

A ESTÉTICA TEATRAL FUTURISTA EM *PAROLE*, DE REMO CHITI: UMA TRADUÇÃO CRÍTICA

Camila Beatriz Nardelli¹

¹Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Resumo: Através da realização de uma tradução crítica, indagaremos a natureza estética do texto teatral *Parole* de Remo Chiti. Questionaremos de qual maneira o texto apresenta as características inerentes à estética do movimento futurista italiano, mais especificamente do teatro sintético futurista, ao qual não apenas está vinculado, mas é apresentado como exemplo de sua expressão estética na revista italiana *Sipario* em seu volume duplo dedicado ao futurismo. O texto fonte, *Parole*, apresenta-se em língua italiana e será traduzido para o português brasileiro. Tendo em vista ser a tradução uma tarefa delicada e complexa, utilizaremos sobretudo as teorias da tradução de textos teatrais apresentadas por Patrice Pavis (2008) e Susan Bassnett (2003). Refletiremos sobre as principais afirmações contidas nos seguintes manifestos futuristas: *O teatro futurista sintético* (1915) e *Manifesto dos dramaturgos futuristas* (1911). ¹

Palavras chave: Teatro sintético; Futurismo; Tradução; Manifestos; Estética

THE FUTURISTIC THEATRICAL AESTHETIC IN *PAROLE*, BY REMO CHITI: A CRITICAL TRANSLATION

Abstract: Through the performance of a critical translation, we will inquire into the aesthetic nature of the theatrical text *Parole* of Remo Chiti. We will question how the text presents the characteristics inherent to the aesthetics of the Italian futurist movement, more specifically of the futurist synthetic theater, to which it is not only bound, but is presented as an

¹ Chiti, Remo. *Parole* em *Esempi di teatro sintetico*. In: antologia; *Rivista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano. Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p.48.



example of its aesthetic expression in the Italian magazine *Sipario* in the double volume dedicated to futurist movement. The source text, *Parole*, is presented in Italian and will be translated into Brazilian Portuguese. Since translation is a delicate and complex task, we will mainly use the theories of translation of theatrical texts presented by Patrice Pavis (2008) and Susan Bassnett (2003). We will reflect on the main statements contained in the following Futurist “manifesti”: The Futurist Synthetic Theater (1915) and The Futurist Playwrights Manifesto (1911).²

Keywords: Synthetic theater; Futurism; Translation; “Manifesti”; Aesthetics

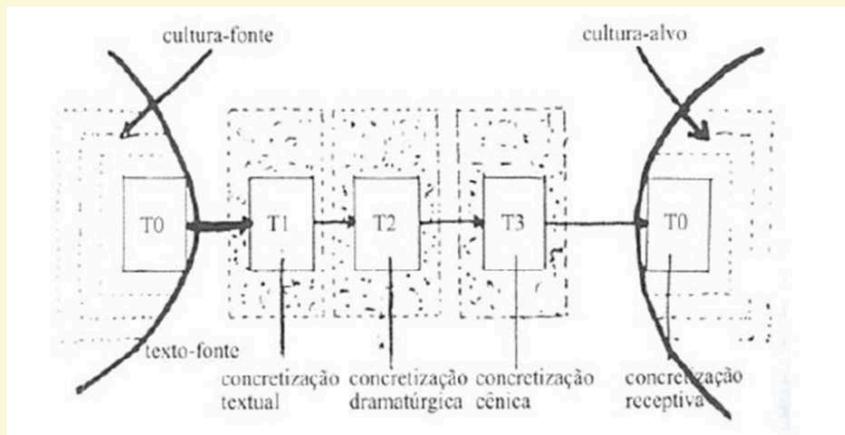
1. Traduzindo um texto teatral

Traduzir um texto teatral é uma operação bastante delicada. Patrice Pavis (2008) escreve sobre esta tarefa em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas*, delineando os estágios pelos quais um texto teatral passaria para ser efetivamente traduzido, partindo do texto fonte até chegar a um palco estrangeiro, diverso do contexto e da cultura para os quais foi concebido.

Segundo Pavis (2008), existe uma série de etapas para se traduzir um texto teatral, e a tradução se considera finalizada somente com a concretização cênica. Se na tradução literária todo conhecimento e cuidado com a cultura de partida é pouco, sendo esta de extrema importância para a compreensão do texto e conseqüentemente para sua tradução, no teatro, onde a palavra não é a única instância a ser considerada, o cuidado se amplifica.

O primeiro passo para se traduzir um texto teatral, segundo Pavis (2008), é a leitura e compreensão do texto em sua língua de origem (TO) e, em seguida, passa-se à fase na qual se traduz um texto para ser lido como literatura, o que Pavis chama de “T1 = Concretização textual” (Pavis 127). Estas e as demais etapas são demonstradas neste esquema realizado pelo autor:

² Chiti, Remo. *Parole* in *Esempi di teatro sintetico*. In: antologia; *Rivista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano. Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p. 48.



Pavis, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo, Perspectiva, 2008: 126

Ao concluir-se a fase da concretização textual (T1) passa-se à fase T2, a da concretização dramática, na qual o tradutor assume as características de um dramaturgo e toma decisões sobre o texto, no intuito de torná-lo mais fluído e adaptável à língua falada, além de levar em consideração elementos extralinguísticos como o texto gestual, cenários, luz, entre outros.

Na fase T3 ocorre a concretização cênica: a peça é finalmente exibida no palco. É a fase onde todo o trabalho é colocado à prova. A última fase, que aparece como T0 no esquema é a fase na qual se observará a eficácia da tradução a partir da recepção do público.

É provável que tais fases encontram-se separadas desta forma por motivos de análise do procedimento; Entretanto, em todas as fases o tradutor precisa ter em mente que o texto teatral será falado por um ator e colocado à prova em um palco cênico diante de um público. O tradutor não deveria jamais perder de vista o fato de que o texto possui uma função dentro de um espetáculo e que é um elemento entre tantos outros elementos que, unidos, irão compor uma só linguagem, que é a linguagem teatral. Logo, já durante a leitura do texto-fonte deveria passar pela cabeça do tradutor, na-

quele momento leitor, as imagens das fases T3 e T4. Trata-se de uma operação necessária, segundo Bassnett (2003):

Um fato central a ter em consideração pelo tradutor de textos dramáticos deve ser, portanto, a sua vertente de representação teatral e sua relação com o público, o que me parece suficiente não só para justificar modificações (...) mas também para sugerir que o tradutor deve ter em conta a função do texto como elemento da, e para, a representação³. (Bassnett 2006).

A afirmação de Bassnett, todavia, nos parece demasiadamente generalizada, visto que o tradutor não poderia trabalhar com elementos cênicos que ainda desconhece. O tradutor poderia, no máximo, imaginar sua própria concretização cênica do texto, o que o influenciaria em sua tradução e a tornaria problemática, visto que cada representação teatral possui a sua vertente. Este nível de envolvimento do tradutor não seria um problema somente se o tradutor trabalhasse diretamente com a Companhia teatral que decidisse realizar o espetáculo e estivesse a par de toda a criação cênica. Porém, imprescindivelmente, cada vez que uma companhia teatral diferente tivesse o interesse em realizar o espetáculo seria necessária uma nova tradução, tradução essa que partiria de T1 à T4 novamente.

Sabemos que tal situação é pouco realista e que geralmente os tradutores não se associam a companhias teatrais. A solução para tal impasse é complexa e as decisões tomadas pelos tradutores estarão sempre ligadas ao seu conhecimento e a sua imaginação, que por sua vez estarão sempre presentes em todas as representações que se utilizarem das traduções por eles realizadas. Assim, chegando o texto traduzido às mãos dos artistas para ser levado aos palcos, este certamente sofrerá uma série de mudanças estéticas. Diante de tais

³ Bassnett, Susan. *Estudos de Tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa, Edições da Fundação Calouste Gulbekian, 2003, p. 206.

fatos, acredita-se que na fase T1 o tradutor deva se mantê-lo o mais próximo possível da mensagem semântica do texto fonte. Em outras palavras, sugere-se que o trabalho do tradutor se situe nas fases T1 no máximo T2 e que a finalização do processo de tradução, a concretização cênica, deva estar a encargo de cada companhia teatral.

O texto apresentado como T1 deve conservar a mensagem que o autor desejava transmitir em TO e o tradutor deve procurar manter, para tanto, a forma, o ritmo, o significado das palavras, em suma a essência poética do texto. Tarefa bastante árdua e complicada que corre o risco de seguir em dois caminhos opostos e extremos, e ambos levarem a um resultado final insatisfatório. Existem dois motivos pelos quais uma tradução teatral pode ser duramente criticada: ser literal demais, por não levar em conta que o texto será falado por um ator e fazer escolhas que o tornem-no pedante, exclusivo para uma leitura silenciosa, demasiadamente literal, ou ser livre demais, e perder totalmente o contato com a poética e com a mensagem do texto-fonte criando quase que um novo original. Desta forma, acredita-se que o trabalho do tradutor consista em se equilibrar nesta corda bamba, e que no momento em que ele pender para um dos dois lados a tradução corra o risco de desabar.

É importante que uma tradução seja fundamentada em conhecimentos sobre a realidade de ambas as culturas que estarão em contato através do texto. É o conhecimento da culturas de partida e chegada que possibilitará ao tradutor fazer as escolhas linguísticas e estéticas mais satisfatórias. Como afirma também Ítalo Calvino (1982) em seu texto *Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto*: “É preciso não só reconhecer a língua, mas saber entrar em contato com o espírito da língua. Saber como as duas línguas possam se transmitir em sua essência secreta.”⁴ (Calvino 86).

É neste “espírito da língua” que estão embutidas as questões culturais e as escolhas estéticas do autor. Por isso, é importante que durante a leitura o tradutor afronte questões relativas à gênese do

⁴ Calvino, Italo “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”. In: Calvino, Italo. *Mondo Scritto e non scritto*. Milano: Mondadori, 2009, p. 86-91.

texto-fonte. O contexto histórico, social e artístico no qual a obra é concebida se revela imprescindível não apenas para compreender o conteúdo temático, como também para refletir sobre as escolhas estéticas que o texto carrega. O público que se confronta com a obra também é convidado a dialogar com ela, e possui uma história e uma gama de opiniões formadas ao longo do tempo que devem ser consideradas.

Além dos problemas apresentados como específicos da tradução de um texto teatral, acredita-se que existam ainda dificuldades próprias da tradução de qualquer texto que esteja vinculado ao movimento futurista; isso porque o futurismo possui suas particularidades na linguagem e na poética. Os artistas futuristas utilizam seus discursos teóricos, não apenas de forma tradicional para fundamentar e justificar suas produções artísticas, mas fazem com que esses próprios discursos de forma poética, já carreguem e anunciem a estética que a arte futurista propõe. Quando analisados, os textos futuristas, -não apenas os textos teatrais, mas sobretudo, os manifestos-exigem um olhar criativo e sensível à captação das formas utilizadas, à escolha meticulosa das palavras, do ritmo e de tudo aquilo que possa ser percebido que vá além de uma mensagem escrita sem nenhuma pretensão poética ou estética. No exercício da tradução é imprescindível que todos esses elementos sejam mantidos. Ora, sabemos que a língua italiana do início do século XX e o português brasileiro possuem suas mais variadas diferenças, não apenas diferenças linguísticas, mas diferenças de expressividade e de essência poética. Logo, os problemas que o tradutor de textos futuristas enfrenta são também problemas que diversos outros tradutores compartilham ao traduzir poesias. Há um “clima”, um ritmo e uma coloração da poesia a ser mantida na passagem de uma língua para outra. Às vezes a mais bem-sucedida tradução de poesia apresenta palavras que semanticamente nada tem a ver com as palavras apresentadas no texto-fonte.

Todos os questionamentos apresentados até o presente momento serão levados em consideração durante o processo de tra-

dução que aqui propomos. Espera-se também que, através das demais análises, possamos compreender e desfrutar do texto da melhor forma possível.

2. O Teatro Sintético

As atividades teatrais futuristas estão vinculadas ao movimento futurista italiano, que nasce no início do século XX, sendo um dos pioneiros da vanguarda artística europeia. Os futuristas ambicionavam transmitir seus ideais utilizando-se de todas as formas de manifestações artísticas: pinturas, esculturas, dança, cinema, poesia, entre outras.

O teatro ocupou um lugar muito especial na proposta futurista. Constatamos através de uma afirmação de Marinetti, que o mesmo considerava o teatro como o meio por excelência de transmitir ao público os ideais futuristas: “Nós acreditamos, portanto, que hoje não se possa influenciar a alma italiana guerreiramente, senão através do teatro. De fato, 90% dos italianos frequentam o teatro, enquanto apenas 10% leem livros ou revistas.”⁵

Os futuristas desejavam romper com os padrões artísticos do passado, criar uma arte nova, dinâmica, que soubesse dialogar com a modernidade, a velocidade, as máquinas e que envolvesse o público de forma participativa, resgatando-o daquilo que os futuristas acreditavam ser a monotonia e a anestesia que os espectadores vivenciavam ao serem submetidos aos padrões estéticos do teatro naturalista:

Temos um profundo nojo do teatro contemporâneo, porque ondula estupidamente entre a reconstrução histórica e a re-

⁵ Non crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro. Infatti il 90% degli italiani va a teatro, mentre soltanto il 10% legge libri e riviste. (Marinetti, Filippo Tommaso. “Il teatro sintetico futurista”. In: Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori. 1968, p. 114)

produção fotográfica da nossa vida cotidiana; teatro minucioso, lento, analítico e diluído, digno da idade do lâmpião.⁶

É importante ressaltar que existe mais de um “teatro futurista”. O teatro futurista sintético não é a única e talvez nem a melhor expressão da estética futurista em âmbito teatral. Segundo o historiador futurista Antonucci (1979), o teatro realista e naturalista, que prevalecia nas cenas daquele período, era bastante texto-cêntrico. É compreensível que os futuristas tenham considerado essa uma importante premissa e que por um tempo eles acreditassem que fosse prioritário modificar as estruturas textuais.

Com o passar do tempo, o teatro futurista se concentrou muito mais na renovação de outros elementos teatrais do que no texto. De fato, muitas foram as mudanças estéticas realizadas pelos artistas futuristas para conceber uma nova linguagem teatral, inovações que incluem os cenários, os figurinos, o trabalho dos atores, entre outros elementos. Para se compreender de forma plena o teatro futurista, todos esses elementos devem ser considerados. No presente momento, porém, nos preocuparemos somente em refletir sobre esta pequena amostra textual pertencente ao teatro sintético e as relações que se estabelecem entre a concretização textual e os manifestos.

Para tanto, não podemos deixar de mencionar alguns conselhos que Marinetti deu aos dramaturgos futuristas no Manifesto *La voluttà d'esser fischiati* 1911, também conhecido como *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* 1911 (Marinetti, F. T. “La voluttà d'esser fischiati”. In: Marinetti, F.T. *Teoria e invenzione Futurista*. Milano: Mondadori. 1968. p. 310-313) bem como o Manifesto *O teatro futurista sintetico* (Marinetti, Settimelli, Corrà), que

⁶ Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo, perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutto al più dell'età della lampada a petrolio. (Marinetti, F.T. “Il teatro di varietà”. In: *Revista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano. Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. n. 14, p. 04)

acreditamos ser úteis para a compreensão e tradução do texto que será proposto.

A construção do manifesto *O teatro futurista sintético* baseava-se quase que inteiramente na oposição entre o teatro contemporâneo (naturalista) e o teatro que se desejava instituir como futurista. Os autores caracterizavam ambos com diversos adjetivos e descreviam como as atividades teatrais deveriam se desenvolver, para que no lugar de um teatro *passatista* pudesse firmar-se um teatro futurista.

As primeiras frases do manifesto *O teatro futurista sintético* já revelam os interesses políticos ligados à guerra sob a qual os futuristas se inclinaram e defenderam de forma intervencionista. Não é de se admirar, portanto, que a arte futurista expresse tal temática através de textos teatrais, como o texto de Remo Chiti, que iremos traduzir e analisar. É importante notar que a guerra era vista pelos futuristas como um imperativo de ação e de decisão, e que o intervencionismo se colocava em contraste com as atitudes passatistas de neutralidade e de inatividade. A guerra, para os futuristas, não era apenas um posicionamento político, mas estava ligada às escolhas estéticas realizadas pelos artistas.

Um texto teatral não é necessariamente concebido inicialmente de forma escrita. O teatro futurista defende a improvisação, a espontaneidade, e uma afirmação de Marinetti no manifesto *O teatro futurista sintético* (1915) nos faz deduzir que os textos teatrais futuristas eram concebidos primeiramente nos palcos: “Nós temos uma invencível repugnância pelo trabalho feito teoricamente, a princípio sem levar em consideração o ambiente no qual deverá ser representado. A maior parte dos nossos trabalhos escritos, foram escritos no teatro.”⁷ Certamente é muito difícil verificar a veracidade desta afirmação de Marinetti na prática, haja vista, também,

⁷ Noi abbiamo una invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori, senza tener conto dell’ambiente in cui dovrà essere rappresentato. La maggior parte dei nostri lavori sono stati scritti a teatro. (Marinetti, F.T. “Il teatro sintetico futurista”. In: Marinetti, F.T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori. 1968 p. 118)

que ele não era o único dramaturgo vinculado ao futurismo, e, de modo contraditório, neste mesmo manifesto existem várias indicações que, como veremos, se aplicam à atividade da escrita feita isoladamente.

Marinetti instrui os dramaturgos futuristas a desprezar o público, sobretudo o das primeiras apresentações, que vão ao teatro apenas para exibir suas vestimentas luxuosas. Para ele, os autores deveriam se preocupar somente em inovar, utilizar uma criatividade sem fronteiras e sem técnicas limitantes. Deveriam evitar a temática dos triângulos amorosos, pois seu uso já estava defasado, colocando-as, no máximo, em segundo plano. As temáticas históricas também deveriam ser evitadas, visto que o foco da arte futurista era justamente o momento presente, que os levaria ao futuro de modernidade desejado. Finalmente, Marinetti adverte os dramaturgos futuristas, sobre o comportamento do público:

Nós ensinamos por fim aos autores e aos atores a volúpia de serem vaiados. Tudo aquilo que é vaiado não é necessariamente belo ou novo. Mas tudo aquilo que é imediatamente aplaudido, certamente não é superior à media das inteligências e é portanto, coisa medíocre, banal, revomitada ou por demais bem digerida.⁸

Os textos naturalistas eram repletos de silêncios, de dramas psicológicos e personagens complexos. Além do mais, preparavam-se minuciosamente os cenários e figurinos para tornar a representação o mais realista e verossímel possível. Desta premissa sobre o teatro naturalista, já poderíamos imaginar que um público

⁸ Noi insegniamo infine agli autori e agli attori la voluttà di essere fischianti. Tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello o nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita. (Marinetti, F. T. "La voluttà d'esser fischianti". In: Marinetti, F.T. *Teoria e invenzione Futurista*. Milano: Mondadori. 1968 p. 310-313)

habitado a tal estética não receberia os textos do teatro sintético de forma muito positiva.

No manifesto *Il teatro futurista sintetico* (1915), Marinetti expressa de forma bastante explícita como o teatro futurista sintético deveria organizar-se esteticamente:

1. É estúpido escrever cem páginas onde bastaria uma, somente porque o público por hábito e por instintivismo infantil, quer ver o caráter do personagem resultar de uma série de fatos e precisa iludir-se de que o mesmo exista realmente para admirar o valor da arte, enquanto não quer admitir tal valor se o autor se limita a indicá-lo com poucos traços.
2. É estúpido não se rebelar ao preconceito à teatralidade quando a própria vida (a qual é constituída de ações infinitamente mais atrapalhadas, mais reguladas e mais previsíveis, do que aquelas que se desenvolvem no campo da arte) é, em sua maior parte antiteatral e oferece também nesta parte inumeráveis possibilidades cênicas. Tudo é teatral quando tem valor.
3. É estúpido satisfazer a primitividade das multidões, que, no fim, querem ver exaltado o personagem simpático e derrotado o antipático.
4. É estúpido preocupar-se com a verossimilhança (absurda, esta, uma vez que valor e genialidade realmente não coincidem com a mesma).
5. É estúpido querer explicar com uma lógica minuciosa tudo aquilo que se representa, quando também na vida não acontece nunca de se capturar um acontecimento inteiramente, com todas as suas causas e conseqüências, porque a vida real vibra ao nosso redor nos atingindo com rajadas de fatos fragmentados combinados entre si, encaixados uns nos outros, confusos, emaranhados, caóticos. Por ex.: É estúpido representar em cena uma disputa entre duas pessoas sempre com ordem, com lógica e clareza, enquanto que, na nossa experiência de vida, encontramos quase que somente partes da disputa, a qual a nossa atividade de homens mo-

dernos nos fez assistir por um momento no trem, em um café, em uma estação, e que permaneceram cinematografadas no nosso espírito, como dinâmicas sinfonias fragmentárias de gestos, palavras, rumores e luzes.

6. É estúpido submeter-se às imposições do crescendo, da preparação e do máximo efeito no final.

7. É estúpido deixar impor à própria genialidade o peso de uma técnica que todos (também os imbecis) podem adquirir a fúria de estudo, de prática e paciência.

8. É estúpido renunciar ao dinâmico salto no vazio da criação total fora de todos os campos explorados.⁹

⁹ 1. E' stupido scrivere cento pagine dove ne basterebbe una, solo perché il pubblico per abitudine e per infantile istintivismo, vuol vedere il carattere di un personaggio risultare da una serie di fatti e ha bisogno di illudersi che il personaggio stesso esista realmente per ammirarne il valore d'arte, mentre non vuole ammettere questo valore se l'autore si limita a indicarlo con pochi tratti.

2. E' stupido non ribellarsi al pregiudizio della teatralità quando la vita stessa (la quale è costituita da azioni infinitamente più impacciate, più regolate e più imprevedibili, di quelle che si svolgono nel campo dell'arte) è massima parte anti-teatrale e offre anche in questa sua parte innumerevoli possibilità sceniche. Tutto è teatrale quando ha valore.

3. E' stupido soddisfare le primitività delle folle, che alla fine vogliono vedere esaltato il personaggio simpatico e sconfitto l'antipatico.

4. E' stupido curarsi della verosimiglianza (assurdità, questa, poiché valore e genialità non coincidono affatto con essa).

5. E' stupido voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati. Per es.: è stupido rappresentare sulla scena una contesa tra due persone sempre con ordine, con logica e con chiarezza, mentre nella nostra esperienza di vita troviamo quasi solo dei pezzi di disputa, a cui la nostra attività di uomini moderni ci ha fatto assistere per un momento in tram, in un caffè, in una stazione, e che sono rimasti cinematografati nel nostro spirito come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, parole e luci.

6. E' stupido sottostare alle imposizioni del crescendo, della preparazione e del massimo effetto alla fine.

7. E' stupido lasciare imporre alla propria genialità il peso di una tecnica che tutti (anche gl'imbecilli) possono acquistare a furia di studio, di pratica e di pazienza.

8. E' stupido rinunciare al dinamico salto nel vuoto della creazione totale fuori da

3. As fases da dramaturgia futurista

Diversamente do teatro naturalista, onde o caráter psicológico dos personagens era muito desenvolvido e onde os conflitos se delineavam de forma central e ascendente, no teatro futurista os personagens, que inicialmente são delimitados com pouquíssimas características, passam aos poucos a sequer realmente existirem, assim como os conflitos, que passam de quase imperceptíveis à inexistentes. Guido Davico Bonino (2009), organizou a obra intitulada *Teatro futurista sintético*, selecionando textos teatrais do teatro sintético futurista em quatro fases.

Os textos presentes na primeira fase, intitulada por Bonino como *Contra o velho teatro*, apresentam diversos textos que trazem os personagens traçando seus perfis de forma bastante superficial. No texto de Umberto Boccioni, *Prugne Verdi*, os personagens são descritos simplesmente como: Ele, Ela, A camareira e o Sr. Novo apresentado. Trata-se de uma comédia bastante suave onde Ele e Ela são marido e mulher, e a esposa começa a flertar com um rapaz mais jovem, o Novo apresentado. O conflito interno do texto é praticamente inexistente, visto que o marido não se opõe as atitudes da mulher e apenas observa enquanto ambos prosseguem, num diálogo divertido. Este texto lembra o Manifesto *Il teatro di Varietà*, também escrito por Marinetti, no qual diz: “O teatro de variedade é absolutamente prático, porque se propõe a distrair o público com efeitos cômicos, de excitação erótica ou de estupor imaginativo”.¹⁰

Na segunda fase, *Entre o velho e o novo teatro*, nos deparamos com o texto *Il Cambio*, de Auro D’Alba. Neste texto, o autor se preocupou em delimitar somente a existência dos 7 personagens,

tutti i campi esplorati. (Marinetti. F.T. “Il teatro sintetico futurista”. In: *Revista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano, Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p. 07-09).

¹⁰ Il teatro di varietà è assolutamente pratico, perché si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo (Marinetti, Filippo. “Il teatro di varietà”. In: *Revista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano. Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. n. 14, p. 04).

separando as falas de cada um. Na terceira fase, que Bonino chama de *Novo teatro*, vemos a estética teatral futurista em seu ápice. Nela se fazem presentes textos como *Le mani*, de Marinetti, texto no qual o espetáculo é todo realizado por mãos de homem, de mulher e de criança e não por personagens. O texto de Remo Chiti, cuja tradução é apresentada neste artigo, encontra-se também nesta mesma fase no livro de Bonino. Na quarta e última fase definida por Bonino como *Além do teatro*, o organizador coloca apenas um texto, muito importante e especial para o acervo futurista: *Colori*, de Fortunato Depero. O texto não apresenta personagens nem conflitos, mas faz relações entre cores e onomatopéias. As palavras dispostas em liberdade nas páginas e as escolhas gráficas presentes neste texto teatral relembram o concretismo e seriam objetos de estudo para um outro artigo.

Como já mencionado, o texto teatral que escolhemos traduzir para exemplificar a estética do teatro futurista sintético encontra-se, além da obra de Bonino, na revista italiana *Sipario*, em seu volume duplo dedicado ao futurismo (Chiti, Remo. “Parole”. In: *Esempi di teatro sintetico*, antologia; *Rivista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano, Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p. 48). Convidamos os leitores a consultar a cópia do texto fonte anexada ao final deste artigo.

Remo Chiti¹¹

Palavras

Suposição

A MULTIDÃO UM PORTEIRO

Às portas de um Palácio do governo: régio ou tribunal, parlamento ou bolsa. No portão, um Porteiro, velho, branco, automático. Em

¹¹ Tradução de Camila Beatriz Nardelli.

frente, a multidão que fala e discute; espera, debate. Hoje a multidão tem uma vontade irremovível. Um influxo estranho sussurra alguma coisa das inumeráveis bocas: de tudo jorra uma irritação desenfreada. No cinzento ar comprimido e negro, nas paredes de pedra do Palácio, transpiram uma fadiga enorme. Mil vontades se bloqueiam, se chocam e desmoronam, esboçadas.

A vida da praça transbordando de conflito, ensaiam formar ao redor um movimento determinado. Mil olhares atingem o Porteiro que pálido e uniformizado, fecha o portão.

A MULTIDÃO (de vários pontos)

...e porque SÃO também um...
...isso! e em CINQUENTA ANOS não...
... ah é! QUE és o bastante...
...diga que VOCÊ ESPERA mais um pouco
...aqui tem ALGO que não bate...
...o coloquei NA PORTA e lhe disse...
... quem melhor DO que ele...
... mantenha-o em um PALÁCIO para...
... e você compreende QUE não está...
...provar NÃO quer dizer...
...e não TE INTERESSA DE FATO que...
... ontem, HOJE, amanhã e...
... não QUERO efetivamente...
... e FINALMENTE lhe disse...
... me disse para ENTREGAR-TE uma...
... é melhor UMA que duas...
...sonhar uma META e depois...
...se foi ATINGIDA, pegue...
...há O QUE reprovar...
...não VOCÊ GOSTARIA? Me diga...
... é de MORRER de rir...
...o tens tu, CERTO? Pois bem...
...já assim cedo VOCÊ ESTÁ CANSADO? Não vá...

...mais que CINQUENTA ou de...
...e os ANOS passam...
...dizem SEMPRE uma palavra...
...bem EM melhor se...
...beijar o PÉ do Papa...
... DEITE-SE todo o...
...Oh! Ei-lo FINALMENTE...
...esperar PARA depois não...
...e sempre! SEMPRE! Sempre assim...

O porteiro vacila e cai no chão, atingido por um estranho e impre-
visto mal-estar.

Primeiramente, é importante ressaltar que a tradução possui, assim como o texto fonte, duas direções de leitura. Uma, que consiste na frase colocada em uma linha vertical, com palavras destacadas em letra maiúscula, onde se lê “SÃO CINQUENTA ANOS QUE VOCÊ ESPERA ALGO NA PORTA DE UM PALÁCIO QUE NÃO TE INTERESSA DE FATO HOJE QUERO FINALMENTE ENTREGAR-TE UMA META ATINGIDA O QUE VOCÊ GOSTARIA? MORRER CERTO VOCÊ ESTÁ CANSADO? CINQUENTA ANOS EM PÉ DEITE-SE FINALMENTE PARA SEMPRE!” e a segunda direção de leitura são as frases escritas em uma linha horizontal, que possuem uma semântica individual, mas também estabelecem uma relação panorâmica com o restante do texto.

A tarefa de traduzir este texto começa a se complicar justamente quando concluímos que é preciso manter ambas as direções de leitura. Portanto, em prol da forma e da semântica do texto, pequenas modificações foram feitas. O leitor que possui destreza com a língua italiana pode percebê-las confrontando a tradução e o texto fonte que se encontra anexado neste artigo.

Em prol da direção de leitura vertical do texto a frase “...c’è una COSA riprovevole...” foi traduzida por “...há O QUE reprovar...”. a tradução mais adequada seria há uma coisa reprovável,

ou seja, que merece reprovação, mas a centralidade de quaisquer outros termos que não fossem “O QUE” comprometeria a leitura vertical do texto, portanto acredita-se que a frase “...há O QUE reprovar...” foi uma tradução satisfatória visto que não comprometeu nenhuma das direções de leitura, nem o significado, e nem comprometeu significativamente a poética e o ritmo do texto.

Foram mantidas, do texto fonte, as particulares escolhas gráficas, como as palavras em letra maiúscula, bem como as pontuações e sua estrutura formal. A estrutura formal do texto é bastante significativa. A rúbrica se apresenta de forma tradicional, como se apresentava também nos textos do teatro naturalista, mas obviamente muito mais concisa e com um conteúdo que, ao mesmo tempo que descreve o cenário, descreve também o estado de espírito da multidão. O restante do texto, que seria a voz da multidão proveniente de várias partes, é apresentado em um formato mais comum à poesia do que ao teatro. O texto centralizado ajuda a transmitir a ideia de unidade do discurso e oferece a possibilidade de uma leitura mais rápida e dinâmica.

Nota-se que Remo Chiti aderiu a muitos dos pontos citados por Marinetti no Manifesto do Teatro Sintético: a) a sinteticidade do texto, que contém aproximadamente uma página; b) a ausência de personagens, que poderiam se classificar de forma maniqueísta, como decisivamente “bons” ou “maus”, evitando assim a situação na qual o público almejaria a vitória do personagem mais “simpático” como afirmou Marinetti; c) o único personagem que o autor teve a preocupação de descrever foi o porteiro. Remo Chiti o descreve sem aprofundar seu caráter psicológico “um porteiro, velho, branco, automático”. Ele se coloca como opositor à multidão por conta de sua profissão, e logo no início do texto, o leitor percebe que o desenvolvimento da cena depende de suas ações/reações às atitudes da multidão. Há, portanto, um conflito presente no texto, conflito que se gera a partir da presença do porteiro e que se conclui com a sua queda.

Apesar de possuir um conflito, o texto não revela nenhum crescendo e nenhuma preparação para um evento final. Há personagens

que gritam frases aparentemente incompletas: trata-se de discursos gritados contemporaneamente em uma multidão que se reuniu para fazer um protesto às portas de um Palácio do governo. Construído desta forma, evidentemente, o texto dá muita liberdade de leitura e interpretação aos leitores, e, sobretudo, uma grande liberdade aos atores, diretores que desejarem realizar uma montagem. De fato, se observa que, no início do texto, antecede a primeira rubrica a palavra “Suposição”, dando total liberdade imaginativa tanto ao leitor quanto aos possíveis diretores, ou atores que decidirem realizar a sua montagem de basearem-se ou não naquilo que virá descrito na rúbrica. Essa escolha estética pode ser lembrada no trecho do Manifesto do Teatro Sintético futurista onde Marinetti afirma “[...] É estúpido querer explicar com uma lógica minuciosa tudo aquilo que se representa, quando também na vida não acontece nunca de se capturar um acontecimento inteiramente, com todas as suas causas e consequências [...].”¹²

Os questionamentos políticos que o texto traz são evidentes, e esta escolha temática poderia se explicar tanto pelo fato de os futuristas não desejarem mais tratar de temas como triângulos amorosos, dramas psicológicos e retratos históricos, quanto pelo fato de o movimento futurista ter nascido na Europa em pleno período de paz armada. Posteriormente, mais atenuante ainda se torna o fato de que nos anos em que a primeira guerra mundial já acontecia, a Itália estava dividida entre duas opiniões públicas contrastantes: os intervencionistas (aqueles que queriam que Itália participasse da guerra, entre eles os futuristas) e o restante da população que não apoiava a entrada da Itália na guerra. Como diz o artista futurista Bruno Corrá se tratava de “traduzir em termos de teatro as pesquisas que já estão

¹² E' stupido voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati. (Marinetti. “Il teatro sintetico futurista”. In: *Revista Sipario* Numero doppio dedicato al -teatro futurista italiano. Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. n. 14, p. 07-09).

sendo realizadas na literatura e na pintura futurista”¹³, a inspiração de Remo Chiti, portanto, não se afasta das temáticas já desenvolvidas pelos artistas futuristas através de outras manifestações artísticas.

Além das tensões europeias descritas, a Itália possui, em sua História, particulares atenuantes que influenciam a opinião do público em relação às produções artísticas. Desde o processo de sua unificação (1861-1870), que foi um tanto quanto artificial, a Itália atravessou impasses políticos e culturais deixando o país imerso em disputas, e o povo italiano sempre dividido em opiniões públicas contrastantes, fato resultante da união de povos completamente diversos em sua cultura, (Banti), o que faz a arte confrontar-se com um público bastante diversificado. Deste modo, qualquer fossem os textos teatrais propostos, uma aprovação em massa estaria fora de questão, pois tais opiniões provavelmente iriam divergir.

As críticas aos futuristas seguiram ao longo dos anos implacavelmente: lembrados apenas como sustentadores da guerra e do fascismo italiano, suas mais profundas intenções artísticas e as revoluções que estes artistas iniciaram - não apenas na estética teatral, mas no âmbito das artes contemporâneas - ainda conquistam seu espaço para serem melhor exploradas e analisadas. “Quando se realizar a história do teatro italiano contemporâneo e as suas revoluções, algumas páginas deverão ser consagradas ao teatro futurista sintético.”¹⁴ (Tilgher, Adriano *Non arte effettuale ma esigenze di arte nuova in Sipario* p. 20).

¹³ Tradurre in termini di teatro le ricerche già in atto nella letteratura e nella pittura futuriste (Corrà, Bruno. *Il teatro sintetico Futurista*. Milano: Mursia 1977, p. 63 *Apud* Lapini, Lia).

¹⁴ Quando si farà la storia del teatro italiano contemporaneo e delle sue rivoluzioni, qualche pagina bisognerà pure consegnarla al Teatro Futurista sintetico (Tilgher, Adriano “Non arte effettuale ma esigenze di arte nuova”. In: *Rivista Sipario*, numero doppio dedicato al futurismo, p. 20).

Referências

Balla, Giacomo Boccioni, Umberto Marinetti, Filippo T. Pratella, Francesco Settimelli, Enrico Chiti Remo, et al. *Teatro sintetico futurista*. Organização de Guido Davico Bonino. Genova: Il Melangolo, 1993.

Banti, Alberto Mario. *L'età contemporanea Dalle rivoluzione settecentesche all'imperialismo*. Bari: Laterza. 2011

Bassnett, Susan. *Estudos de Tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Edições da Fundação Calouste Gulbekian, 2003.

Calvino, Italo “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”. In: *Mondo Scritto e non scritto*. Milano: Mondadori, 2009, p. 86-91.

Chiti, Remo. “Parole in Esempi di teatro sintetico”. In: antologia; *Rivista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano. Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p.48)

Lapini, Lia. *Il teatro futurista italiano*. Milano: Mursia. 1977

Marinetti, F. T. *La volontà d'esser fischiati em Teoria e invenzione Futurista*. Mondadori: Milano. 1968. p. 310-313.

Marinetti, F. T. “Il teatro di varietà”. In: *Revista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano, Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p. 04.

Marinetti, F. T. “Il teatro sintetico futurista”. In: *Revista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano, Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p. 07-09

ANEXOS

Anexo da transcrição do texto fonte encontrado na *Revista Sipario*.

Chiti, Remo. “Parole em Esempi di teatro sintetico”. In: antologia; *Rivista Sipario* Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano, Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p. 48

Remo Chiti

Parole

Supposizione

LA FOLLA

UN PORTIERE

Sulla porta di un palazzo governativo; reggia o tribunale, parlamento o borsa. Sul portone, un Portiere, vecchio, bianco, automatico. Di fronte, la folla che parla e discute; attesa, dibattito. Oggi la folla ha una volontà irremovibile; un influxo estraneo sussurra qualcosa dalle sue bocche innumerevoli: da tutto sgorga un’irritazione irrefrenabile; nel grigiore dell’aria compressa e nera le pareti di un macigno del palazzo trasudano una fatica enorme; mille volontà vi se arenano, vi battono e stramazzano in basso rovinate, abbozzate. La vita della piazza traboccante di conflitto accenna a formare d’intorno un movimento determinato; mille sguardi colpiscono il Portiere che pallido e gallonato sbarra il portone.

LA FOLLA (da vari punti)

...e perché SONO anche uno...
...già! e in CINQUANT'ANNI non...
... va là!, CHE sei abbastanza...
...digli che ASPETTI qualche po'...
...qui c'è QUALCOSA che non va...
...lo misi ALLA PORTA e gli dissi...
... chi meglio DI lui...
... lo tenne in UN PALAZZO per...
... e tu capisci CHE non sta...
...provare NON vuol dire...
...e non T' INTERESSA AFFATO che...
... ieri, OGGI, domani e...
... non ne HO VOGLIA affatto...
... e FINALMENTE gli dissi...
... mi disse DI CONFERIRTI una...
... è meglio UNA che due...
...sognare una META e poi...
...se l'hai RAGGIUNTA, tieni...
...c'è una COSA riprovevole...
...non lo VORRESTI? dimmi...
... c'è da MORRIRE dal ridere...
...l'hai tu, EVVERO? ebbene...
...cosí presto SEI STANCO? non va...
...più di CINQUANTA o di...
...e gli ANNI passano...
...dicono SEMPRE una parola...
...di bene IN meglio se..
...baciare i PIEDI al Papa...
... se ne stannoSDRAIATI tutto il...
...Oh! ecco FINALMENTE quello...
...aspettare PER dopo non...
...e sempre! SEMPRE! Sempre cosí...

Il Portiere vacilla e cade al suolo colpito da strano e improvviso malore

Recebido em: 05/12/2018

Aceito em: 28/03/2019

Publicado em maio de 2019

Camila Beatriz Nardelli. E-mail: teatraliza@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0400-1356>