria, afirmando que essa

seria a maneira autêntica da platéia se incorporar ao espetáculo.

É importante ressaltar que do ponto de vista dos dramaturgos a cena teatral deveria se liberar dos grilhões da trama e principalmente dos espetáculos em versos, para aderir completamente ao verso livre, que independia dos limites da sintaxe, forte obstáculo para o dinamismo que a contemporaneidade futurista exigia.

O manifesto dos dramaturgos futuristas sugeria, ainda, grandes modificações para a cenografia e para a coreografia futuristas, com a substituição do cenário pano de fundo pintado por uma cenografia formada por um conjunto estrutural, que despertasse emoções diretas e violentas e que exigisse do público uma decodificação imediata; sacudindo-o da posição passiva de mero espectador. O objetivo dos cenógrafos futuristas, dentre eles Enrico Prampolini (1894-1956), era buscar uma síntese que permitisse o dinamismo, a simultaneidade e a unidade de ação entre o homem e o ambiente representado.

Na perspectiva futurista de Marinetti, o único exemplo a ser seguido era o do teatro de variedade, tomado em seu caráter subversivo, moderno, veloz, anti-lírico, capaz de surpreender, visto que seu ponto forte era a síntese, que possibilitava

englobar em uma única manifestação artística a velocidade de distintas formas de arte. Nesse caso, recorda-se a sinergia teatro/cinema que permitiam o abandono do "bom-ton" a favor da palavra em liberdade, tal como nos é indicado no Manifesto do Teatro de Variedade: "Il Futurismo vuole trasformare il Teatro di Varietà in teatro dello stupore, del record e della fisicofolia". (Teatro di Varietà, apud SOMARÈ ET alii. 1980:119)

No campo teatral, o Futurismo configura-se como uma verdadeira vanguarda já que vai introduzir nessa arte uma linguagem novíssima, que será reforçada pela publicação em 1915, do Manifesto do Teatro Futurista Sintético, assinado por Bruno Corra (1892-1976), Emilio Settimelli, (1891-1954) e Marinetti.

Nesse manifesto foram sinalizadas intuições extraordinárias, no entanto, tais sugestões foram prejudicadas pelo excesso de referências ao intervencionismo na guerra, principalmente pelo tom exagerado de propaganda que marca o texto.

O manifesto da síntese, além de abominar o teatro histórico, volta suas baterias contra o teatro da época, acusando-o de prolixo, analítico, pedantemente psicológico, diluído, meticuloso, estático, repleto de interdições, dividido em compartimentos como um

mosteiro, mofado como uma casa desabitada.

Os seguidores dessa estética almejavam um espetáculo teatral sintético, brevíssimo, concentrando em poucos minutos, poucas palavras e poucos gestos; situações, sensibilidades, idéias, sensações, fatos e símbolos. Os futuristas estavam convencidos que mecanicamente, sustentados pela brevidade, fosse possível alcançar um teatro absolutamente novo, em perfeita harmonia com a velocidade e o laconismo da sensibilidade futurista. Eles tinham plena convicção que as ações futuristas poderiam durar frações de segundos ou mesmo poucos segundos e mesmo assim alcançar a comunicação desejada, afirmando, ainda, que o teatro sintético poderia, dessa maneira, vencer a concorrência com o cinema.

Os signatários desse manifesto afirmavam que é absurdo escrever cem páginas, quando bastaria apenas uma para que o público decodificasse a mensagem. Eles, ainda, eram contrários a teatralização da própria vida, quando a vida em si oferece inúmeras possibilidades cênicas, uma vez que tudo pode ser teatral quando tem valor.

Eles eram contra o desejo primitivo da massa de querer ver sempre o triunfo

do personagem simpático e a derrota do antipático, além do apego demasiado à verossimilhança, já que é impossível querer explicar todos os acontecimentos através de justificativas lógicas. Os fatos se apresentam, na maioria das vezes, confusos, imbricados uns nos outros, outras vezes apresentam-se fragmentados, deixando grandes espaços entre uma parte e outra.

A multiplicidade de concatenações oferecidas pela cena teatral demonstra que nem sempre é viável seguir a tradicional lógica narrativa, abolindo a apresentação, o adensamento das ações para alcançar o clímax e o esperado desfecho.

Os seguidores do manifesto do teatro da síntese consideravam que a técnica não poderia se sobrepor à genialidade, visto que a técnica pode ser alcançada por qualquer um que tiver afinco nos estudos, nos ensaios e na paciência. Para eles, existia apenas o dinâmico salto no vazio da criação total, fora de todos os campos explorados.

Indiscutivelmente, os manifestos dos teatros de variedade e sintético introduziram algumas sementes, que provocaram grandes modificações na arte teatral italiana; liberando-a do tecnicismo excessivo, das exigências da verossimilhança, da lógica continuada, além de

favorecer uma novíssima mistura de sério e de cômico, de personagens reais e irreais, promovendo a compenetração e a simultaneidade de tempo e espaço que irão desaguar em uma inovadora combinação de espetáculo sério-cômico-grotesco.

Dessa forma, a publicação do Manifesto "del Teatro della Sorpresa" (outubro de 1921) não causa tanta estranheza, fazendo do fato surpresa o seu carro chefe, já que seus defensores afirmavam que apenas a surpresa conseguiria atingir a sensibilidade do público, entontecido pela arte tradicional, que na visão futurista é imitadora e sem criatividade.

A intenção primeira dos seguidores do teatro da surpresa é aquela de provocar no público reações imprevistas, para que cada surpresa seja capaz de criar novas ações na platéia, quer seja nos palcos ou mesmo nas ruas, espaço a ser ocupado pelo teatro, que deverá provocar infinitamente surpresas.

O deslocamento da cena teatral do espaço consagrado do palco para outros locais internos ou externos objetivava acolher as inovadoras manifestações ligadas ao teatro, como por exemplo, as "fiscifolie", ou melhor, as performances executadas nos cafés-concertos, nas quais havia a participação de distintos artistas como ginastas, atletas, ilusionistas,

mágicos, que poderiam, ainda, ir além das fronteiras do espetáculo teatral em si, transformando-o em um "Teatro Jornal" ou em um "Teatro-galeria plástica". Essas manifestações culturais eram sustentadas por declamações dinâmicas e sinópticas de palavras em liberdade, aliadas à dança e a poemas, discussões musicais, improvisos de recitais de piano ou de piano e canto e livres improvisações de orquestras.

A difusão do teatro sintético na Itália foi realizada por algumas companhias teatrais de sucesso como a Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiati, Mateldi, Petrolini e Luciano Molinari. Em Genebra, essa difusão foi feita pela Sociedade de Vanguarda "Arte e Libertè". Em Praga pela Companhia do Teatro Svandovo.

O teatro da Surpresa foi divulgado pela Companhia Futurista De Angelis para o público das cidades de Nápoles, Palermo, Roma, Florença, Genova, Turim e Milão, sem, contudo, despertar a admiração e o interesse dessas platéias.

Em Roma, a reação dos admiradores do teatro tradicional foi muito desfavorável ao teatro da surpresa, ficando famoso o episódio em que Marinetti, Cangiullo (1884-1977) e os irmãos Fornari defendem a pauladas as suas exóticas idéias.

Nessa ocasião, o pintor Totò Fornari

deu um ponta-pé de surpresa em um seguidor do teatro do passado, que subira ao palco para defender a tradição. O episódio ficou conhecido como "quel calcio a sorpresa che il pittore Fornari informò nel palco al passatista". ([www.futurismo.altervista.org/Manifesti/teatro_sorpresa.htm/const 24/09/2009](http://www.futurismo.altervista.org/Manifesti/teatro_sorpresa.htm/const%2024/09/2009))

Sob o rótulo de Teatro Futurista se abrigaram tendências distintas, como por exemplo, o teatro grotesco e excêntrico, o teatro do absurdo e outras formas de representação.

O traço de união entre essas distintas formas de representação teatral residia no repúdio às demais formas de manifestações teatrais contemporâneas, coincidindo ainda na ancoragem de suas ações nos sons, nas luzes, nas cores, na gestualidade e nos movimentos do corpo.

As representações futuristas, muitas vezes, optavam por espetáculos detalhadíssimos e longuíssimos, outras vezes, se decidiam por diálogos rapidíssimos e fulminantes. Em outras ocasiões fundamentavam-se em cenas mudas. Os espetáculos retratavam situações abstratas e inverossímeis, com personagens de comportamentos incompreensíveis que desconcertavam o público.

Vale recordar que em muitos casos os personagens eram objetos e não

pessoas, mostrados em situações absurdas, vivenciadas como se fossem normais, enquanto frases e comportamentos normais aparecem no cenário como algo estranho e sem sentido.

Nesse contexto inovador, a dança assume papel de destaque, quando através dos corpos dos bailarinos criavam-se no espectador emoções e associações que lembram o dinamismo, a velocidade e o movimento das máquinas. Os bailarinos deveriam se mover como automóveis, ou aeroplanos, ou, ainda, como projéteis de armas de fogo.

Dessa forma, ficam evidentes as inovações introduzidas de fato pelo teatro futurista nos campos da cenografia, da coreografia, do vestuário e dos adereços, da decoração que se fundamentará em formas geométricas e em cores vivas. A cena se definirá como elemento plástico, como espaço ativo, participante, provocatório, irradiante e dominado pelo dinamismo plástico.

Os futuristas almejavam que a cena não fosse apenas um fundo colorido, mas uma arquitetura eletromecânica incolor, vivificada por poderosas emanações cromáticas de fonte luminosa, gerada por refletores elétricos de vidros coloridos dispostos, coordenados analogamente pela psique de cada ação cênica.

Os cenógrafos futuristas se propunham a inverter as partes iluminadas da cena com o objetivo de criar a cena iluminante, expressão luminosa que irradiará com toda a sua potência emotiva as cores requeridas pela ação teatral.

Dessa maneira, a cena futurista permitia todas as formas de manifestações, partindo das dinâmicas arquiteturas luminosas da cena que emanam incandescências cromáticas que serpentearão tragicamente, voluptuosamente, exibindo-se, despertando inevitavelmente no espectador novas sensações, novos valores emotivos.

Assim, podemos concluir que o Teatro Futurista, em suas várias versões, que além do três manifestos examinados, ou seja, o teatro da variedade, o teatro sintético e o teatro da surpresa, também incluem os manifestos da declamação dinâmica e sinóptica (1915), o teatro aéreo futurista (1919), o teatro visiônico (1920) e o teatro total para as massas (1933) foram de grande importância para quase toda a dramaturgia sucessiva, como por exemplo, "o teatro no teatro" de Pirandello, como em "Sei personaggi in cerca d'autore," "Ciascuno a suo modo", "Questa sera si recita a soggetto", apenas para citar algumas peças teatrais. A obra de Bontempelli (1878-1906) também será

influenciada pelo teatro futurista, como é o caso de "La guardia alla luna", "Siepe a Nord-ovest", "Nostra Dea".

É possível, ainda, identificar ressonâncias futuristas no teatro de Ettore Petrolini (1884-1936) e Achille Campanile (1899-1977), sem esquecer o relevante papel exercido pelas idéias de Marinetti nas criativas soluções de diretores e do pessoal do teatro. Talvez o maior exemplo da importância do teatro futurista seja a encenação do "L'Orlando furioso", de Luca Ronconi (1933-), fruto de uma leitura em base futurista, feita por Marinetti, da obra de Ludovico Ariosto (1474-1533), em 1929, na qual explorava a simultaneidade, o dinamismo e a agressividade.

Referências

ANTONUCCI, Giovanni. Il teatro futurista, in Francesco Grisi (a cura di), I futuristi, Newton & Compton, Roma, 1990.

ANTONUCCI, Giovanni. Storia del teatro futurista, Roma, Edizioni Studium, 2005.

ANGELINI, Franca. Teatro e spettacolo nel primo Novecento, Roma-Bari, Laterza, 1988.

LAPINI, Lia. Il teatro futurista italiano, Milano, Mursia, 1977.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro. Apresentação e crítica das principais vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1972.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Il teatro di varietà. Manifesto Futurista. Apud.: MATTEUS, Stefano, LOMBARDI, Martina, SOMARÉ, 'Vicende Memorie Personaggi: 1890-1970. Milão: Feltrinelli, 1980.

www.futurismo.altervista.org/Manifesti/teatro_sorpresa.htm/const_24/09/2009