

COLÓQUIO

Letras

 FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

número 194 Janeiro/Abril 2017 

COLÓQUIO

Letras

número 194 Janeiro/Abril 2017

COLÓQUIO

Letras

REVISTA QUADRIMESTRAL

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

 **FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN**

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Lourenço
(PRESIDENTE)

Ana Paula Tavares
(ANGOLA)

Carlos Mendes de Sousa
(UNIVERSIDADE DO MINHO)

Cleonice Berardinelli
(PUC - BRASIL)

Germano Almeida
(CABO VERDE)

Gilda Santos
(UFRJ - BRASIL)

Helder Macedo
(KING'S COLLEGE - LONDRES)

Ida Ferreira Alves
(UFF-BRASIL)

José Manuel da Costa Esteves
(UNIV. PARIS NANTERRE LA DÉFENSE)

Laura Cavalcante Padilha
(UFF-BRASIL)

Leyla Perrone Moisés
(USP-BRASIL)

Luís Bernardo Honwana
(MOÇAMBIQUE)

Maria Andresen de Sousa Tavares
(UNIVERSIDADE DE LISBOA)

Maria Helena da Rocha Pereira
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Maria João Reynaud
(UNIVERSIDADE DO PORTO)

Massaud Moisés
(USP-BRASIL)

Oswaldo Manuel Silvestre
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Rita Marnoto
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Sérgio Nazar David
(UERJ-BRASIL)

DIRETOR

Nuno Júdice

APOIO À DIREÇÃO

Ana Marques Gastão

APOIO EDITORIAL

Maria Filipe Ramos Rosa

Número avulso

13 €

Assinatura anual (3 números)

36 € - Portugal

40 € - Especial*

55 € - União Europeia

65 € - Resto do Mundo

Os preços para Portugal incluem o IVA.

* Guiné-Bissau, S. Tomé e Príncipe
e Timor-Leste

DIREÇÃO, REDAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO

Fundação Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna, 45 - 1067-001 LISBOA
Telef.: 21 782 35 67 - Fax 21 782 30 48
www.coloquio.gulbenkian.pt

ASSINATURAS

Vendas - Fundação Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna, 45 - 1067-001 LISBOA
Telef.: 21 782 32 33 - Fax 21 782 36 14
E-mail: vendas@gulbenkian.pt

DESIGN Overshoot Design

CAPA Overshoot Design

(a partir de uma obra de Helena Almeida)

IMPRESSÃO Greca Artes Gráficas, Lda.

DEPÓSITO LEGAL 44718/91

ISSN 0010-1451

A primeira conferência futurista no Teatro República (14 de abril de 1917)

UMA «SERATA» FUTURISTA?

GÜNTER BERGHAUS

BREVE CARACTERIZAÇÃO DE UMA «SERATA» FUTURISTA

Em 11 de outubro de 1910, os futuristas publicaram o seu primeiro manifesto expressamente relacionado com o teatro. Tinha o título de *Manifesto dei drammaturghi futuristi*; às edições posteriores foram dados os nomes de *Conclusioni futuriste sul teatro* e *La voluttà d'esser fischiati*. Marinetti e os seus dezoito co-signatários não faziam segredo das suas intenções: «Noi vogliamo quindi che l'Arte drammatica non continui ad essere ciò che è oggi: un meschino prodotto industriale sottoposto al mercato dei divertimenti dei piaceri cittadini» (TIF: 310¹). Por esta razão, ensinavam aos dramaturgos «il disprezzo del pubblico» (TIF: 310) e aos atores «la voluttà d'esser fischiati» (TIF: 313).

O conceito vanguardista de teatro de Marinetti era dirigido contra um público por ele considerado reacionário, passivo, preguiçoso e complacente. A fim de despertar os públicos da sua letargia, Marinetti propunha espetáculos de teatro provocatórios, capazes de atacar o tradicionalismo e de afrontar os estratos sociais que o sustentavam. Tais espetáculos não serviam apenas para glorificar a guerra e a revolução, mas *eram* um ato de insurreição que tinha o efeito de «una granata ben carica, sulle teste dei nostri contemporanei» (TIF: 253).

Marinetti usou o teatro como uma arma no combate político e artístico em prol da renovação da vida pública italiana. Na Itália, a utilização de teatros para comícios políticos era uma prática bastante comum. Assim, o público italiano não estranhava que Marinetti subisse a um palco para publicitar o seu programa assumidamente revolucionário. O fundador do futurismo tencionava expandir a campanha de relações públicas a favor do seu recém-criado movimento para além do meio elitista da página impressa e divulgar as suas ideias junto de um grande número de pessoas. Marinetti sabia que «il 90% degli italiani va al teatro, mentre soltanto il 10% legge libri e riviste» (TIF: 114), e Papini explicava: «Ma perchè — dicono — andare sui palcoscenici per imporre agli altri le loro idee introno all'arte? E anche qui fossero sim-

plicemente e tranquillamente stampate? Il teatro ha preso il posto, per molte cose, della vecchia chiesa. Gli uomini che vogliono mettersi in contatto coi molti posson ben servirsi del tempo moderno» (1913: 45). Os futuristas escolheram o teatro porque era um meio eficaz para a polémica e a propaganda numa sociedade de massas em evolução. Escrever manifestos incendiários era eficaz junto dos círculos literários, mas Marinetti pretendia atingir uma grande diversidade de pessoas de diferentes estratos da sociedade.

Para Marinetti, o teatro era uma progressão natural da política. Tinha demonstrado este facto quando percorreu a França e a Itália com um programa de recitais poéticos que incluíam versos anarquistas e incitamentos ao nacionalismo. E vice-versa: quando participava em comícios políticos, complementava as suas intervenções com leituras de poemas. O desejo de Marinetti de cruzar arte e vida, poesia e política, não surgiu com o início do movimento futurista; já o vinha pondo em prática há muitos anos. Em 1909, quando fundou o movimento, ainda não existiam peças ou companhias de teatro futuristas. Desta forma, Marinetti pegou no seu grupo de poetas e pintores e voltou-se para o teatro, levando a cabo uma série de programas que misturavam poesia e política, música e pintura, leituras de manifestos e diatribes contra o *establishment* cultural. O termo usado para estas sessões era *serate*. Em italiano, a expressão usa-se para qualquer tipo de entretenimento noturno, como o francês *soirée*, e não possui um sentido especificamente teatral. Contudo, os futuristas transformaram as *serate* num género teatral que se tornou um dos seus contributos mais originais para a arte de vanguarda e uma demonstração do seu conceito de «Arte-azione» (TIF: 235).

A política foi sempre um elemento-chave e uma parte integral das *serate* futuristas. Estes eventos tinham não apenas a função de familiarizar o público em geral com os princípios estéticos do futurismo, como a de propagar a sua ideologia de antitradicionalismo, patriotismo, antissentimentalismo, etc. Marinetti chamou a esses eventos *comizio artistico* (TIF: 347), ou seja, uma reunião política com um formato artístico. As *serate* futuristas evocavam o conceito anarquista de violência regenerativa e davam-lhe uma aplicação concreta. Transformavam o teatro num campo de batalha em que arte e vida se fundiam numa união coesa.

Entre 1910 e 1914, Marinetti organizou cerca de vinte *serate*. A maior parte destas tinha lugar em grandes teatros e apresentava as ideias-chave do movimento futurista a públicos de entre duas e cinco mil pessoas. Constavam sempre de uma combinação de a) leitura de manifestos e b) apresentação de criações artísticas resultantes dessas teorias. Tal programa permitia a Marinetti apresentar ao público italiano, sucessivamente, poesia, pintura e música futuristas.

Uma vez iniciada uma *serata*, as reações do público variavam desde a indignação absoluta à diversão benevolente e à admiração entusiástica. Poucas

pessoas mudariam de ideias sobre o futurismo no decurso de uma dessas sessões. «Que cosa è futurismo? Francamente — nel tremendo baccano di ieri sera non è stato possibile trovare una risposta a questa domanda», foi o veredicto de um jornalista no final da *serata* realizada em Turim a 8 de março de 1910². A maioria dos espectadores comparecia a uma *serata* com uma ideia bastante vaga do que iria acontecer. Obviamente, alguns ficavam mais chocados do que outros; alguns esperavam assistir a uma espécie de farsa ligeira e ficavam aborrecidos quando a coisa evoluía para um campo perturbador. O ambiente da sala podia mudar muito drasticamente. Ocorriam sérias altercações entre diferentes sectores do público, assim como entre os artistas e os espectadores. Os surtos de violência eram bastante frequentes, em alguns casos obrigando a polícia a intervir. Mas, na sua maioria, o público reagia num espírito de divertimento mais do que de agressividade. Contudo, a linha divisória entre as duas reações nunca era clara: no contexto de uma *serata*, muitos espectadores achavam divertido ser agressivo para com os atores. Esta atitude estava em perfeita conformidade com os principais objetivos dos futuristas: agitar o público, forçá-lo a abandonar a sua complacência para com o teatro, mudar o seu entendimento da arte como uma coisa separada da vida.

As *serate* constituíram a primeira tentativa dos futuristas no sentido de revolucionarem as formas vigentes da comunicação teatral. Marinetti descrevia o propósito das *serate* como «introdurre il pugno nella lotta artistica» (*TIF*: 235)³ e promover «la entrata brutale della vita nell'arte»⁴. E, na verdade, as *serate* representavam uma rutura clara com as convenções e tradições da cultura teatral. Não eram «escândalos» no sentido vulgar da palavra, isto é, erupções espontâneas de indignação pública, como as que tiveram lugar após a estreia de *Hernani* ou *Rei Ubu*. Marinetti *planeava e organizava* as *serate* de uma forma sistemática e lógica, com o fim de *provocar* esse tipo de reações e com um claro objetivo político em mente: tomar de assalto os bastiões da cultura burguesa e transformá-los no campo de batalha de uma nova práxis sociopolítica. Ou, como disse Carrà: «Lanciato l'appello ai giovani con il nostro Manifesto, comprendemmo che questo era un modo ancora troppo indiretto per scuotere l'opinione del pubblico e sentimmo allora la necessità di entrare in contatto più immediato col popolo: così nacquero le famose serate futuriste che a molti parvero vera selvaggieria intellettuale» (1945: 145; 1978: 663).

De facto, com a leitura de um manifesto ou de excertos escolhidos de poesia futurista já não se pretendia interpretar um texto literário com requinte artístico, como tinha sido o caso dos recitais de poesia nos saraus simbolistas. O declamador futurista agia como um objeto *contra* o qual o público podia reagir. A leitura punha em movimento um mecanismo que ia muito além da simples fruição de uma criação artística. Os textos funcionavam como uma partitura, o declamador como um maestro e o público como a orquestra.

A principal tarefa do declamador era desafiar os espectadores e levá-los a reagir espontaneamente.

Nas *serate*, a improvisação combinava-se com uma grande dose de elementos premeditados sem que isto diminuísse de forma alguma a importância do improviso. No alinhamento de um programa bem organizado e ensaiado havia muito espaço para a improvisação. Na verdade, o êxito das *serate* posteriores dependia em grande medida do improviso, o qual, de acordo com as reportagens na imprensa, ainda não se encontrava plenamente desenvolvido nos primeiros eventos do género. Algumas notícias dedicavam quase tantas linhas às improvisações como aos itens pré-estabelecidos do programa (o que revela até que ponto os espectadores ficavam impressionados com a capacidade dos artistas para lidarem com as intervenções vindas da plateia). Contudo, a arte do improviso implica uma cuidadosa preparação e exige que o artista domine uma ampla variedade de ditos espirituosos e respostas prontas para surpreender o público. Comparando as reportagens sobre várias *serate*, torna-se evidente que os futuristas, como os atores da *commedia dell'arte* antes deles, recorriam sistematicamente ao mesmo repertório de piadas e observações provocatórias.

O choque e a provocação eram os meios preferidos dos futuristas para suscitar no público uma mudança de atitude. Mais do que qualquer outra forma de discurso artístico, as *serate* visavam abolir a posição autónoma da arte na sociedade burguesa. As ações em palco desafiavam a separação tradicional entre os atores e o público, entrando literalmente pela plateia adentro. O teatro de Marinetti não existia em isolamento, numa espécie de magnífica torre de marfim, antes envolvia diretamente o público: «L'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo» (*TIF*: 83-84). Marinetti organizava as *serate* de modo a permitir ao público chamar a si o papel principal do espetáculo. No Teatro Verdi em Florença, em 12 de dezembro de 1913, os atores assistiram do palco à ação principal que se desenrolava na plateia⁵.

Era com grande prazer e satisfação que os futuristas provocavam os espectadores, excitando-os ao ponto de reagirem com gritos, assobios ou arremesso de objetos para o palco. O «prazer de ser vaiado» era muito apreciado por Marinetti e seus seguidores, que estavam preparados para sofrer algumas equimoses em resultado dos projecteis que lhes eram arremessados durante o espetáculo ou dos socos que recebiam depois nas ruas.

A 1.ª CONFERÊNCIA FUTURISTA NO TEATRO REPÚBLICA

José de Almada Negreiros e Guilherme de Santa Rita receberam uma boa dose de inspiração das ideias de Marinetti sobre o teatro e decidiram pôr em cena um acontecimento público de grande dimensão que se assemelhasse às *serate* e aos espetáculos itinerantes do *teatro sintetico* futurista. A fazer fé no teste-

munho de Almada em *Portugal Futurista*, a assistência que ocorreu ao Teatro República (hoje Teatro Municipal de São Luiz) no sábado, 14 de abril de 1917, à partida encarava favoravelmente os organizadores e esperava um sarau literário semelhante àqueles a que tinha assistido inúmeras vezes no passado: «À minha entrada no palco rebentou uma espontânea e tremenda pateada seguida de uma calorosíssima salva de palmas que eu cortei de um gesto. / Reduzida a plateia à sua inexpressão natural tive a glória de apresentar o futurista Santa-Rita-Pintor que o público recebeu com uma ovação unânime.»⁶

Envergando um traje apalhado que lembrava um híbrido de fato de aviador e fato-macaco operário, Almada deu início ao programa com uma leitura do seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, frequentemente contrapontada de intervenções improvisadas de Santa Rita Pintor. Escusado será dizer, o texto provocatório foi recebido com consternação pela «plateia costumada a conferências exclusivamente literárias e pedantes» (CF). Ao fim de algum tempo, o público começou a ficar exasperado e cada vez menos disposto a aceitar as invetivas que vinham do palco. Era isto exatamente o que o orador esperava. Almada estudara o *Manifesto dei drammaturghi futuristi* de Marinetti, como é atestado pela sua referência à futurista *voluttà d'esser fischiati*: «Tendo sido concedido à plateia, segundo a orientação futurista, interromper o conferente» (CF). Assim, à maneira dos futuristas italianos nas suas *serate*, Almada ter-se-á preparado para as reações negativas da assistência e desenvolvido estratégias para vencer a sua hostilidade. Ainda que a avaliação autoelogiosa dos acontecimentos — com referências ora à «virilidade das minhas afirmações», ora à «incompetência dos contraditores» — soe um tanto suspeita, a notícia n'*A Capital* confirma que ele manteve o domínio da situação, em boa parte porque «a figura magra e altiva do sr. Santa Rita Pintor destaca-se de pé, fazendo signal ao conferente para se calar. [...] O sr. S. R. Pintor volta-se para o palco, num gesto imperioso, e domina o sussurro: / — Continue.»⁷

Almada e Santa Rita tinham preparado diversos cenários para interpelarem elementos da assistência representantes do *establishment* cultural. A certa altura, Santa Rita fingiu por exemplo reconhecer o crítico monárquico Alfredo Pimenta, embora este não estivesse presente:

[...] O chefe da Escola Futurista insinua gravemente:

— Se não me engano é o crítico monárquico Alfredo Pimenta... Fale!

O interpelado protesta. É apenas o sr. Astrigildo Chaves.

— Não desfazendo, acrescenta.

Novamente o riso passa pela sala, agitando a plateia como o vento n'uma seara madura. O sr. S. R. Pintor conclue, voltando-se para a scena:

— O argumento é de peso. Tem todo o peso do integralismo lusitano. (EL)

Marinetti tinha ensinado aos seus discípulos «il disprezzo del pubblico» (TIF: 310). Almada fez jus a este conselho e terminou a sua leitura, não com as habituais vénias e salamaleques, mas «sem transição, com affectado desdém, dirige-se para a porta do fundo e sae do palco [...] o conferente não se digna fazer a clássica vénia e limita-se a passar entre bastidores, com um grande ar de mundana arrastando sedas roçagantes e acenando adeus com a mão sem voltar a cabeça» (EL).

A segunda parte da noite foi preenchida com uma leitura do *Manifeste futuriste de la luxure* (1913), de Valentine de Saint-Point, e de *Il teatro di Varietà* (1913), de Marinetti. Almada tinha notificado o seu público, no dia anterior, sobre o «extraordinário manifesto» de Saint-Point, dizendo que lhe tinha sido «perguntado por numerosas senhoras se a minha conferência respeitava a presença de todas as mulheres» e declarando que a proclamação de Saint-Point tinha sido publicada e apresentada publicamente com grande aplauso em Paris pela própria «Libertadora» (EL). Durante a leitura de Almada, verificaram-se apenas algumas interrupções, e a resposta dada aos perturbadores foi de grande desdém: «O Sr. S. R. P. [Santa Rita Pintor] desde-nhosamente, volta a cabeça num gesto de supremo enfado.»⁸ A falta de outras referências na imprensa impede-nos de reconstituir o resto do sarau. Mas, aparentemente, em Lisboa como em Milão ou noutras cidades italianas, a «tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo português» (CF) teve uma recepção mista. Alguns elementos do público ficaram chocados, outros divertidos. *A Capital* fala de «gargalhadas», «risos» (que Almada considerava ser um «symbolo sonoro da imbecilidade»; CF) e «uma certa desilusão» (EL). Alguns espectadores afetaram uma superioridade indiferente e sentenciaram: «Como futurismo, dizia-se, fora uma manifestação inferior» (EL). Para o crítico d'*A Capital*, tratou-se evidentemente de «um curiosíssimo caso de pathologia mental» (EL).

O sarau do Teatro República não foi a estreia de Almada como apresentador. Anteriormente tinha já recitado os seus poemas e manifestos em cafés, mas a opção pelo Teatro República dava mais peso à sua recitação do que as leituras em grande medida improvisadas durante reuniões de artistas — por exemplo, no Café Martinho, onde dera mostras da sua atitude de rebeldia com a leitura do *Manifesto Anti-Dantas* em 22 de outubro de 1915 (Armero, 1994: 21). A escolha do local sugere também que os futuristas de Lisboa pretendiam emular os colegas italianos ao apresentarem a sua arte em grandes espaços públicos. No entanto, o Teatro República, com uma capacidade de apenas 500 lugares, era um espaço íntimo em comparação com os teatros de grande escala usados pelos italianos, que acomodavam até 5000 espectadores.

A psicologia de massas e a experiência teatral ensinam que o comportamento do público difere consideravelmente de acordo com o tamanho das

salas. Além do mais, para encher um auditório de grandes dimensões, havia que recrutar públicos de estratos que iam para além dos habituais frequentadores de teatros e eventos culturais: «Nei palchi e nelle poltrone, fra gente nota, ce n'era di quella mai vista, che evidentemente si lascia commuovere soltanto dalle serate futuriste», foi a descrição do *Corriere della sera* dessas secções do público a propósito da *serata* de Milão em 1910⁹. Isto não significa que esses segmentos da assistência fossem responsáveis pelas cenas desordeiras que caracterizavam as *serate futuriste*. O crítico de *L'unità cattolica* opinou: «Non soltanto il pubblico del loggione, il popolino, diceva impropri e lanciava patate: ma la classe signorile e la minuta borghesia si divertivano a dare così bella prova di civile educazione imparata nei ginnasi e nei licei.»¹⁰ Contudo, as grandes multidões de espectadores muito diversificados que dificilmente conseguiam encontrar um lugar sentado ou em pé e que tinham de esperar quase duas horas antes do início do espetáculo criavam um ambiente elétrico que precisava apenas de uma pequena faísca para explodir.

Comparativamente, o sarau no Teatro República foi um acontecimento bastante tranquilo perante um público tradicional e culto, a que se juntavam representantes do mundo intelectual: críticos, escritores, artistas, jornalistas, editores, etc.¹¹ É também significativo que este público não tivesse ideias preconcebidas sobre o que iria passar-se no palco ou sobre como devia reagir. As pessoas compareciam por curiosidade e não, como na Itália, com a intenção de causar zaragatas. Na Itália, após as primeiras *serate*, as manchetes na imprensa nacional faziam com que toda a gente chegasse ao teatro bem apetrechada para o que iria acontecer. Não se limitavam a esperar um serão agitado, mas traziam também os bolsos cheios de objetos que podiam ser utilizados como projecteis. Antes do início do espetáculo, todas as tendas de fruta e legumes das imediações do teatro registavam recordes de vendas e podiam pendurar o letreiro «esgotado». Nada disto se verificou em Lisboa em 1917.

O TEATRO FUTURISTA COMO MODELO DO GRUPO ORPHEU DE LISBOA

Embora o público do Teatro República não fizesse ideia do que podia esperar de uma *conferência futurista*, o mesmo não se pode dizer dos seus organizadores. Santa Rita assistira à conferência de Marinetti na Galerie Bernheim-Jeune, em 5 de fevereiro de 1912, e tinha visitado a exposição itinerante futurista que percorreu a Europa¹². Familiarizou-se com os escritos futuristas e, depois de conhecer pessoalmente Marinetti, obteve a sua autorização para publicar uma tradução portuguesa de *Le Futurisme* (1911), uma coleção de manifestos que tinha já sido traduzida para espanhol¹³. Em 13 de julho de 1914, Sá-Carneiro comunicava a Fernando Pessoa que Santa Rita lhe pedira ajuda para esta empresa: «Veio-me pedir p[ar]a eu arranjar um editor para a tradução portuguesa dos manifestos do Marinetti: (livro *Le futurisme* e os últimos trabalhos).

Pedido — disse — feito em nome do Marinetti. Para ser amável escreverei a qualquer livreiro daí, que dirá que não» (Sá-Carneiro, 2015: 242).

É provável que o volume planeado incluísse o manifesto mais recente sobre o teatro, *Il teatro futurista sintetico* (1915), publicado por ocasião da primeira *tournee* na Itália de um programa de *sintesi*. O *teatro sintetico* levava um pouco mais além as ideias exploradas durante as *serate*, no intuito de instilar nos públicos uma vivacidade teatral dinâmica («trasfondere nei nostri pubblici la vivacità dinamica di una nuova teatralità futurista»; *TIF*: 121). Esta corrente de energia tinha em vista «eliminar il preconetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori» (*ibid.*).

Em 5 de junho de 1915, *A Capital* publicou um artigo que sugeria que tinham chegado a Lisboa notícias da mais recente iniciativa teatral dos futuristas italianos. Informava que o grupo Orpheu planeava levar à cena um drama de Pessoa claramente inspirado em *Le basi e Vengono*, representados na primeira *tournee Teatro Sintetico* da Companhia Berti-Masi (2 de fevereiro a 1 de março de 1915). A primeira dessas peças era representada apenas pelas pernas dos atores por detrás de uma cortina que não subia mais do que cerca de 50 centímetros; a segunda era um drama de objetos em que mesas e cadeiras iam sendo mudadas de lugar no palco, como se de personagens dramáticas se tratasse, enquanto as luzes se acendiam e apagavam¹⁴. De acordo com a informação recebida pel'*A Capital*, Pessoa tinha algo de muito similar em mente:

O clou do espectáculo é um drama dinâmico (!) intitulado *A bebedeira*, representado por... pernas. O pano sóbe apenas até à altura do joelho dos actores, de forma que o espectador não vê mais do que pernas humanas, pernas de cadeiras, pernas de mesas, tudo isto iluminado por estranhos efeitos de luz, dançando coisas macabras e desconexas.

Escusado será dizer, o repórter não via qualquer valor artístico no projeto, considerando-o puramente motivado pelo sensacionalismo:

A última é uma recita paúlca, planeada em segredo, destinada a irritar o burguezismo artístico e a crear mais um motivo para que se fale no assumpto, porque esses pobres moços, afinal, não desejam outra coisa mais senão que se fale d'elles. Bem ou mal, pouco importa. O essencial é que não fiquem ignorados. E, na realidade, tem-se-lhes satisfeito essa ingenua aspiração.¹⁵

A ligação ao *teatro sintetico* futurista foi posta em evidência por Pessoa na sua resposta à *Capital* em 6 de julho, em que descrevia *A Bebedeira* como «um estudo sintético do jornalismo português» (Pessoa, 1986: 81). Porém, durante

muito tempo, nenhuma interpretação portuguesa do *teatro sintetico* futurista veria a luz do dia em Lisboa, e o mesmo se pode dizer da conferência «Teatro Futurista no Espaço», de Raul Leal, anunciada em *Orpheu* 2. Mas a atitude para com o grupo Orpheu começava a mudar. Aquilo que até então fora visto como travessuras absurdas de um «grupo de inofensivos futuristas»¹⁶ era agora classificado como «antipático futurismo»¹⁷.

Aparentemente, durante a sua atuação de 14 de abril de 1917, Almada excitou a curiosidade do público «com o annuncio da leitura de algumas producções da revista *Orpheu*, ou com a exhibição em scena de processos de pintura futurista» (*EL*). Após o sarau, foi retomada a ideia de pôr em cena uma peça futurista. Em 20 de abril, Almada anunciou n'*A Capital* que «Lisboa vai brevemente assistir a um espectáculo práctico e positivo de Futurismo»¹⁸. Uma vez mais, nada disso aconteceu, e o melhor que o grupo pôde fazer foi publicar no *Portugal Futurista* um registo do que tinha acontecido no sarau do Teatro República, além de uma tradução do manifesto de Marinetti, *Il teatro di Varietà*, e inserir à última hora um manifesto de Almada recentemente impresso em folha volante e assinado aqui também por Ruy Coelho e José Pacheko, *Os Bailados Russos em Lisboa*. Este último dizia respeito à companhia de dança de Sergei Diaghilev, que em 1916 tinha colaborado com os futuristas em Roma e dado esperanças ao «Comité Futurista» de que algo parecido podia acontecer durante a sua próxima estadia em Lisboa.

Dado o forte interesse de Almada pela dança¹⁹, é provável que estivesse bem informado a respeito da importância do futurismo para a companhia russa. Foi em 1913, depois do afastamento de Vaslav Nijinsky, que Diaghilev entrou em contacto com o futurismo, enquanto procurava afinadamente novos talentos para consolidar a reputação da companhia como um viveiro de experimentação. De acordo com Lynn Garafola, esse encontro revelar-se-ia de importância fundamental para o estabelecimento da nova estética da companhia entre 1915 e 1917 (Garafola, 1989: 75-78).

Numa carta a Igor Stravinsky datada de janeiro de 1915, Diaghilev menciona pela primeira vez a hipótese de uma «aliança com Marinetti» (cf. Craft, 1984: II, 17; Lista, 1975). Em fevereiro do mesmo ano, Marinetti, Boccioni e Pratella encontram-se com Stravinsky e Diaghilev em Roma, e, no dia 13 desse mês, Boccioni dá conhecimento ao seu amigo Vico Baer que o compositor «vuol conoscermi e vuol fare qualche cosa con sistemi futuristi colore danza costume» (Drudi Gambillo, 1962: 51). Marinetti reconheceu de imediato o valor potencial de uma colaboração com os Bailados Russos e recebeu Diaghilev e Stravinsky no seu apartamento em Milão. Organizou diversos saraus em sua honra (cf. Craft, 1984: II, 427), que incluíram uma apresentação cénica do *Teatro della luna spettatrice* (cf. Marinetti, 1969: 120), uma espécie de alegoria dramática baseada nas ideias de *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909).

Pratella representou algumas cenas da sua ópera recentemente composta, *L'aviatore Dro* (cf. Pratella, 1971: 133-35; Cangiullo, 1961: 233-34). Francesco Cangiullo revela que houve também conversações sobre uma versão para bailado de *Piedigrotta*, de sua autoria, com música de Francesco Balilla Pratella e cenografia de Giacomo Balla (cf. Salaris, 1986). Foi organizada em Roma outra apresentação de peças futuristas, que Marinetti tencionava propor à companhia de Diaghilev na sua próxima temporada em Itália. Discutiu-se uma versão semicênica de *Macchina tipografica*, de Balla, mas houve igualmente conversações sobre *Giardino zoologico*, de Cangiullo, com cenografia de Fortunato Despero e música de Maurice Ravel²⁰. Em outubro de 1916, Diaghilev, Léonide Massine e Mikhail Semenov visitaram o estúdio de Despero, e em novembro propuseram a este um contrato para encenar *Le Rossignol* (1914). Diaghilev e Stravinsky discutiram com Balla uma apresentação cênica de *Feu d'artifice* (1908). O espetáculo foi marcado para 12 de abril de 1917, na segunda Gala dos Bailados Russos no Teatro Costanzi, e planeou-se a sua repetição durante a temporada seguinte da companhia em Paris, em maio de 1917²¹.

O período mais intenso da colaboração futurista com os Bailados Russos teve lugar entre fevereiro e abril de 1917, durante a preparação de *Parade*, que a companhia apresentou durante a sua terceira temporada em Espanha (5-29 de novembro de 1917). Quando chegaram a Lisboa, em 2 de dezembro de 1917, Diaghilev e a sua companhia foram recebidos na estação por Almada e José Pacheco. Como se sabe, a estadia dos Bailados Russos em Lisboa foi um desastre financeiro. Surpreendida pelo pronunciamento militar contra o governo de Afonso Costa (5 de dezembro de 1917), a companhia ficou retida em Portugal durante três meses antes de poder regressar a Espanha, em março de 1918. Assim, o sonho de uma produção teatral futurista em Lisboa não se realizou, e a única apresentação no Teatro República permaneceu como um ato isolado, se bem que de grande importância histórica.

CONCLUSÃO: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE AS «SERATE» ITALIANAS E A «CONFERÊNCIA» NO TEATRO REPÚBLICA

Itália e Portugal foram dois países em que as decisivas transformações da Revolução Industrial e as não menos abruptas subversões na esfera cultural chegaram atrasadas, em comparação com os países do Norte da Europa. Foi graças a Marinetti que, em 1909, o modernismo na sua forma mais vanguardista entrou em cena. Em Portugal, este desenvolvimento levou muito mais tempo a enraizar-se e nunca chegou a ganhar o mesmo impulso. Evidentemente, o futurismo português não se desenvolveu à escala do futurismo italiano: havia consideravelmente menos artistas envolvidos, e a produção de livros, periódicos e obras de arte era muito menor. No que diz respeito ao teatro, a simples e única *conferência futurista* no Teatro República dificilmente poderia comparar-se às

vinte *serate futuriste* celebradas entre 1910 e 1914 ou às centenas de representações de peças futuristas levadas à cena entre 1915 e 1944.

Dadas estas disparidades, poderá a *conferência futurista* de José de Almada Negreiros e Santa Rita Pintor ser colocada a par de uma *serata futurista*? A meu ver, sim e não. Os futuristas de Lisboa tinham lido os manifestos dos italianos sobre teatro e recebido informação sobre as apresentações deles resultantes, quer sob a forma de *serate* quer de *teatro sintetico*. Essa informação suscitava neles o desejo de empreender algo de semelhante em Portugal, um país cuja sonolenta vida cultural não precisava menos de um abanão do que a da Itália. Contudo, os obstáculos a vencer eram infinitamente maiores.

Na Itália, os pintores futuristas montaram cerca de 35 exposições entre 1910 e 1912, bem como uma mostra itinerante de muitíssimo sucesso, que em 1912 se apresentou em galerias de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Hamburgo, Copenhaga, Haia, Amsterdão, Roterdão, Colónia, Munique, Viena e Budapeste, entre diversas outras cidades de menor importância. Em comparação, os futuristas portugueses mostraram as suas obras na Galeria das Artes de José Pacheco, no Palácio do Calhariz (Liga Naval de Lisboa, dezembro de 1916) e no pequeno Cine-Teatro de Faro (maio de 1917), mas o que se seguiu foi uma gota comparado com a torrente que jorrava em Itália. Consequentemente, a estética futurista no campo das belas-artes foi insuficientemente divulgada junto de um público mais vasto.

No teatro, a situação não era muito diferente. As grandes reformas fomentadas pelos teatros de arte de Moscovo, Paris, Munique e Berlim encontraram em Portugal um eco ainda menor do que na Itália. No período 1910-1913, as propostas futuristas para o teatro eram consideravelmente mais radicais do que as de André Antoine, Georg Fuchs, Max Reinhardt, Konstantin Stanislavsky ou Otto Brahm, e não tiveram equivalente em Portugal. O Teatro Livre de Teófilo Braga e Heliodoro Salgado (1904) ou o Teatro Moderno de Araújo Pereira (1905) foram efémeros e pouco contribuíram para o surgimento de um teatro experimental modernista. Por isso, em 1917, Almada e Santa Rita foram pioneiros absolutos no seu país e usaram o futurismo como fonte de inspiração para sacudir a cena teatral em Lisboa: «Consegui, inspirado na revelação de Marinetti, e apoiado no genial optimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da intensidade da vida moderna, sem dúvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal» (CF). Contudo, ambos tiveram de se mostrar criativos ao tentar introduzir no seu ambiente cultural esta inspiração recebida de Marinetti e companhia.

Em retrospectiva, é difícil distinguir entre o que foi adoção consciente, adaptação circunstancial ou reação improvisada a situações imprevistas. Premeditado foi certamente o aluguer do teatro, a escolha de um programa de

textos a recitar e o desenvolvimento de estratégias para lidar com as reações do público. O que faltou, em primeiro lugar, foi uma campanha publicitária, que na Itália envolvia a afixação de cartazes e pendões a anunciar em letras vermelhas a chegada do futurismo à cidade, ou golpes publicitários como lançar sobre a buliçosa via pública, das janelas do hotel Duomo e Agnello ou da platibanda da catedral de Milão, uma chuva de folhetos (cf. Altomare, 1954: 19). Estas ações espetaculares serviam de *réclame* para o movimento futurista e tornavam-se o principal tópico de conversação nas praças e cafés da cidade. Garantiam que toda a gente na cidade tinha conhecimento de que ia ser apresentada uma *serata* futurista no teatro local. Como se lia frequentemente na imprensa, a curiosidade de ouvir as palavras dos futuristas era tão viva que os bilhetes esgotavam um ou dois dias antes dos eventos.

Em segundo lugar, na Itália, as *serate* eram noticiadas em centenas de artigos de jornal, o que significa que, após as primeiras apresentações (Politeama Rossetti, Trieste, em 12 de janeiro de 1910; Teatro Lírico, Milão, em 15 de fevereiro de 1910; Politeama Chiarella, Turim, em 8 de março de 1910; Teatro Mercadante, Nápoles, em 20 de abril de 1910), todos os espectadores sabiam o que esperar e como preparar-se para o evento. Pelo contrário, o público da única apresentação em Lisboa compareceu na expectativa de um sarau literário normal. Não traziam nos bolsos as munições que transformavam em lixeiras os palcos em que representavam os futuristas italianos e produziam equimoses nas cabeças dos atores. Em Lisboa, as reações da assistência limitaram-se a alterações verbais, assobios e vaias, dando deste modo aos atores a satisfação de cumprirem os objetivos traçados no manifesto *La voluttà d'esser fischiati*. Mas não se gerou um pandemónio como nos teatros italianos, nem houve pancadaria e atos de vandalismo, pelo que a polícia não foi chamada a intervir.

Em terceiro lugar, o programa preparado para a *Primeira Conferência Futurista* era curto, contendo somente alguns textos em prosa e manifestos, que foram recitados apenas por Almada Negreiros e Santa Rita. Na Itália, havia sempre pelo menos meia dúzia de atores em cena, oferecendo uma ampla seleção de poemas e manifestos, muitas vezes complementados com a apresentação de pinturas e música (os *intonarumori* de Russolo ou as composições de Pratella, tocadas por uma orquestra completa). Por fim, em Lisboa não se verificou qualquer atividade pós-evento. Na Itália, não eram apenas as habilidades publicitárias que se revestiam de um caráter performativo, mas também aquilo que acontecia depois de uma *serata*. Em muitas ocasiões, a polícia teve de retirar os artistas do teatro e de os proteger da ira dos antifuturistas. Com frequência, os artistas eram presos, e um cortejo de filofuturistas seguiam-nos até à esquadra da polícia, onde os detidos eram interrogados e intimados a não perturbarem a ordem pública. Ao fim de meia hora eram soltos e podiam ser aclamados pelos amigos e apoiantes que os aguardavam

na rua, prosseguindo depois para um café ou restaurante, onde celebravam a vitória com Marinetti e companhia. As discussões sobre o futurismo continuavam pela noite fora e reacendiam-se no dia seguinte, quando os jornais publicavam extensos relatos do evento. Nada do género aconteceu em Lisboa em 14 de abril de 1917. A única resposta pública parece ter sido um curto artigo de jornal.

Quando procuramos avaliar as *serate* italianas numa perspetiva crítica, académica, temos à disposição centenas de relatos de imprensa e memórias dos artistas envolvidos, e até mesmo desenhos das cenas dantescas que se desenrolavam nos teatros. Este material permite-nos reconstituir os acontecimentos com considerável pormenor e precisão. Pelo contrário, a apresentação no Teatro República está muito escassamente documentada, daí que seja extremamente difícil de avaliar. Estou perfeitamente consciente de que esta minha análise se escora num terreno realmente muito movediço. Seria desejável que outros académicos com um conhecimento mais profundo das circunstâncias locais dirigissem a sua atenção para o evento e interpretassem sob outros pontos de vista os documentos citados.

[Trad. Rui Pires Cabral]

NOTAS

- ¹ Todas as referências com a abreviatura *TIF* respeitam à 2.ª ed. de *Teoria e invenzione futurista* de Filippo Tommaso Marinetti.
- ² [Anon.], «Il futuristi al Politeama Chiarella», *La gazzetta del popolo*, Turim, 9/3/1910.
- ³ Uma ideia semelhante é expressa numa entrevista dada a Jannelli em *Lavvenire*, de Messina, em 23/2/1915: «Il Futurismo segnò appunto l'irrompere della guerra nell'arte, col creare quell'efficacissima propaganda che è la Serata futurista.»
- ⁴ Marinetti, 1915. Entrevista dada a Carlo Albertini, «In tema del futurismo».
- ⁵ Para uma análise pormenorizada da *serata* de Florença, veja-se Berghaus, 1998: 122-28.
- ⁶ As referências à «1.ª Conferência Futurista» de José de Almada Negreiros (*Portugal Futurista*, n.º 1, nov. 1917, p. 35) serão feitas com a abreviatura *CF*.
- ⁷ A. S., «O Elogio da Loucura», *A Capital*, 15/4/1917. As referências a este artigo serão indicadas pela abreviatura *EL*.
- ⁸ José de Almada Negreiros, «A Conferência Futurista de Sabbado Próximo», *A Capital*, 13/4/1917, p. 2.
- ⁹ «Una serata futurista al Lirico», *Corriere della sera*, Milão, 16/2/1910.
- ¹⁰ *L'unità cattolica* (14/12/1913), *apud*. Manghetti, 1984: 169.
- ¹¹ Aparentemente, uma figura sobressaiu da multidão homogénea, «uma conhecida cabo-verdeana que já uma vez toureou, em 'travesti', na praça de Algés», assim referida na notícia. Esta bem conhecida figura de reputação duvidosa, conhecida como «a Preta Fernanda» (Andreza de Pina, de seu verdadeiro nome), era regularmente vista nas estreias de teatro, e tinha-se de facto exibido na Praça de Touros de Algés. Veja-se Beleza, 2014.

- ¹² «V. foi amigo de Marinetti em Paris. Leu os seus livros nos exemplares que ele próprio lhe ofereceu. Foi comigo — recordo-me bem — ouvi-lo algumas vezes, no seu esforço heroico de propaganda, às conferências que ele realizava na Casa Bernheim Jeune.» Carta de Santa Rita Pintor a Homem Cristo Filho, de 26/4/1916 (Neves, 1987: 174).
- ¹³ *El futurismo*, traduzido por Germán Gómez de la Mata e Nicasio Hernández Luquero e publicado em Valência por Sampere em 1912.
- ¹⁴ A tournée começou em Ancona no dia 1 de fevereiro de 1915. Veja-se Berghaus, 1992: 193-97.
- ¹⁵ «Uma Recita do ‘Orpheu’», *A Capital*, 5/6/1915, p. 2.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ «Antipático Futurismo: Os poetas do ‘Orpheu’ não passam, afinal, de criaturas de maus sentimentos», *A Capital*, 6/7/1915, p. 1.
- ¹⁸ José de Almada Negreiros, «A Nova Ideia: Futurismo», *A Capital*, 20/4/1917, p. 2.
- ¹⁹ Cf. Gil, 2010; Guimarães, 2004; e os três artigos de Serra, 2012.
- ²⁰ Em 12 de janeiro de 1917, Maurice Ravel aceitou escrever uma partitura para o *ballet* de Cangiullo.
- ²¹ Veja-se a carta de Marinetti a Meriano, datada de 13 de abril de 1917, na qual comenta que o *ballet* de Balla «presto andrà a Parigi» (Lista, 1975: 115).

BIBLIOGRAFIA

- A. S., «O Elogio da Loucura», *A Capital*, 15/4/1917, p. 2; reprod. in João Alves das Neves, *O Movimento Futurista em Portugal*, Lisboa, Dinalivro, 1987, p. 101-4.
- ALMADA NEGREIROS, José de, «1.ª Conferência Futurista», *Portugal Futurista*, n.º 1, nov. 1917, p. 35; reprod. in *Manifestos e Conferências*, ed. Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 21-32.
- , «A Conferência Futurista de Sabbado Próximo», *A Capital*, 13/4/1917, p. 2.
- , «A Nova Ideia: Futurismo», *A Capital*, 20/4/1917, p. 2; reprod. como «A Ideia Futurista na Ribalta», in *Obras Completas*, vol. VI — *Textos de Intervenção*, 2.ª ed, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 45-46.
- ALTMARE, Libero, *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Roma, Corso, 1954.
- [Anon.], «Una serata futurista al Lirico», *Corriere della sera*, Milão, 16/2/1910.
- [Anon.], «Il futuristi al Politeama Chiarella», *La gazzetta del popolo*, Turim, 9/3/1910.
- [Anon.], «Uma Recita do Orpheu», *A Capital*, 5/6/1915, p. 2.
- [Anon.], «Antipático Futurismo: Os poetas do Orpheu não passam, afinal, de criaturas de maus sentimentos», *A Capital*, 6/7/1915, p. 1.
- ARMERO, Gonzalo (ed.), *Todo Almada*, Lisboa, Contexto Editora, 1994.
- BELEZA, Fernando, «Das Margens do Império. Raça, Género e Sexualidade em *Recordações d'uma Colonial. Memórias da Preta Fernanda*», *Ellipsis, Journal of the American Portuguese Studies Association*, n.º 12, 2014, p. 215-41.
- BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- CANGIULLO, Francesco, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Pozzuoli, Tirrena, 1930; ed. revista, Milão, Ceschina, 1961.
- CARRÀ, Carlo, *La mia vita*, Roma, Longanesi, 1943; 2.ª ed., Milão, Rizzoli, 1945.
- , *Tutti gli scritti*, Milão, Feltrinelli, 1978.
- DRUDI GAMBILLO, Maria, e Teresa Fiori (eds.), *Archivi del futurismo*, Roma, De Luca, vol. I-II, 1958-62.

- GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1989.
- GIL, Isabel Capelo, «Heaviness and the Modernist Aesthetics of Movement», *Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, n.º 24/3, 2010, p. 87-109.
- GUIMARÃES, Ana Paula, *As Estrelas Acessíveis. José de Almada Negreiros: O Corpo em Palestra*, Lisboa, Apenas Livros, 2004.
- JANNELLI, Ravidà Guglielmo, «Il valore futurista della guerra», *L'avvenire*, Messina, 23/2/1915.
- LISTA, Giovanni, «Francesco Meriano parolibero futurista. Con carteggio inedito di Marinetti», *Si & no, Rivista quadrimestrale di letteratura moderna e contemporanea*, fasc. 4, mar. 1975, p. 104-19.
- , «Stravinsky et les futurists», *Igor Stravinsky, La carrière européenne*, Paris, 1980, p. 54-56.
- MANGHETTI, Gloria, «La Grande Serata Futurista al Verdi», in Fabrizio Bagatti, Gloria Manghetti e Silvia Porto (eds.), *Futurismo a Firenze, 1910-1920*, Catálogo da exposição, Florença, Sansoni, 1984, p. 167-72.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, «In tema del futurismo», *La Diana*, Nápoles, n.º 1, jan. 1915, p. 27-29.
- , *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, ed. Luciano De Maria, Milão, Mondadori, 1969.
- , *Teoria e invenzione futurista* [1968], ed. Luciano De Maria, 2.ª ed., Milão, Mondadori, 1983.
- NEVES, João Alves das, *O Movimento Futurista em Portugal*, Lisboa, Dinalivro, 1987.
- PAPINI, Giovanni, «Contro il futurismo», *Lacerba*, n.º 6, 15/3/1913, p. 45-48 (reprod. in *Opere*, vol. 2 — *Filosofia e letteratura*, Verona, Mondadori, 1961, p. 857-69).
- PESSOA, Fernando, «Carta ao jornal *A Capital*», *Textos de Intervenção Social e Cultural; A Ficção dos Heterónimos*, introd., org. e notas de António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, p. 81.
- PRATELLA, Francesco Balilla, *Autobiografia*, Milão, Pan, 1971.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*, ed. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-China, 2015.
- SALARIS, Cláudia, «Lettres de Cangiullo à Balla (1914/15) = Lettere di Cangiullo a Balla», *Alfabeta / La Quinzaine littéraire*, n.º 84 — *Futurismo, futurismi*, maio 1986, p. 142-49.
- SASPORTES, José, «Os Ballets Russes em Lisboa», *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1979, p. 56-77, reprod. in José Sasportes e António Pinto Ribeiro, *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 41-45.
- SERRA, Filomena, «Almada Negreiros e a Dança», in *A Dança & a Música nas Artes Plásticas do Século XX*, ed. Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira de Castro, Lisboa, Colibri, 2012, p. 63-74.
- , «Almada Negreiros e a Luta contra as Convenções. A dança e o processo de descoberta do corpo», *O Retrato na Encruzilhada da Pintura em Portugal (1911-1949)*, tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 69-98.
- , «Almada Negreiros e o Manifesto dos Bailados Russos», in Maria João Castro (ed.), *Lisboa e os Ballets Russes*, Lisboa, Blurb Editora, 2012, p. 75-92.
- , «Almada Negreiros, a Dança e os Ballets Russes», *Literatura e Sociedade*, Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, n.º 17, 2013, p. 14-28.
- STRAVINSKY, *Selected Correspondence*, ed. Robert Craft, Londres, Faber and Faber, 1984.