

**O TEATRO ITALIANO CONTEMPORÂNEO:  
o presente de antiqüíssimas raízes**

Vilma de Katinszky Barreto de SOUZA\*

Ao aproximarmos a expressão do teatro italiano contemporâneo ao nome de Dario Fo desejamos, não somente, indicá-lo como o maior nome de autor-ator cômico vivo da Itália de hoje, como destacar significativamente a sua inexaurível atuação no mais moderno panorama social, político e artístico da Península. Ele é, sem dúvida, o verdadeiro representante de um teatro presente de antiqüíssimas raízes, pois o sem número de peças e textos cômicos, entre comédias, atos únicos, textos de política sobre todas as situações do mundo moderno — com sexo, drogas, liberação feminina, histórias de perseguições políticas e opressão dos poderes e autoridades estatais e policiais, chegando à sátira política do teatro popular, da cultura popular e revolucionária em todos os aspectos da luta de classes — demonstra-nos à saciedade que a sua extraordinária criatividade se fundamenta numa incansável pesquisa e procura dos temas, argumentos e personagens que remontam ao tempo das representações populares romanas, senão gregas, com as “naumachiae” e os “histriones”, aos mimos e espetáculos de massa e as “atellanas” ou farsas com máscaras, passando aos jogos circences. Depois dos séculos dos Reinos bárbaricos ao Sacro Império, e ao primeiro período do teatro medieval,

---

\* Docente da FFLCH – USP.

dedicado ao ator, Fo se inspira nas informações sobre os “pantomimos” ou “gesticuladores” e em algo como uma “comédia improvisada” na Itália do 6º século, com a presença multiforme dos atores ou “joculatores”, bem como a surpreendente “ubiquidade” do espetáculo medieval. É na ação contínua desses “giullari” ou jograis, através do teatro da Renascença em diante, primeiro como “poeta plebeu”, depois como ator eminentemente popular até à *Commedia dell’Arte*, no sec. XV, época em que aparece a primeira obra do teatro profano em italiano, que se marca a grande admiração de Fo, hoje também chamado “o jogral do sec. XX”. Em documentos da arte iconográfica românica o jogral aparece reconhecível pela atitude e vestimenta: “Primeira e única máscara Cômica da época medieval, veste inalteravelmente a sua cruel e abstrata divisa de louco: calça de malha bicolor, mangas e jaleco recortados, capuz de ponta com orelhas de burro, sininhos nos pés, no pescoço, no capuz e, na mão, o obsceno cetro da loucura” (DOGLIO, 1982, p. 130). Para suas baladas e canções, certamente passou em revista “canzone a ballo” (canções para dança) ou os “contrasto e lamento” das nascentes formas dramáticas cultas em vulgar italiano ilustre, das obras cantadas na corte de Federico, mas muito mais seguramente estudou os grupos de leigos “laudantes”, que iam pelas ruas da Umbria, no sec. XIII, entoando as laudas-jaculatórias, inspiradas nas obras franciscanas da poesia popular.

Mas o “espetáculo total”, como classifica uma estudiosa da vida de Fo, (VALENTINI, 1977) ao impagável espetáculo da série **MisteroBuffo** inspira-se numa rica experiência do mesmo sobre um roteiro que escreveu, baseando-se em vários textos medievais e versões populares dos Evangelhos, também dos apócrifos, de onde refaz e remodela, em termos modernos, versões que vão pelas Sacras Representações medievais, até a um texto de Andrea della Vigna, do sec. XV, de onde parte com a “*Commedia all’improvviso*” até ao seu teatro atualíssimo. Sempre constante em sua mente está aquela afirmação de Gramsci: “Conhecer a si próprio quer dizer, ser a gente mesmo, quer dizer, ser senhor de si próprio, distinguir-se, sair para fora do caos, ser um elemento de ordem, mas da própria ordem e

disciplina a um ideal. E só se pode obtê-las, quando se conhece também os outros, a sua história, a seqüência dos esforços que elas fizeram para serem o que são, para criarem a civilização que criaram, e à qual queremos substituir pela nossa” (“Il grido del popolo”, 29 de janeiro de 1916) (VALENTINI, 1977, p. 122). E na procura das origens Fo remonta, especificamente, à cultura popular, na visão do povo, do Cristo tal como lhe parecia ser, do lado dos miseráveis e explorados, em contraposição aos poderosos do Estado e da Igreja de Roma. Fo entrevê os primeiros germes do “comunismo” nas trágicas histórias dos grandes hereges, cujos programas de reforma iam da moral e dos costumes à distribuição dos bens, e mesmo da reforma agrícola, pelo que foram torturados e dizimados. Ao rastrear esses fatos que a história oficial desprezou, o nosso dramaturgo age com muita liberdade, criando e inovando com a analogia e as suas intuições de homem culto e curioso. É assim, na “não história”, que reconhece as raízes do mundo de hoje. Jean Chesnaux, definiu Dario Fo como um “Historiógrafo selvagem, que, ao invés de acumular informações especializadas, pretendia pensar politicamente o passado e historicamente o presente” (VALENTINI, 1977, p. 123).

E a mesma posição diante dos fatos da vida moderna ele nos oferece, sempre por meio de um testemunho estritamente pessoal, pois é um “contador” de histórias, do que muito se orgulha, antes de tudo. No seu *Manuale minimo dell'attore* (FO, 1987) vai passando todos os segredos do seu “métier” e das suas experiências mais longínquas da infância passada na Lombardia, onde nasceu em 1926; explica todas as razões da sua atuação, os momentos decisivos do seu aprendizado, a aquisição das ferramentas e técnicas de que dispõe hoje para compor, construir e dirigir o seu trabalho. A sua linguagem é simples, coloquial, mas num clima de grande cordialidade vai emitindo sua opinião clara e incisiva sobre os mais polêmicos assuntos do mundo teatral e artístico de hoje: a leviandade e bajulação com que se fazem os programas cômicos da televisão, assentados na caricatura superficial e epidérmica dos políticos e donos do poder, a ausência de uma dramaturgia civil e politicamente engajada da sociedade italiana, o distanciamento do teatro

alemão de uma cultura autenticamente popular; ao mesmo tempo, vai traçando a história do teatro cômico e denunciando a escolha cultural da casta dos intelectuais do nosso tempo. Ao longo do seu discurso aprendemos também o que constitui a verdadeira linguagem cênica: a força dramática, que impulsiona os trabalhadores populares do mar e da terra, entoando seus cantos, movendo-se na gestualidade da dança, ao ritmo e na cadência, que inspiraram os primeiros poetas: dessa primeira inspiração Fo vê saírem os elementos estruturais dos contos, das primitivas narrações, que são a base dos monólogos, dos diálogos, levados depois aos palcos e ao seu público, que ele provoca e instiga antes de envolvê-lo e fazê-lo participar diretamente da sua mensagem dramática. Com o talento de quem, na juventude, quis ser pintor e arquiteto desenha os costumes e o vestuário dos seus protagonistas, projeta os cenários, joga com as luzes e sombras e delas faz sair as cores; mas, sozinho no palco, despojado das máscaras dos cômicos antigos, que tão bem conhece, delas empresta a força e o encanto mágicos com que compõe, no próprio rosto, os semblantes multifacetados das suas fantásticas criaturas: o louco, o deserdado da sorte, o marginalizado da vida, o sábio e o santo, mas sempre o homem do povo, o simples, o ingênuo que “ofende” e desafia os poderosos com o crime de ser ele mesmo a vítima de uma sociedade regida pelo arbítrio e pela violência.

Ainda do ponto de vista da linguagem cênica encontramos em Fo informações decisivas para compreendermos o papel fundamental das várias linguagens, que forma esse jogo espetacular da mensagem teatral. Sempre partindo da *Commedia dell'Arte*, essa expressão “intraduzível” pela densidade cultural e popular, que carrega, pelo menos, há trezentos anos de continuidade no espaço e no tempo, o nosso autor procura, palavra por palavra, o significado dos termos: é, portanto um amante da filologia, conforme nos declarou pessoalmente. Remonta à Idade Média e de lá nos traz a palavra “arte” ligada a “mestiere”, isto é, ao ofício, profissão. Assim uma corporação de cômicos à italiana se defendia nas praças das cidades de outros grupos de diletantes e atores ocasionais que atrapalhassem o seu trabalho. Apesar de sua alta

profissionalidade e de “não revelarem a presença de um autor genial” (FO, 1987, p. 46) a *Commedia* era uma forma de teatro, que permaneceu, porque tinha como sustentáculo a combinação do diálogo e da ação, dando primazia ao gesto criador da harmonia e da relação direta com o monólogo ou com uma expressão manifesta através da palavra. Não se trata, por certo, de alto texto literário dramaturgico, mas, seguramente, de um discurso em contínua transformação, cuja tessitura, permeada de frases aparentemente desconexas, improvisadas e retiradas dos mais variados contextos, assemelha-se a um amontoado de confusões mas, na verdade, é um intrincado de figuras, alusões e metáforas que, ao fim, compõem um estilo sempre intrigante, original e provocatório. Com essa palavra religamos a fabulosa experiência teatral italiana antiga à não menos admirável e atualíssima obra de Dario Fo e Franca Rame: “não casualidade arbitrária... mas método e estilo (FO, 1987, p. 46). Dentro do método encontramos a procura da primitiva simplicidade e de caminhos, no mais das vezes, inesperados: a persistência, a obstinação e a repetição fazem prever o ritmo, a cadência até à harmonia e à música: eis-nos, de novo, a ouvir os remadores, que desde sempre cantam para imprimir aos seus gestos a força dramática da luta no mar; à sua gestualidade também se aproxima a dança e, segundo Fo, se enriquece da métrica com que os poetas dos primórdios da literatura italiana embalsamaram o canto da Itália, banhada pelos oceanos e, sobretudo, pelas águas de seus luminosos rios e lagos. No módulo do canto, da dança e dos gestos do trabalho identificam-se todos os homens: pescadores, camponeses, artesãos e poetas da vida cotidiana nas suas batidas e cadências reconstituídas nos setenários, os decassílabos e os dodecassílabos.

“A poesia antes de tudo! Sim, talvez tudo tenha acontecido assim” dirá Dario Fo. Eliminando o arbítrio do acaso com todo o método se caracteriza o estilo. Porém, com tantas linguagens expressas através da movimentação cênica do autor e ator de teatro, como identificar nela um estilo pessoal ou uma estilística coletiva? Proposto pelos cômicos de arte franceses aparece um termo curioso, que desde a época do teatro clássico parece conter a chave da questão — é o “grammelot” ou

“grammlotto” como dizem os vênets, que significa um jogo onomatopaico de um discurso articulado arbitrariamente mas que pode transmitir, com o auxílio de gestos, ritmos e sonoridades particulares, uma mensagem total. Ele permite ainda improvisar ou articular ressonâncias, que evocam todos os tipos lexicais possíveis. Inspirado nos meios infantis de comunicação — as crianças criam línguas particulares quando se entendem, brincando e o fazem perfeitamente com a sua fabulosa imaginação — o grammelot privilegia o sentido e o significado da mensagem discursiva, instaurando variados códigos. Estudado e praticado cuidadosamente não implica um método seguro e definido de aprendizado mas, por um conhecimento intuitivo e quase “subterrâneo” podem-se reconstituir mensagens inteiras nas mais diversas línguas nacionais, bem como políticas, históricas e sociais, o que faz do teatro moderno o verdadeiro palco de observação e crítica da sociedade contemporânea.

Ao reconstituir mensagens, Fo ensina que todo discurso subentende um emissor e um receptor comprometidos na mesma ação provocatória. Esta e mesmo o escândalo fazem parte da liberdade artística em situações bem diferentes. O escritor, que cria objetos desvinculados do seu criador goza de total liberdade. O autor de teatro fora deste é livre quanto aquele; entretanto, envolvido com o seu público é instigado por este e é tomado por um sentimento talvez mais sagrado do que a liberdade, isto é, pelo respeito do ser humano. A vida dos homens de teatro por ser pública, por refazer-se a cada espetáculo e por se tornar um encontro repetido ao infinito com o público, sem atentar contra o respeito humano, tem como preocupação suprema salvaguardar uma liberdade integral no domínio de sua arte. Tomar o público e levá-lo ao esquecimento da vida cotidiana, fazê-lo aceitar a justiça e com ela condenar a impostura e tudo o que falseia a existência, é dividir com ele a ingenuidade, a indignação e a legitimidade de uma conduta que inspira as coisas mais ousadas, mais escandalosas e mais provocantes. Não há, pois, escândalo e provocação possíveis no teatro se não houver uma completa sinceridade, sem um sofrimento autêntico. Então e somente o público participará com

o seu autor, do lirismo, do escândalo e da legítima defesa da provocação. É sobre isso que incide o discurso de Dario Fo sobre a comicidade e a sátira modernas.

Ao analisar o teatro romano de extrema direita reconhece a crítica política superficial que, ao fazer a caricatura de personalidades “oficiais” ou um ataque virulento ao operário, ao homem de esquerda e ao sindicalista, serve a um público burguês, reacionário e fascista; a sua continuação pode ser vista ainda em certos programas de televisão, que exploram a adulação e a eloquência fácil às custas de um riso hipócrita e bajulador. Dario denuncia essa superficialidade da sátira de hoje, o abandono de um trabalho engajado e a “pusilanimidade elevada ao nível máximo” (FO, 1990, p. 55) Afirma a tragédia como o grande catalizador do cômico satírico, que vive na realidade da miséria, do terror, da dignidade, transformadores da vida e da morte, do amor e do sexo. Vai buscar argumentos na sátira de Aristófanes, e sempre recriando o clima da Commedia, comenta o riso da “pochade” e do “vaudeville” dos séculos XVIII e XIX. Observa que tudo se ressentia da ausência do trágico e da indignação, num mundo burguês, que só conseguiu cultivar a comédia e o drama. Delacroix já aconselhava: “Jamais mostrar-se ao público sem ter retirado as negligências, que são a paixão do artista; jamais oferecer ao público as complacências, que são a alegria íntima do poeta” (entrevista a Arturo Corso, 1982). Em lugar delas a especificidade do cômico dialetal na Itália, que no século passado se reflete na poesia e nos diálogos ferozes de um Porta e, em menor escala, de um Belli. Essa poesia dialetal, que passa de boca em boca do povo é reelaborada e encenada sob a forma de monólogo e, assim, decuplica a sua força de oralidade, confundindo-se decisivamente com o patrimônio da cultura popular: cada “contador” desenvolvia e apresentava o tema e os diálogos de modo diferente; o repertório enriquecia-se cada vez mais com as histórias da vida real e do bem comum; entravam em cena os loucos, cujo cérebro comprometido pela doença comum na região dos lagos da Lombardia eram alvo de muitas histórias com os seus familiares, o pároco, os companheiros e tudo mergulhava no imprevisível, no diverso, no fora-do-comum.

Mas a preocupação constante, para não dizer final, cumpre reconhecer em todo o teatro de Dario Fo: a de contar as coisas de seu tempo, desenvolver temas da atualidade, cujo engajamento provocatório faz recolocar na centralidade social a realidade através da arte. Reconhece que na Inglaterra, na Alemanha e nas Américas existe ainda a função civil do teatro; bem menos na Itália onde, ao invés da dramaturgia, se ressalta sempre o ator, excetuado naturalmente, o nome de Edoardo De Filippo e de Totó.

Dario reconhece-se um autor épico, porque começou nos contos da Idade Média e continua ininterruptamente caminhando pelos sulcos da tradição e da poesia populares; toda a sua cultura literária e histórica, o seu culto pelos grandes atores do teatro clássico e mundial não o tornam um erudito áulico e tem bem consciente a sua função de compromisso político expressa nas várias expressões lingüísticas e dialetais que, partindo da Itália querem levar à linguagem universal. O teatro político usado por Piscator era um termo que carregava um sentido de polêmica com o “teatro digestivo”, alienado pelos problemas contingenciais, dramáticos e líricos: político no sentido de ser gerido diretamente pela classe operária. Hoje o termo se tornou um subtítulo de teatro chato, pretensioso, pedante, esquemático e, portanto “sério”. Todo o teatro é político segundo Fo, como qualquer arte, principalmente quando se quer esconder esse valor, fazendo-o o mais deslavadamente comprometido com a burguesia. O trabalho do La Comune, uma das companhias de Dario Fo-Franca Rame quis ser eminentemente popular pelo tipo de discurso que contém e que consiste em recuperar um teatro de classe. Os seus textos sempre foram colocados à disposição de um movimento e nasceram, foram construídos e se transformaram numa luta e não apenas num confronto. A atualidade das comédias-farsas impostadas sobre as situações da realidade faz com que os seus textos não envelheçam e que cada vez mais dialeticamente se ajustem ao interesse e curiosidade do público. Nesse teatro de situação, que já se encontra em Meyerhold e em Brecht o mecanismo que no combate-jogo entre as personagens determina o desenvolvimento da ação, põe em segundo plano a

esses, com suas histórias e seus interesses, intensificando assim a força do conflito, a cena, a linguagem e a história. Diferente de Pirandello e de Checov, Dario Fo nos dá um exemplo vivo de qual é a chave da situação que mais lhe interessa: em *Morte Acidental de um anarquista*, uma das peças de maior sucesso mundial, a situação é um fato real: é o louco que se descobre dentro da polícia, fazendo dela um julgamento de verdade, colocando-a no avesso: joga com o real — o assassinato por parte do Estado, de um indivíduo, o Estado condicionando a máquina às suas vontades, o Estado colocando bombas, promovendo tragédias, “descobrimo” um culpado, eliminando-o e continuando na sua constante operação de violência e de totalitarismo; tudo isso leva o público àquele clima a que se refere o autor quando declara: “Não queremos dar às pessoas que vêm até nós para rir conosco, uma saída barata para soltarem a sua indignação; queremos que permaneçam com sua raiva. Queremos que esta raiva seja eficiente na hora da luta e que lhes dê a clareza necessária. O que não queremos é que os espectadores se sintam aliviados após terem abandonado a sala e desabafem com um leve arrote. A revolta em seu interior deve ficar onde também a risada permanece, no fundo da alma, na mente. A risada protege do pior perigo que existe, a catarse. É necessário notar que a diferenciação do teatro aristocrático e teatro popular tem a ver com a seriedade sagrada de um e a cômica do outro. A sátira é a arma do povo” (entrevista a Arturo Corso, 1982). Benedetto Croce disse que, sem um grande gênio, não existe teatro; Sartre afirmou que sem uma situação não há teatro. Dario Fo, o grande gênio da realidade moderna faz-nos crer que, sem uma grande paixão pela vida, não se pode fazer teatro.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOGLIO, F. *Teatro in Europa*. Milano: Garzanti, 1982.

FO, Dario. *Manuale minimo dell'attore*. Torino: Einaudi, 1987.

\_\_\_\_\_. *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Roma — Bari: Laterza e Figli, 1990.

VALENTINI, C. *La Storia di Dario*. Milano: Feltrinelli, 1977.