

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

O TEATRO POLÍTICO SOB O SIGNO DA COMÉDIA: *MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA* DE DARIO FO

FERNANDA RAMOS BATISTA

UBERLÂNDIA - MG

32 de 2011

T.C

4074

FERNANDA RAMOS BATISTA

O TEATRO POLÍTICO SOB O SIGNO DA COMÉDIA: *MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA* DE DARIO FO

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA - MG

2011

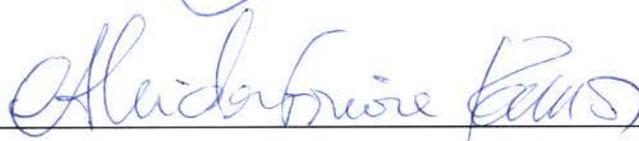
Fernanda Ramos Batista

**O TEATRO POLÍTICO SOB O SIGNO DA COMÉDIA: MORTE
ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA DE DARIO FO**

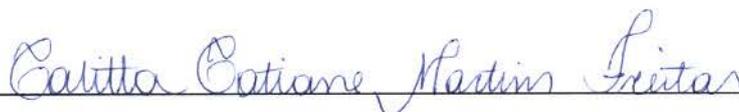
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota Ramos



Prof. Dr. Alcides Freire Ramos



Prof.ª Ms. Talitta Tatiane Martins Freitas

Aos meus avós maternos e avó paterna
(*in memoriam*) respectivamente,
Sebastião e Maria Abadia, e Maria
Sebastiana.

E a minha priminha querida Luciana (*in
memoriam*) que se foi muito cedo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não poderia ter sido concluído sem o ânimo, o auxílio e os incentivos de alguns indivíduos aos quais nunca poderia deixar de agradecer, pois, sem a presença deles, pouco ou nada eu teria feito para encerrar mais essa etapa da minha trajetória.

Primeiramente, devo agradecer as figuras mais importantes da minha vida e sem as quais eu não estaria aqui – clichê bastante conhecido –, mas a verdade é que sem meus queridos pais Silas Batista e Juscelina Rufina Batista eu não estaria aqui e nem seria a pessoa que sou. Obrigada pelo modo como me criaram, pelos cuidados com a minha educação e pelos incentivos a seguir em frente e ter uma profissão. Ao meu irmão Rodrigo que, mesmo distante às vezes, me faz acreditar em dias melhores.

Ao meu avô Manoel Joaquim Batista, uma grande fonte de inspiração, um homem trabalhador, curioso e que nunca deixou de estudar por conta própria, nunca deixou de ler seus livros que sempre foram seus companheiros de sabedoria. O meu muito obrigada pelas narrativas históricas e “causos” de vida que ouço até hoje.

Agradeço também a orientação da Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota que me iniciou no fantástico mundo das artes cênicas e me mostrou o quanto pode ser proveitoso se trabalhar com uma obra teatral, agradeço também pelos diálogos intelectuais e pelas indicações de leituras que fizeram toda a diferença. Ao Prof.^o Dr.^o Alcides pelas contribuições acerca das discussões de textos dentro do núcleo de estudos NEHAC, pela simpatia e carisma com que sempre me tratou. E a todos os integrantes “NEHACquianos” que, de modo direto ou indireto, contribuíram para meu crescimento acadêmico ou até mesmo com um auxílio ou com uma palavra amiga. Um forte abraço à Maria Abadia, à Eliane Leal, à Dolores Puga, à Talitta e à Carol pelos esforços e paciência em me ensinar àquilo que eu sempre busquei compreender sobre produções acadêmicas, tarefas a cumprir dentro do núcleo, etc., mesmo quando não sabia nem por onde começar.

Agora vem a parte mais extensa dos meus agradecimentos. A parte dos amigos que são poucos, mas de modo geral sempre estiveram ao meu lado, tanto nos momentos bons quanto nos ruins, me incentivando quando eu precisava, me ouvindo quando eu necessitava, me aconselhando quando mais nada parecia fazer sentido. Muito obrigada a todos vocês meus amigos que a partir de agora citarei os nomes em ordem alfabética e não por ordem de importância ou algo semelhante, pois todos foram e ainda são importantes na mesma medida.

À Catarina, uma colega de faculdade que atualmente se tornou uma grande amiga. Uma mulher de raça, de fibra e muito decidida. Uma pessoa que me ajudou muito em todos os sentidos e me ouviu tantas vezes... Juntas pudemos compartilhar os problemas e as alegrias da vida acadêmica. Agora minha amiga trilha outro caminho... Cati brilhe sempre!

À Florença, uma amizade que começou no segundo grau e foi estendida até os dias de hoje. Agradeço a você por ter feito parte dos melhores anos da minha juventude. Descobrimos uma Uberlândia distinta, fizemos novas amizades, encaramos e aproveitamos a vida de frente. Boa sorte nessa nova etapa da sua vida!

À Gabi, uma amiga que atualmente não tenho contato por ter mudado de cidade, mas que ainda vive em meus pensamentos. O que posso dizer sobre essa pessoa é que graças a ela, eu conheci profundamente o *rock and roll* e a cena alternativa de Uberlândia. Obrigada por ter compartilhado comigo os melhores anos da curtidão e de estudos.

À Gabriela, a “Ruiva”, uma querida pessoa que conheci através de amigos em comum, rapidamente nos identificamos por termos opções parecidas. É uma mulher de personalidade forte, alegre, comunicativa e que está como eu, em busca da felicidade sempre. Ela sabe que passamos por caminhos difíceis, mas que o futuro sempre reserva algo especial para quem sonha. Obrigada por ter compartilhado comigo experiências.

À Kamilla, uma amiga que nem tenho palavras para descrever... Amizade que começou aos poucos, com ela me chamando de “bixete”, e duas sempre se encontrando e sempre conversando pelas dependências da UFU... Companheira em todos os sentidos. Uma pessoa que vou sempre admirar. Sagitariana obrigada por ainda fazer parte da minha vida. Que nossa amizade dure por muitos anos ainda.

Ao Leandro, outra amizade que começou no segundo grau e foi estendida para fora dos muros do colégio. Um homem-moleque ou um moleque-homem?! Sempre com um sorriso no rosto, sempre disposto a estar do lado dos amigos, sempre querendo aproximar todos eles. Uma amizade de verdade e que apesar de todos os percalços vividos, sobreviveu até hoje. Obrigada por ainda fazer parte da minha história.

Ao Marcelo, uma amizade surgida dentro do meio acadêmico. E quem diria que um estudante de Engenharia poderia se entender tão bem com uma estudante de História?! Pois bem, nos identificamos logo de princípio. Passamos bons momentos juntos. Celo você é especial, um amigo de verdade que sei que posso contar sempre, e apesar da distância, estaremos juntos, mesmo que em pensamento, tenho certeza! Obrigada pelos incentivos!

À Simone, uma das pessoas mais importantes da minha vida, a quem devo muito, por tudo... Sempre estive ao meu lado quando precisei, além disso, é uma das pessoas mais

verdadeiras que conheci, alguém que sempre me faz enxergar que ainda é possível ter amigos de verdade. Querida, obrigada por existir, por estar na minha vida e saiba que sempre pode contar comigo, para o que der e vier.

À Suzanne, irmã da Simone que se tornou uma grande amiga também. Uma pessoa de personalidade forte e de muito caráter, daquelas que se admira sempre. Seus discursos refletem o que ela é, e tenho muito orgulho de poder dizer que sou sua amiga... Obrigada pelas palavras incentivadoras dos períodos mais conturbados de minha vida, como nos últimos anos de faculdade. Nunca me esquecerei.

À Luciana, uma nova amiga. Uma pessoa alto astral que conheci ano passado. Uma mulher muito verdadeira e determinada, que sabe o que quer da vida, e que me proporcionou um olhar distinto de um novo momento da minha vida. Graças a você, Lu, eu pude enxergar além. Obrigada pelos incentivos para que eu concluísse este trabalho, para que pudesse vencer mais uma etapa da minha vida.

À Raissa, outra nova amizade que fiz em pleno dia de ano novo. Uma pessoa expansiva, extrovertida e comunicativa... Temos muitas coisas em comum, inclusive a mesma opção profissional, por este e por tantos outros motivos, nos identificamos rapidamente. Querida, obrigada pela ajuda em todos os sentidos, obrigada pelas conversas e trocas de experiências, pelos conselhos e por mostrar que fazer novas amizades é essencial na vida de alguém.

Às outras pessoas que também fizeram ou fazem parte da minha vida de algum modo, muito obrigada por existirem. Aos colegas da turma de História da qual fiz parte, o meu agradecimento por terem feito parte dos meus anos acadêmicos. Desejo um futuro de sucesso para todos vocês. Aos professores do Instituto de História, o meu muito obrigada por terem me feito aprender o que sei sobre História. Aos funcionários do Instituto um grande abraço, sem vocês a rotina acadêmica teria sido impossível.

E finalmente, devo ressaltar que sem o auxílio do órgão de fomento CNPq, parte deste trabalho não teria sido possível. Ter sido bolsista de iniciação científica durante alguns anos me ensinou muito acerca da pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa teve como intuito registrar a possibilidade de se trabalhar com uma obra de arte de cunho teatral, e a partir da análise do texto da *Morte Acidental de um Anarquista* do ano de 1970, foi possível registrar algumas questões que a obra apontava, e assim, iniciar estudo acurado acerca daquilo que me pareceu urgente entender a respeito do que envolvia a sua produção.

Para tanto, há que se entender que enquanto obra de arte, uma peça teatral tem uma linguagem específica com a qual os estudiosos devem lidar, mas também, deve ser enxergada como uma produção humana, e por isso mesmo, deve ser analisada sob perspectivas diversas relacionadas às ações dos indivíduos dentro da sociedade onde foi forjada. É impossível entender a comédia-farsesca do “suicida” anárquico senão entendermos quem foi o dramaturgo que a escreveu, por que ele a escreveu, quais as intenções por trás dessa produção, como foi à recepção da obra na Itália, a crítica acerca da peça e do trabalho dos atores, ou seja, não há como trilhar um único caminho, o que deve ser entendido é que *Morte Acidental de um Anarquista* viabiliza distintas oportunidades de estudo para àqueles que conseguirem enxergar nela ilimitadas possibilidades de estudo.

Palavras-chave:

Commedia dell'Arte – Teatro Didático – Ficção

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I	
A TRAJETÓRIA DE DARIO FO: HERANÇAS POPULARES, TÉCNICAS TETRAIS E POSTURA POLÍTICA	19
1.1 Da subversão e crítica social à premiação do Nobel de Literatura: o grande nome do teatro italiano dos séculos XX e XXI faz história	19
1.2 Vida e carreira: a herança e os caminhos percorridos pelo grande bufão italiano	28
CAPÍTULO II	
A ITÁLIA DOS ANOS 1960 E DOS ANOS 1970 E A CRÍTICA FEITA AO ABUSO DE PODER A PARTIR DA COMÉDIA-FARSESCA	39
2.1 Das discussões político-partidárias da <i>Associazione Nuova Scena</i> à simplicidade e técnica (não menos política) do <i>Collettivo Teatrale La Comune</i>	39
2.2 A inspiração que surge de um fato real: <i>Morte Acidental de um Anarquista</i>	45
2.3 <i>Morte Acidental de um Anarquista</i>	50
CAPÍTULO III	
OBRA DE ARTE: REALIDADE E FICÇÃO ENQUANTO DISCUSSÃO HISTÓRICA	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
FONTE DOCUMENTAL.....	95
BIBLIOGRAFIA	96

INTRODUÇÃO

“O teatro político sob o signo da comédia: *Morte Acidental de um Anarquista* de Dario Fo” aborda questões pertinentes que perpassam pela História e pela Cultura, propiciando uma discussão entre a Arte e as relações humanas. Neste trabalho isso acontece por meio da utilização e pesquisa da peça de comédia-farsesca *Morte Acidental de um Anarquista* de 1970 que foi escrita pelo dramaturgo italiano Dario Fo.

Como já foi debatido dentro da História, uma de suas vertentes, a História Cultural que segundo Roger Chartier, para Darnton é, “o estudo da cultura no sentido antropológico, incluindo as visões do mundo e as *mentalidades* coletivas”¹, se fez oportunamente necessária quando as possibilidades investigativas da disciplina se ampliaram no século passado.

A História Cultural surgiu no momento em que houve uma renovação do próprio fazer e produzir histórico, ou seja, aquele segmento de estudo fez parte de uma reforma no interior do próprio debate historiográfico, ou seja, a História Cultural precisou da ajuda de outra corrente para que pudesse colocar em discussão as atuações dos agentes históricos na construção das sociedades: a História Social.

Sendo assim, quando se fala em agentes históricos, percebe-se que os homens produzem conexões entre si, estas são chamadas de relações sociais, que por sua vez acabam por gerar como uma de suas conseqüências, a cultura (não é tão simples quanto possa parecer). A partir daí, surgiu então, a necessidade de se entender as relações humanas de modo a trabalhar sobre os espaços de suas representações, a fim de ordenar a própria estrutura social. Posto isso, com o passar do tempo, houve urgência de que o movimento oposto ocorresse, ou seja, na tentativa de assentar seus próprios fundamentos, a História Cultural se afastou da História Social, mas isso nunca impediu que houvesse o retorno daquela ao social quando fosse indispensável, conforme avalia Chartier:

[...] a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um “ser-percebido” constitutivo de sua identidade.²

¹ CHARTIER, R. *À Beira da Falésia*: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 25.

² *Ibid.*, p. 73.

Contudo, não basta destacar a importância dos estudos culturais na produção de um saber histórico senão apontarmos o papel fundamental do sujeito produtor de conhecimento, ou seja, o historiador e a prática utilizada por este em análises sobre por exemplo, as obras de arte. Para se utilizar uma obra estética enquanto documento a ser estudado, deve se empreender que existe todo um caminho a ser percorrido. Aqui apontarei Hans Robert Jauss, um grande estudioso da renovada estética da recepção que elabora teorias acerca das obras literárias e daqueles indivíduos que as consomem. Como Jauss é um dos nomes que destacou a importância da obra de arte e de sua utilização em análises, farei uma ponte (interdisciplinar entre Teoria Literária e vertente História Cultural) entre texto literário e texto teatral que por definição podem ser trabalhos distintos, mas, por serem produções reconhecidas como estéticas, se encaixam na proposta de discussão entre Arte e Sociedade.

Jauss foi grande crítico “da história da literatura, cuja metodologia estava presa a padrões herdados do idealismo ou do positivismo do século XIX”.³ Em *Estética da Recepção e História da Literatura* de Regina Zilberman, trabalho que aponta todo o movimento literário do século XX e como este foi revolucionado a partir dos estudos de grandes pesquisadores da área, é destacado como seria possível ir contra as correntes de estudos literários alemães, presos em análises a- ou anti-históricas:

Somente pela superação dessas orientações seria possível promover uma nova teoria da literatura, fundada no “inesgotável reconhecimento da historicidade”⁴ da arte, elemento decisivo para a compreensão de seu significado no conjunto da vida social; não mais, portanto, na omissão da história.⁵

Posto isso, é necessário não omitir da obra de arte a sua historicidade, ou seja, não negar o contexto em que ela foi construída e de sua recepção, e ainda, ao analisá-la em outra conjuntura, não perder de vista que ela ganhará um novo significado por parte daqueles que terão contato com ela. Era exatamente esse pensamento que guiava os estudos de Jauss a respeito da estética da recepção, pois ao negar os vanguardistas literários que viam a obra de arte como algo estático, e que por si só carregava toda uma beleza que seria inalcançável aos olhares menos sensíveis, a renovada teoria Literária possibilitou o aprofundamento da arte como um todo.

Para os vanguardistas, a arte seria auto-explicativa, e para Hans R. Jauss, a relação arte e público é uma via de mão dupla, pois, “a possibilidade de a obra se atualizar como resultado

³ ZILBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 9.

⁴ Jauss *apud* ZILBERMAN, Regina, *op. cit.*, p. 9.

⁵ *Ibidem*, p. 9.

da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo”.⁶

A historicidade intrínseca a uma obra de arte possibilita analisar as várias representações advindas dela no momento de sua criação. É possível estudar em quais debates, ideais, negações e questionamentos o idealizador de uma obra artística estava inserido, e isso, a partir do exercício de retomar os discursos de seu idealizador. Ainda dentro do que foi proposto acerca da metodologia de análise de materiais artísticos, Antonio Cândido de M. e Sousa reforça a relevância de se incluir nesses estudos tudo o que é relacionado à produção artística, desde as “circunstâncias da sua composição, o momento histórico, a vida do autor, o gênero literário, as tendências estéticas do seu tempo etc”⁷.

Assim, fica exposta a relevância de se apontar os indivíduos enquanto sujeitos históricos, ou seja, seres ativos na realidade da qual participam, estabelecendo relações diversas com esta. As produções humanas de quaisquer signos são evidência de que o indivíduo age sobre sua realidade e esta age sobre ele, e o que sobressairá dessa interação tornar-se-á o diferencial que possibilitará a análise processual de determinado momento. Por isso, que o teatro pode ser utilizado como ferramenta documental relevante acerca de determinado período, pois, por ser considerado um de seus vestígios, uma produção cênica poderá indicar e/ou expor o movimento da qual faz parte.

Sendo assim, a análise deste trabalho partiu da reflexão historiográfica da peça de comédia-farsesca *Morte Acidental de um Anarquista* do autor, encenador e ator italiano Dario Fo e que foi escrita no ano de 1970. Essa obra se integra ao repertório do extinto Colletivo Teatrale La Comune do ano de 1968. Esse Coletivo tinha o caráter de associação, por isso mesmo, possuía sócios que pagavam mensalidades para usufruírem de alguns benefícios, além de poderem acompanhar o trabalho teatral de toda a companhia.

O teatro enquanto criação humana, surgida desde a antiguidade, se travestiu de distintos conceitos em diferentes momentos históricos, sendo por isso mesmo, difícil definir em exato sua funcionalidade. Creio que uma das mais importantes funções do teatro, é que ele exerce um cargo social dentro das sociedades das quais faz parte. Para Bernard Dort, que discute em um dos tópicos de seu trabalho a importância de Brecht dentro do teatro contemporâneo, pode ser apontado outro detalhe no modo como este encara uma sociedade histórica, e apesar da crítica feita por Dort com relação ao fato de a cena brechtiana ser

⁶ Ibid., p. 33.

⁷ SOUSA, Antonio C. de Mello e. **Na Sala de aula** – caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 33.

estritamente privada, ele destaca que o palco brechtiano possui um horizonte e que este seria a história, e esta, por sua vez, seria o horizonte da platéia, sendo assim:

Ao entrar no teatro, o espectador abandonou suas preocupações de cidadão ou de militante. Não veio para reencontrá-las esperando por ele no palco. Veio para ver agir e falar seres que lhe são próximos. Mas, para além de sua participação individual no destino desta ou daquela personagem, o que redescobre, também, é sua própria situação no mundo. É reconduzido, por intermédio da arte, à realidade – uma realidade que não é mais apenas o destino, mas também a possibilidade de uma nova liberdade. Uma realidade geral, onde pode reconhecer, aceitar ou recusar o lugar que lhe cabe.⁸

Na citação anterior, Brecht evidencia a idéia de que o teatro é algo capaz de ampliar a perspectiva de realidade daqueles indivíduos que têm contato com ele, isso proporcionaria a esses espectadores a opção de ir além das quatro paredes da sala de espetáculo. A historiadora Rosângela Patriota aborda um período brasileiro conflituoso em que o diálogo entre teatro e sociedade se fez relevante, pois, foi um momento em que a Arte e tudo que a envolvia adquiriu novos signos, esse tipo de contato propicia entender a trajetória de alguns cidadãos, sejam aqueles que fizeram parte daquela cena teatral ou que tiveram contato com ela:

O diálogo estabelecido entre teatro e sociedade, durante a ditadura militar, propicia que se visualize, na produção de significados e representações, o estabelecimento de práticas que, no campo simbólico, se tornaram chave para compreender as trajetórias profissionais, intelectuais e criativas de artistas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970. Além disso, permite refletir sobre ações que se voltaram, de um lado contra a ditadura militar e, de outro, elaboraram proposições de realidade e de cotidiano coadunadas com experiências históricas e percepções de mundo.⁹

Posto isso, fica evidente que além de exercerem uma função social, as peças teatrais são dotadas de vestígios de quem a produziu. Uma obra é a expressão dos sentimentos e das intencionalidades de quem a criou, por isso, também é um modo de expressão política. O dramaturgo italiano teve uma intenção ao criar a peça teatral objeto deste estudo, e ela está relacionada à conjuntura italiana de fins dos anos 60 e princípio dos anos 70. A Itália desta ocasião era um lugar onde as discrepâncias econômicas e sociais eram patentes. Havia corrupção, empréstimos, desvios de dinheiro, trocas de interesses entre partidos políticos, atentados terroristas de grupos extremistas (de Esquerdas e de Direitas), enfim, o resumo geral desse quadro acabava gerando conflitos e desconfiança de grande parte da população.

⁸ DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 377.

⁹ PATRIOTA, Rosângela. Representações de Liberdade na Cena teatral Brasileira sob a Ditadura Militar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; et. al. (Orgs.) **História e Linguagens: texto, imagens, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 333-334.

A extrema Direita, considerada naquele momento como, os neofascistas, por serem admiradores e seguidores da política de Mussolini eram acusados de serem os maiores perseguidores de Dario Fo e da mulher deste, Franca Rame. Em meio a esse turbilhão urbano, o casal do teatro já no ano de 1968 opta por seguir uma linha de trabalho que destoasse de tudo que haviam feito anteriormente, eles escolhem produzir um teatro mais político e mais didático. Em seus textos, Fo não deixava de criticar a extrema Direita, a máfia italiana, o autoritarismo, a burguesia, o sistema capitalista, entre outros temas, o que culminou em diversas censuras, uma prisão, ataques e ameaças constantes entre outras que fizeram parte de sua vida.

“O teatro político sob o signo da comédia: *Morte Acidental de um Anarquista* de Dario Fo” é um trabalho que expõe aquilo que o autor italiano melhor sabe fazer, e fez quando escreveu *Morte Acidental de um Anarquista*, ou seja, produzir o riso e despertar os espectadores para as injustiças cometidas dentro de uma sociedade. O teatro “dario foniano” é assim, faz a crítica a partir da linguagem cômica, mas nem por isso, deixa de ser importante por utilizar-se desse veículo teatral que também é considerado pelo dramaturgo como arma política. O título da peça é bastante sugestivo e teve o enredo inspirado em um fato real ocorrido em 1969. Um suposto suicídio foi o estopim para que Fo idealizasse e produzisse uma crítica contra o abuso de poder da polícia italiana.

Ainda sobre a utilização do riso como ferramenta para se fazer a crítica, destaco a importância que foi a utilização do livro, *A cena de Dario Fo* escrito pela autora Neyde Veneziano e sem o qual este trabalho não teria sido possível. A respeito do fazer rir, a autora comenta como o dramaturgo abordou temas trágicos:

Tragédias muito sórdidas, que agrediram e ofenderam a humanidade, foram apresentadas como comédias. Usando o mecanismo do riso, em lugar do moralismo sério, ele falou dos assassinados pelos fascistas, com o intuito de provocar indignação e ira.¹⁰

Nesse momento, vale destacar uma questão, e ela diz respeito há uma das maiores problemáticas enfrentadas pelos historiadores de ofício, ou seja, àquela que diz respeito à documentação. Mas o que é documentação ou documento? Como o historiador deve lidar com esse material? São questões importantes e que vêm sendo debatidas há algum tempo por diversos estudiosos da área.

¹⁰ VENEZIANO, N. *A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codéx, 2002, p. 217.

O essencial com relação ao documento é entender que este não é neutro. Todo documento carrega em si alguma mensagem, alguma idéia ou ponto de vista de quem o produziu, por isso, pecam aqueles que acreditam na verdade absoluta de um documento e na irrefutabilidade deste, não questionando as diferentes interpretações que podem advir de determinado material. Essa reflexão acerca da documentação é bastante recente dentro do movimento da História, e:

[...] as novas perspectivas abertas para pensar outros modos de articulação entre as obras ou as práticas e o mundo social são, pois, sensíveis ao mesmo tempo à pluralidade das clivagens que atravessam uma sociedade e à diversidade dos empregos de materiais ou códigos partilhados [...].¹¹

Ainda sobre o documento, é interessante perceber o que propõe Carlos A. Vesentini acerca de sua utilização. Para ele, ler os documentos tendo por referência as próprias indicações da memória seria um erro do ofício do historiador. No momento de confrontar as documentações, em particular aquelas que foram projetadas como “verdadeiras” pelos indivíduos que a construíram, o ideal seria evidenciar o ponto de encontro “dos lineamentos gerais da memória com nossos procedimentos, estabelecendo-se como que uma complementaridade, na qual as indicações advindas da memória do vencedor ressaltam e impõem parâmetros à interpretação posterior”¹².

A memória do vencedor a qual Vesentini se refere é profundamente trabalhada em seu texto, ela se refere à memória forjada da Revolução de 30 no Brasil, e isso, a partir da perspectiva do vencedor. O interessante desse tipo de análise é perceber o quanto a memória está carregada de indícios fora de seu tempo.

Por tudo que foi explanado até agora, é preciso que se diga que este trabalho procurou refletir acerca da peça teatral enquanto documento histórico capaz de produzir conhecimento, ainda que no enredo tenha sido utilizada a ficção e uma transposição temporal* para abordar um caso real de assassinato. Para além dessas questões, esse trabalho buscou aplicar os métodos de estudo de uma obra de arte, partindo de análises sobre a vida e carreira de quem escreveu a peça em questão, do contexto social da qual fez parte e algumas pontuações de notas publicadas pela imprensa italiana a respeito do casal italiano e da peça de comédia-farsesca.

¹¹ MARSON, A. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos A. da (org.) **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984, p. 67.

¹² VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 140-141.

* Essa transposição temporal a que me refiro será explicada no decorrer do trabalho.

Sendo assim, o primeiro capítulo foi conduzido pela exposição da trajetória de vida e da carreira do dramaturgo italiano, que a partir de determinado momento, optou por fazer ao mesmo tempo, teatro político e didático. Vale pontuar que, o capítulo não segue uma linha cronológica e linear que exponha a vida e carreira do dramaturgo italiano em etapas, do princípio até a atualidade, e sim, um apanhado, por vezes de maneira condensada, dos mais importantes caminhos percorridos e das técnicas teatrais mais destacadas, adaptadas e/ou forjadas, e isso tudo em um vai e vem constante de pontuações pertinentes para se entender o momento em que Dario Fo decide criar uma das suas mais famosas obras, a peça *Morte Acidental de um Anarquista*.

As peças teatrais políticas escritas pelo dramaturgo italiano, podem ser consideradas obras inspiradas em cotidiano de vida simples, muitas das vezes marcadas por vestígios comunitários e visão socialista do mundo. A sabedoria e conhecimentos repassados por seus familiares foram fundamentais na construção gradual de sua veia política. Por exemplo, com o avô Bristin, um vendedor de legumes astuto e que narrava contos absurdos para atrair clientes para a compra de seus produtos, Fo teve o primeiro contato com esse tipo narrativa que misturava acontecimentos corriqueiros com fatos absurdos e fantásticos. Esse meio de chamar e atrair a atenção dos cidadãos locais, além de um modo de sobrevivência, podia ser encarado como parte da cultura da região norte da Itália.

Outra herança, semelhante à anterior, diz respeito aos denominados *fabulatoris* (indivíduos que faziam usufruto de um mecanismo de repercussão de mensagens ou idéias que quisessem emitir ao seu público por meio de contos ou histórias fantásticas) oficiais e não oficiais, termos expostos por Neyde Veneziano¹³. Aqui devo ressaltar mais uma vez a importância da utilização do livro desta autora, que aponta a trajetória de vida de Dario Fo, além do seu trabalho e das técnicas teatrais utilizadas por ele no teatro – o arcabouço teatral utilizado pelo dramaturgo também foi construído com o auxílio de Franca Rame – e de todo um aparato cênico da qual usufruiu e ainda usufrui na construção e na produção de suas obras. Já na tentativa de entender e definir determinados conceitos teatrais foi utilizado o *Dicionário do Teatro Brasileiro*.¹⁴

No segundo capítulo, é focado o momento em que a peça de comédia-farsesca foi escrita e encenada pelo Colletivo Teatrale La Comune. É também neste capítulo que é apresentada uma análise dos mais importantes momentos da *Morte Acidental de um*

¹³ VENEZIANO, N. A *Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codéx, 2002.

¹⁴ GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2006.

Anarquista e as intenções por trás de alguns detalhes do texto. Antes, porém, foi abordada a mudança de postura do casal italiano quando optaram por abdicar das encenações apresentadas nos palcos burgueses para outras que fossem direcionadas a um público de baixa renda e de trabalhadores. Ao focar essa ocasião, mais uma vez *A Cena de Dario Fo* foi determinante.

Para aprofundar a questão da produção da peça, foi essencial esclarecer o caso real de atentado terrorista ocorrido na Milão de 1969 que feriu e vitimou mortalmente alguns milaneses. O anarquista Giuseppe Pinelli foi preso e acusado de ter provocado esse ataque, contudo, horas depois do interrogatório foi encontrado sem vida do lado de fora do prédio da polícia, tendo as autoridades do recinto afirmado que o rapaz havia se jogado de uma das janelas do prédio. Esse suposto suicídio foi inspiração suficiente para que Fo abordasse esse caso, só que para isso, o dramaturgo usou do artifício da transposição temporal – no decorrer deste trabalho serão expostas as intenções por detrás dessa mudança de tempo –, ao fazer a opção por abordar outro caso semelhante, mas, ocorrido na Nova Iorque dos anos 20. A nota explicativa sobre essa astuciosa escolha encontra-se na obra publicada¹⁵ que também é o objeto desta pesquisa.

O terceiro capítulo foi construído a partir da análise do texto ficcional enquanto documento possível de ser analisado e de se tornar uma discussão histórica assaz pertinente. A questão principal deste capítulo é apontar a significância de não se prender somente a documentos considerados oficiais, que, segundo a historiografia tradicional, carregam em si maior autenticidade do que aqueles documentos considerados de origem “duvidosa”, como os materiais ficcionais que são permeados de idéias e pensamentos particulares de quem os produziu, ou seja, são criações feitas, em tese, sem análise ou auxílio prévio de documentações ditas “verdadeiras”. No caso desta discussão foi fundamental a leitura e utilização do livro escrito por Alcides Freire Ramos¹⁶ que apontou ficção como opção de contra-análise de uma sociedade, algo que Marc Ferro já havia destacado em seu trabalho¹⁷ sobre filmes ficcionais. A contra-análise de uma sociedade produzida a partir de uma obra ficcional é capaz de abordar temas delicados e conflituosos, ao mesmo tempo em que burla a censura por ser considerada uma criação que não se pauta em documentação oficial, tendo por isso, um caráter duvidoso.

¹⁵ FO, D. **Morte Acidental de um Anarquista**: e outras peças subversivas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

¹⁶ RAMOS, Alcides. F. **Canibalismo dos fracos** – cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002.

¹⁷ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

É nessa ocasião, que a peça de comédia-farsesca entra na discussão do terceiro capítulo como uma obra de arte de caráter ficcional que foi escrita com a intenção de provocar o espectador e fazer a crítica ao governo italiano dos “anos de chumbo”. Entender um pouco da Itália do século passado foi primordial para dar seqüência ao estudo do contexto em que a peça foi escrita, por isso, *Esta é a Itália*¹⁸ se fez necessário.

Ainda, no último capítulo, foi apontada a relevância do documento que pode conter distintas significações, ao mesmo tempo em que possibilita uma gama de interpretações por parte de quem o estuda, para isso, a utilização de Adalberto Marson¹⁹ foi de grande valia.

Quanto à funcionalidade e a importância do teatro dentro de uma sociedade, o trabalho de Bernard Dort foi particularmente enriquecedor. Além disso, o trabalho de João das Neves²⁰ reforçou a tese de que o texto teatral é uma obra de arte e enquanto tal pode ser analisado, basta compreendê-lo para melhor transmiti-lo. Semelhante linha de pensamento segue Antonio C. de Mello e Sousa²¹ ao comentar sobre outro tipo de objeto: o poema. Este também podem ser tido como uma produção de arte que apresenta uma estrutura própria, por isso mesmo, deve ser estudado além de suas particularidades, pois faz parte de um conjunto maior de significados e interferências humanas.

Finalmente, vale ressaltar que em todo este trabalho foi utilizado materiais midiáticos que foram publicados em periódicos e/ou jornais e em revistas *on line*²² que ampliaram o leque de informações, o que auxiliou e proporcionou o enriquecimento deste estudo ao possibilitar a sua produção e a sua confecção.

¹⁸ Istituto Culturale Italiano. *Esta é a Itália*. Rio de Janeiro: Istituto Culturale Italiano, 1973.

¹⁹ MARSON, A. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos A. *Repensando a História*. São Paulo: Marco Zero, 1984.

²⁰ NEVES, João das. *A Análise do Texto Teatral*.

²¹ SOUSA, Antonio C. de Mello e. *Na Sala de aula – caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática, 1989,

²² Os endereços eletrônicos onde é possível encontrar os materiais aqui pesquisados e/ou utilizados se encontram em notas de rodapé deste trabalho.

CAPÍTULO I

A TRAJETÓRIA DE DARIO FO: HERANÇAS POPULARES, TÉCNICAS TEATRAIS E POSTURA POLÍTICA

1.1 Da subversão e crítica social à premiação do Nobel de Literatura: o grande nome do teatro italiano dos séculos XX e XXI faz história

O dramaturgo Dario Fo²³, também autor, encenador e ator italiano, é conhecido em diversos países devido à repercussão de suas mais bem sucedidas obras teatrais. Com peças de cunho social e político, em sua maioria, Fo deixa sua marca no mundo das Artes como o homem que ousa produzir um teatro diverso e que subverte antigos sistemas acadêmicos em nome de uma linguagem puramente dedicada às raízes populares italianas. Do ato de gesticular ao ato de narrar histórias fabulosas a partir de contos regional-culturais²⁴ em que o absurdo e o irreal prevalecem, somam-se outras heranças que culminam em uma espécie de fazer teatral ao qual se pode designar como estilo “dario foniano”: um teatro que fala ao povo o que este deve compreender.

Dario Fo é responsável por um modo marcante – e por que não dizer: inovador – de produzir teatro. Praticamente tudo, do começo ao fim, é pensado e forjado por ele nessa empreitada. Desde as idéias para um enredo até a criação de um texto, passando pelo cenário, pela cenografia, pelos ensaios de atores. Fo conta com o auxílio da esposa, Franca Rame, também produtora teatral e atriz, uma companheira em todos os sentidos ao perpassar o sentimental e findar na área de trabalho de ambos: o teatro. O dramaturgo produz sua arte por meio de distintas técnicas²⁵ que foram sendo assimiladas e/ou produzidas, adaptadas e trabalhadas no decorrer de sua história no teatro.

²³ Sobre a vida e a carreira do autor-encenador-ator Dario Fo e de sua esposa Franca Rame, conferir VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002.

²⁴ Contos regional-culturais no sentido de que havia uma herança cultural na região Norte italiana da qual Dario Fo desde a infância fez parte. Mesmo que de modo indireto, ele teve contato com uma cultura riquíssima relativa às histórias narradas por pessoas que habitavam aquela parte do país. Esses tipos de contos regionais podem ser observados em países como o Brasil, onde, particularmente, os moradores do interior do país narram algum tipo de “causo” ocorrido pelas redondezas. Muitas vezes essas histórias são travestidas das mais diversas situações e contém as personagens mais absurdas possíveis. A partir de *Manual Mínimo do Ator* é possível entender como essas narrativas estão vinculadas a uma tradição popular européia. Cf. FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC, 1998, e VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002.

²⁵ As principais técnicas teatrais assimiladas, adaptadas e forjadas por Dario Fo ao longo de sua carreira estão apontadas no livro em Veneziano (2002). Cf. VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002. Para um estudo detalhado dos mecanismos utilizados por Fo e as origens destes, conferir FO, D. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, 1998.

Desde pequeno, criado em um espaço lacustre ao norte da Itália, o autor, encenador e ator teve contato com a cultura e tradição regionais dos camponeses dessa parte italiana. Cercado pela simplicidade e comunhão das pessoas de sua região, Fo foi crescendo em meio a ideais comunitários, ao mesmo tempo em que assistia de perto ao jogo do “riso”. Refiro-me a jogo no sentido de que, para alguns cidadãos que sobreviviam do produzir humor, fazer rir era uma tarefa utilizada como uma espécie de jogo para conseguir o que se quisesse por meio do riso; a capacidade de envolver as pessoas em um mundo fantástico ou então fazê-las mais críticas era totalmente possível. Esta última é a função do riso mais apreciada e utilizada por Dario Fo em farsas cômicas, como no caso da peça *Morte Acidental de um Anarquista*²⁶, que pretendia ser um teatro didático, tentando fazer com que os espectadores guardassem dentro de si uma fúria por questionamentos:

[...] O teatro didático deve ser, também, uma grande máquina de fazer as pessoas rirem sobre coisas dramáticas. Evitando assim a catarse liberatória que nasce quando se vê um drama representado em cena. Um espetáculo divertido, satírico, grotesco, não permite ao público liberar-se. Na risada, fica dentro o sedimento da raiva; com a risada não se consegue descarregar.²⁷

Esse teatro didático, como proferiu Dario Fo, difere do que seria primordialmente um teatro didático. No *Dicionário do Teatro Brasileiro*²⁸ é possível encontrar a definição de Patrice Pavis, até próxima do que Fo pensa. Para Patrice, o teatro didático é aquele “que convida seu público a refletir e/ou a compreender questões específicas [...]”²⁹. Para além desse conceito, ainda é abordada a questão do teatro didático em relação às tragédias gregas. Nesse contexto teria surgido um teatro que usava atores para causar no público sensações como o

²⁶ Essa obra e outras duas peças de temática semelhante encontram-se em Fo (1986). Cf. FO, D. **Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

⁵ FO, Dario. **Il Teatro di Dario Fo**. In: VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002, p. 161.

⁶ GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2006.

⁷ Idem, p. 109.

⁸ As Moralidades foram bastante conhecidas na Idade Média. Eram uma espécie de teatro medieval didático, gênero teatral que é abarrotado de ensinamentos cristãos e em que são utilizadas passagens bíblicas. Nos acontecimentos bíblicos existem tipos que personificam defeitos e virtudes humanas num embate contínuo entre o Bem e o Mal pela redenção da alma humana após a morte. Assim sendo, o destino do homem seria morrer em pecado, a menos que a salvação divina intercedesse por ele. As Moralidades tinham temas didáticos, pois a intenção era a de repassar ensinamentos religiosos, morais e até mesmo políticos. Alguns dos tipos que personificavam os sentimentos humanos eram o Juízo, o Perdão, a Discrição, os Sete Pecados Mortais, a Humanidade, os Pecados, a Alma, bem como os Anjos e o Diabo, sendo que este era apresentado nesse gênero como uma figura grotesca, artilosa, sagaz, porém contendo comicidade. As alegorias das Moralidades as aproximavam de um teatro farsesco, que é cheio de caricaturas e sátiras visando censurar os costumes, provocando o riso ao mesmo tempo.

medo e a compaixão por meio do que era assistido. Ao final da peça, havia sido realizada uma espécie de “limpeza interior” no público.

Ao longo da história teatral, essa função educativa de peças didáticas foi assimilada com fins morais e cristãos, principalmente pela Igreja, nas encenações conhecidas como *Moralidades*³⁰. Estas se espalharam pelos países de colonização cristã, como no Brasil, através dos Jesuítas e representaram uma eficiente maneira de conter os nativos tupiniquins nas primeiras décadas de colonização portuguesa.

O caráter liberatório gerado por peças didáticas – e aqui já não me refiro às *Moralidades* – pode ser conhecida como *catarse*. Retomando a intenção da última citação de Dario Fo, fica claro que, da parte deste, não há intenção de despertar a *catarse* em seus espectadores, uma vez que isso seria algo liberado no instante de apresentação da peça e, talvez, esse ímpeto de reflexão momentânea viesse morrer horas ou dias após a saída do Teatro. Para Fo, o teatro construído a partir do riso e da sátira é o que melhor representa um teatro didático, ou seja, aquele que deixa dentro da pessoa o sedimento da raiva, sensação esta que pode durar por toda uma vida.

O dramaturgo nasceu em San Giano, mas devido ao fato de seu pai exercer a função de chefe de estação ferroviária, sua família vivia a mudar de endereço em função das transferências impostas a seu pai. Contudo, findavam permanecendo nas redondezas de pesca. Neyde Veneziano³¹ trabalha detalhadamente a biografia de Fo e chega a comentar os primeiros contatos do dramaturgo com pessoas que influenciaram sua carreira, a exemplo do próprio avô de Dario que, em época de férias, estava sempre ao lado do neto. Foi nesse período que o dramaturgo teve contato com os chamados *fabulatori* oficiais e não oficiais³². Em síntese, os *fabulatoris* – tanto os oficiais como os não oficiais – eram contadores de histórias e *bons de prosa*; viviam a contar “causos” ocorridos por aquelas redondezas ou histórias e que iam sendo repassadas de um a outro em narrativas. De conto a conto, chegava-se aos recontos, a soma de várias historietas fantásticas nas quais o absurdo ou o inimaginável existiam. Muitas vezes esses contos eram travestidos de algum mito local ou então produzidos a partir de uma rápida análise da região por parte do contador de histórias.

As histórias narradas sofriam influência dos modelos de narrações medievais, quinhentistas e seiscentista, como aponta Veneziano. Isso se confirma em *Costumes em*

³¹ VENEZIANO, Neyde. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002.

³² Das páginas 79 a 86 encontram-se as definições aprofundadas do que são os *fabulatoris* oficiais e os *fabulatoris* não oficiais para a autora Neyde Veneziano. Cf. VENEZIANO, Neyde. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002.

*Comum*³³, obra que contém estudos diversos interrelacionados, mas que seguiram trajetórias distintas na abordagem do tema central, o costume, termo atualmente relacionado ao que se atribui como “cultura”. Não me deterei a analisar em pormenores o estudo de Thompson, apenas confirmo a existência de uma cultura oral praticada em quase toda Europa a partir das manifestações culturais dos trabalhadores de cada região daquele continente.

Para Thompson, a tradição oral repassava uma pesada carga de “costumes”, posta a falta de acesso a educação dos mais pobres, o que contribuía para que quaisquer transmissões de conhecimento fossem realizadas. Ainda a esse respeito, o autor diz que se o folclore do século XIX, “ao separar os resíduos culturais do seu contexto, perdeu o sentido de costume como contexto e *mentalité*, deixou igualmente de perceber a função racional de muitos costumes, nas rotinas do trabalho diário e semanal”.³⁴ E é exatamente esta funcionalidade da propagação de tradições regionais ou costumes relacionados a ofícios, ou modos de sobrevivência humana de algumas categorias de trabalhadores, a que direciono esta discussão, apontando exatamente o passado de Dario Fo. Os contos de origem *fabulatori*, pronunciados de pessoa a pessoa, fizeram parte da cultura da região lacustre italiana. Fo detalha essa época e como os contadores de história agiam:

Eu ouvia a mesma história recontada dezenas de vezes e em diferentes momentos. A capacidade de quem recontava consistia, exatamente, em adaptá-la, todas as vezes, às situações diferentes da crônica em si, compreendendo os fatos locais e os mexericos. Eles conseguiam meter dentro do raconto principal cada dimensão, cada situação, e até o clima físico e psicológico. Era uma festa: se os sinos tocavam, se começava a chover, eles não perdiam, jamais, nenhum elemento acidental; não perdiam de vista nenhuma personagem, nem mesmo os externos que pudessem servir de contraponto à história. E, sobretudo, não perdiam nunca de vista a importância dos presentes, dos ouvintes. Se havia o tipo que ria estupidamente ou que reagia mal às alfinetadas irônicas, ficando com raiva, ele se tornava o bode expiatório [...].³⁵

Os *fabulatoris* podiam ser um tipo de artista que se apresentava em alguma praça diante de dezenas de espectadores por qualquer trocado ou simplesmente um artista a exhibir seus feitos. Os contadores de histórias não oficiais poderiam ser quaisquer cidadãos que, na primeira oportunidade juntavam pessoas a sua volta e narravam alguma fábula. O avô de Fo, Brìstin, um vendedor de legumes que andava por aquela região, pode ser considerado um fabulador não oficial, pois utilizava discursos de forma a atrair fregueses para a compra de

³³ THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³⁴ Idem p. 15.

³⁵ Dario Fo *apud* VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Codéx, 2002. p. 79.

seus produtos. Por ter estado ao lado do avô diversas vezes, aprendeu a arte da fabulação, não observando só a Bristin, mas a todos os outros *fabulatoris* daquelas redondezas.

A herança *fabulatori* contribuiu para que o grande nome do teatro italiano pudesse realizar um de seus melhores feitos: “contar verdades” por meio de “absurdos”. Ao lançar mão da fantasia para chegar à realidade, utilizou o teatro como mecanismo de repercussão de alguma mensagem ou idéia que quisesse emitir a seu público. O irreal que se aproxima do real pode ser encontrado em *Morte Acidental de Um Anarquista*. Esta é o reflexo do passado de Dario Fo, mas também vai além quando evidencia os traços de um dramaturgo mais maduro e mais consciente das realidades políticas, econômicas e sociais de seu povo.

Como apontou Veneziano³⁶, o legado artístico-teatral do dramaturgo italiano é extenso porque desde criança teve este contato com as Artes, a princípio talhando bonecos em madeira, depois por meio de pinturas e desenhos. Até hoje Fo utiliza suas obras visuais em suas produções cênicas, apresentações de conferências, palestras ou até mesmo em exposições.

Esse passado foi assimilado por Dario Fo e pode ser percebido em cena. O teatro “dario foniano” têm caracteres distintos e é único. O modo como Fo consegue criar sistemas próprios ou mecanismos que o possibilitem produzir peças definitivamente reconhecidas e com valor inestimável é mais do que prova de que suas técnicas teatrais merecem ser estudadas, analisadas e – por que não – absorvidas por pessoas do meio.

Desde os primeiros passos dados em direção ao teatro até os dias atuais, Dario Fo foi aprimorando suas habilidades. Na infância, assimilou a arte do reconto e, na fase adulta, apreendeu alguns exercícios cênicos e vocais que iam dos dialetos populares às mímicas, estas fortemente influenciadas por Jacques Lecoq, adepto do mimo puro como enuncia Veneziano em sua obra³⁷. Apesar das diferenças de pensamento existentes entre Lecoq e Fo, este soube assimilar sabiamente aquilo que lhe foi mais proveitoso. Na verdade, para ele não era necessário submeter-se a rigores estilísticos, tornando-se marionete destes, e sim adaptá-los de modo que eles trabalhassem a favor de um movimento de interação entre a arte, o social e o público.

³⁶ VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002.

³⁷ Em **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**, a partir da p. 102, é possível entender em que consistiam as lições do conhecido encenador Jacques Lecoq e por que Dario Fo decidiu romper com as técnicas ensinadas por Lecoq, criticando a inflexibilidade e a dureza do estilo deste. Apesar desse desentendimento, Dario Fo não deixa de reconhecer a importância de Lecoq em sua vida e a importância deste quando trabalharam juntos.

Após sua ruptura, em 1968, com o teatro convencional e a adesão ao teatro político, Dario desentendeu-se com Lecoq, definindo sua comicidade como algo estéril, estereotipado e fechado em si mesmo. Para Dario, a partir de um determinado momento, ficou impossível fazer teatro cômico sem que, nos mecanismos do riso, entrassem também os elementos da crítica social e, sobretudo, a interação com o público. Segundo ele, o aprendizado das técnicas não pode ser servil. É necessário que o ator conheça o contexto ideológico e moral com o qual vai se comunicar. É necessário estar atento ao público.³⁸

Fica evidente a idéia de que a partir de determinada ocasião, o autor, encenador e ator opta por seguir outra linha de trabalho, o que o fez romper com Lecoq e seu método de trabalho. É claro que Fo assimilou perfeitamente a arte da mímica e faz uso dela constantemente em suas apresentações e monólogos, mas o que é interessante ressaltar é que, após seguir o caminho da crítica social em detrimento de um aprisionamento teatral, Fo direciona seus trabalhos em função de sua audiência. O público se torna peça-chave em suas encenações, especialmente quando ele pensa nessas pessoas ou então as instiga a participar das apresentações³⁹. Evidentemente, uma postura que pode soar transgressora diante dos a favor do teatro clássico, que acreditam que o público, em hipótese alguma, deve participar de uma encenação. Chega à oportunidade de alterar o foco e criar algo em que acredita e que será uma de suas marcas registradas: a luta pela causa social.

O trajeto que o dramaturgo Dario Fo trilhou em mais de meio século de carreira em certas ocasiões foi deveras tortuoso, principalmente se recordarmos que ele começa no teatro em 1953 e não para desde então. Imaginar o percurso histórico pelo qual a Itália e o mundo caminharam após a segunda Guerra Mundial é refletir e questionar como Fo conseguiu labutar e idealizar encenações com pinceladas políticas em ocasião da Guerra Fria, ou até mesmo conviver ao lado de uma Direita italiana altamente reacionária e crítica das esquerdas. A dificuldade encontrada por Fo e Franca Rame no exercício da profissão será abordada mais a diante neste trabalho.

Do contato com o francês Lecoq, após ter conhecido o autor e produtor de teatro “ligeiro”, Franco Parenti – que iniciou Fo no teatro Revista⁴⁰, depois de ouvi-lo narrar uma

³⁸ VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002, p. 103.

³⁹ Nesse momento, a chamada “quarta parede” passa a não existir. A atuação de Dario Fo se faz diretamente para o público e com este por meio de trocas verbais. No próximo subitem será abordada de maneira mais consistente a respeito desse contato entre dramaturgo e público.

⁴⁰ Segundo o **Dicionário Brasileiro de Teatro: temas, formas e conceitos**, o Teatro Revista é um espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade. Para um aprofundamento a respeito do assunto e também sobre “Revista-de-ano”, cabe a leitura de

história *fabulatori* sobre uma lesma gigante que atacava uma cidade –, Dario Fo passou por diversas companhias teatrais, encenando primeiramente para a burguesia e depois, devido a uma mudança de foco para os proletários, ficou também conhecido pelo trabalho realizado em rádio e em TV. A maior parte desses ofícios era exercida com a utilização de textos que criticavam a sociedade burguesa e os políticos italianos, mesmo que, por vezes, essas censuras fossem feitas de maneira indireta. Assim, etapa por etapa, a história do grande nome do teatro italiano foi sendo construída.

Essa diversificada e peculiar trajetória de Fo refletiu em um reconhecimento importante e almejado por muitos, o Prêmio Nobel. No ano de 1997, após diversas indicações ao Nobel, Dario Fo finalmente foi agraciado com o Nobel de Literatura – o que causou espanto entre os literatos, pois nem sequer o nome do dramaturgo estava sendo cogitado entre um dos prováveis ganhadores.

Um Nobel de Literatura é sempre uma surpresa, em todos os sentidos, mas o anúncio na última quinta-feira pela Academia Sueca superou qualquer expectativa. Em vez de apontar ao mundo escritores de imenso talento que ninguém conhece porque escrevem em línguas de países pobres, como o egípcio Naguib Mahfuz, Nobel de 1988, por exemplo, a academia fez uma estréia espetacular num ramo que nunca foi o seu – o da arte popular. Dario Fo, de 71 anos, o sexto italiano a ganhar o prêmio e integrante da minoria de dezesseis dramaturgos numa lista de 79 poetas, romancistas e ensaístas já laureados, é imensamente aplaudido em vários países através das quase setenta peças que escreveu, dirigiu e interpretou.⁴¹

Cabe perguntar: por que Dario Fo foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura? Muitos críticos escreveram artigos acerca dessa premiação; alguns contra, outros a favor, mas o que fica evidente é que a academia sueca resolveu mudar o tom de suas premiações.

Há muitos anos um prêmio de Literatura não causava tanta polemica como este de 1997. Concedido ao dramaturgo italiano Dario Fo, 71 anos, conhecido no Brasil pela peça “A Morte Acidental de Um Anarquista” – que fez grande sucesso nos palcos brasileiros –, o prêmio dividiu críticos em todo o mundo. Alguns defenderam o dramaturgo ferrenhamente, outros o execraram. Seus detratores argumentam que a obra de Dario Fo, composta basicamente de comédias não está à altura de outras obras já agraciadas com o Nobel. Houve quem dissesse que ele não tem profundidade. Seus defensores respondem que somente os que não entendem a complexidade da obra de Dario Fo não enxergam sua profundidade.⁴²

trecho entre as páginas 270 e 272 da obra. Cf. GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Orgs.). **Dicionário Brasileiro de Teatro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2006.

⁴¹ MASSON, C; MAYRINK, G. A Vez do Popular. **Revista Veja**, 1-4, Nov. 1997. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/151097/p_136.html>. Acesso em: 26 jan. 2009.

⁴² GRECO, A. DARIO FO ESCAPA PELA LINHA DE UM TREM, **Folha de São Paulo Online**, 1-3, Dez. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq261218.htm>>. Acesso em: 26 jan. 009.

A verdade é que sempre existiram e existirão momentos em que a opção pela mudança será inevitável; sejam quais forem os setores de uma sociedade, é possível que, em qualquer premiação, subam aos palcos meros mortais que não tenham sido agraciados com os digníssimos louros de alguma academia. O reconhecimento também existe para aqueles que conseguem alterar ou modificar as estruturas de quaisquer sistemas ultrapassados ou arcaicos. E Fo é assim; conseguiu provar ser possível ser distinto em um mundo de grandes nomes da Literatura e para aqueles que não acreditavam em seu valor como grande autor e mímico dos palcos. Fo é ousado e utiliza a linguagem popular sem deter-se em formas puras estilísticas ou escritas rebuscadas para emitir uma idéia. Com certeza a academia sueca percebeu ou quis corrigir algum erro ao premiar com a quantia de um milhão de dólares⁴³ alguém que, por meio de sua arte, ainda consegue lotar casas de apresentações e ginásios, entre outros, em diversos países.

Numa outra inovação, a academia afirmou sem meias palavras que entregava a Fo a honraria e a quantia de 1 milhão de dólares porque ele ressuscitou a grande tradição dos saltimbancos medievais. E mais: “Se existe alguém que mereça o epíteto de jogral na verdadeira acepção do termo, ele é Dario Fo. Mesclando o riso e a gravidade, fez com que muitos tivessem consciência da seriedade dos abusos e das injustiças da vida social”, diz uma nota distribuída para justificar o prêmio.⁴⁴

E não somente com o Nobel foi agraciado o grande nome do teatro italiano. É óbvio que, nesses mais de cinquenta e seis anos de carreira, Fo tenha sido bastante homenageado e premiado. Suas peças, como sempre, conseguem bastante audiência por onde passam; sem mencionar os muitos críticos que as enaltecem com elogios.

Um exemplo de superação para o casal Dario Fo e Franca Rame aconteceu quando estes foram proibidos de adentrarem em território norte-americano. Somente anos depois obtiveram a autorização para a livre circulação neste país, bem como a permissão para a apresentação de peças consideradas subversivas e políticas, salvo com “determinadas” alterações. Entre os anos 1970 e 1980 o governo norte-americano achou prudente distanciar as peças de autoria do casal e o próprio casal de suas terras, dado o alto teor revolucionário de suas produções. Em 1980, Fo foi oficialmente reconhecido como humorista subversivo e teve sua atuação e ingresso nos Estados Unidos da América proibidos:

⁴³ Com a quantia dada pela premiação do Nobel de Literatura de 1997 foi criada uma associação para dar assistência aos deficientes físicos. Esta é denominada “Un Nobel per i Disabili” e ajuda os deficientes a adquirirem produtos como cadeiras de rodas, aparelhos para a reabilitação, entre outros.

⁴⁴ MASSON, C; MAYRINK, G. A Vez do Popular. *Revista Veja*, 1-4, Nov. 1997. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/151097/p_136.html>. Acesso em: 26 jan. 2009.

Dario Fo received official recognition as subversive comedian in May 1980, when the United States government refused to let him perform in New York. The Italian satirist and his wife, actress Franca Rame, were denied entry visas by the State Department.⁴⁵

É evidente idéia de que o autor, encenador e ator havia sido proibido de ter peças de sua autoria encenadas nos Estados Unidos da América. O medo de que os enredos das produções de Fo pudessem influenciar os cidadãos daquele país fez com este fosse afastado da América por anos.

Já em 1983, o mesmo supracitado artigo, escrito por Schechter, anuncia uma informação de grande valor àquele que teve sua entrada proibida nos Estados Unidos. Dario Fo pode ter suas peças encenadas na América. Porém, as sátiras deveriam estar no formato de textos dramáticos. Um dos textos foi *We Can't Pay. We Won't pay!*, apresentado em San Francisco, Los Angeles, Seattle, New York e Detroit. Já *Morte Acidental de Um Anarquista* esteve em American Premiere em janeiro de 1983 no Mark Taper Fórum, em Los Angeles.

O Departamento de Estado Norte Americano temia a influência das peças cômicas e políticas sobre os americanos. O temor decorria principalmente de acharem que o casal fazia parte do Soccorso Rosso (Red Aid), um grupo de Esquerda da Anistia Internacional. Contudo, um nome como o de Dario Fo não fica muito tempo impossibilitado de emergir no meio artístico; até os EUA se rendeu ao artista. Impossível seria ignorar alguém que teve peças teatrais encenadas em diversos países e com acentuado crescimento de público devido às suas performances cômicas. Confirmando o sucesso do dramaturgo, podem-se citar Itália, Inglaterra, França, Alemanha, Canadá, Peru, China etc., lugares em que, ao todo, foi obtido mais de um milhão de espectadores. Praticamente uma vida inteira dedicada aos palcos e uma história construída de altos e baixos que o ganhador do Nobel de 1997 nunca pensou abandonar.

Fo é como uma esponja que, em contato com o líquido, absorve-o e o retém. Mas não diria que um nome como Dario Fo apenas se embebeda de informações e técnicas a esmo: filtra o que acha consistente com sua maneira de pensar e guiar a própria vida. Fo não é um homem hipócrita ou bajulador, mas um homem que acredita poder fazer algo marcante, algo que agregue e não que subtraia. O seu jeito inigualável de fazer teatro, especialmente o modo não academicista e antinaturalista de encenar, tornam suas produções verdadeiras subversões contra qualquer sistema.

⁴⁵ SCHECHTER, J. THE UN-AMERICAN SATIRE OF DARIO FO. Disponível em: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=019938&from=1&descrizione=PUFO>>. Acesso em: 28 jan. 2009.

1.2 Vida e Carreira: a herança e os caminhos percorridos pelo grande bufão italiano

Dario Fo já foi denominado bufão por várias vezes. De forma simplória, poderíamos encontrar em qualquer dicionário escolar da língua portuguesa como definição para o termo: fanfarrão, bobo, truão. Contudo, não creio que esta seja a resolução mais adequada para Fo. Para além das limitações de um dicionário, bufão seria um tipo de artista que faz rir e que sabe como trabalhar com o corpo no geral. A arte do entreter é o ofício principal dessa categoria e, para o grande dramaturgo italiano, ser chamado de bufão é mais que um elogio: é uma honra, afinal, ele expôs em seu livro que sempre quis ser um bufão:

Quando comecei a fazer teatro, o gênero *clownesco*, por exemplo, era relegado ao público infantil. Diante desse esquematismo estúpido, tive logo vontade de atirar tudo para o ar. Pessoalmente, não entrei para o teatro com a idéia de interpretar Hamlet. Muito pelo contrário, sempre tive a aspiração de ser um *clown*, um bufão... mas seriamente. Naquele tempo, em Paris, tive a sorte de assistir a uma mostra de *clowns* vindos de toda a Europa. Durante três dias os *clowns* exibiram números vibrantes [...].⁴⁶

Como Neyde Veneziano expõe, o bufão mais famoso do século XX, Dario Fo, nasceu em 1926 numa cidade chamada San Giano, parte da província de Varese ao Norte da Itália. O pai de Fo, Felice, além de chefe da estação ferroviária local, era socialista e, nas horas vagas, praticava a encenação amadora. Sua mãe se chamava Pina Rota, uma mulher dedicada à família e de origem camponesa. Rota ensinava a Fo sobre o dia a dia do mundo camponês e da vida em comunidade. Ainda faziam parte da família os irmãos mais novos Fúlvio e Bianca, assim como o avô materno camponês e vendedor Bristin, figura sobre a qual se comentou no primeiro item deste capítulo.

É interessante perceber, após a leitura do parágrafo anterior, que a família de Dario Fo teve papel fundamental na construção da “veia social” que este possui. Esse passado familiar, acrescido ao estilo de vida em comunidade – ou seja, de um modo de vida em que os cidadãos dessas pequenas regiões ao Norte viviam em comunhão, reuniam-se para discussões ou festividades (todos eles, dos moradores mais novos aos mais velhos, participavam das decisões locais) – fez toda a diferença na criação do bufão.

Esse ideal comunitário de compartilhamento de ações e idéias é facilmente percebido em atos sociais⁴⁷ e também pode ser observado na carreira de Fo quando este e Rame, já

⁴⁶ FO, D. *Manual mínimo do Ator*. São Paulo: SENAC, 1999, p. 132.

⁴⁷ O casal Dario Fo e Franca Rame preocupa-se com questões sociais e uma mostra dessa atitude é definitivamente visualizada quando qualquer cadeirante chega a alguma apresentação de ambos: este tem sua permissão de entrada gratuita e ainda pode se sentar-se nas primeiras fileiras, mais próximos aos palcos. Fora

famosos na Itália, resolvem mudar o foco dos temas de suas encenações. A “veia social” evidencia-se especialmente quando o casal deixa a fama garantida dos teatros Burgueses e bons salários destes para encenarem para milhares de pessoas em ginásios, cinemas e até igrejas abandonadas, o que os fez peregrinar constantemente por estes locais. Com relação à mudança de público e a quantidade deste, Dario Fo, com seu senso de humor peculiar, explícita que:

Em relação ao perigo que surge do fato de estar sendo ouvido e visto por um público muito grande... enfim, pelas massas... bem, o que significa isso, é uma brincadeira? Mas se era exatamente o que estávamos correndo atrás desde sempre! Pessoalmente, odeio os públicos limitados, seletos; o “para poucos e bons” enoja-me... Somente sinto prazer atuando para multidões... para centenas de milhares de pessoas... para milhões, se possível... Peço desculpas, mas temo ser oceano-ávido, quase woytilalômano!⁴⁸

A prefeitura de Milão também contribuiu para essa itinerância teatral do casal. As Companhias de teatro Dario Fo e Franca Rame, em fins dos anos 60 e começo dos anos 70, eram impedidas de atuar em espaço próprio, isso devido ao conteúdo das peças do casal, que havia se tornado mais ácido e crítico, bem como por causa da postura destes fora dos palcos. A intenção era atrair um público que não estivesse acostumado a frequentar teatros, dando-lhes a oportunidade de ter contato com questões políticas.

Retornando ao momento em que Fo inicia no teatro, citando algumas das etapas vivenciadas por ele, devo deixar evidente que não tenho intenções de detalhar passo por passo a carreira do dramaturgo, a não ser evidenciar determinadas datas que me parecem ser de extrema importância para se entender quais foram os caminhos trilhados por Fo ao iniciar no teatro de Revista, passar pelo teatro Burguês e, por fim, a escolha em produzir um teatro para as massas⁴⁹.

No ano de 1952, após uma apresentação *fabulatori* a Franco Parenti, este fica tão surpreso que resolve chamar Fo para trabalhar com ele. Foi também nessa ocasião que Dario Fo conheceu Franca Rame. Naquele mesmo ano, Fo inicia um trabalho em uma rádio, onde começa a interpretar um conhecido personagem das tradições medievais, o “pobre coitado”, *poër nano*, que também era o título do programa que Fo apresentava na rádio por meio da personagem “Anacleto”. As histórias narradas por Fo aos ouvintes eram em estilo recontos

isso, como já explicado em outra nota, o casal mantém uma fundação que auxilia cadeirantes a adquirirem produtos de uso exclusivo destes.

⁴⁸ FO, D. **Manual mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC, 1999, p. 208.

⁴⁹ É importante ressaltar que as datas e as informações acerca dos diferentes teatros pelos quais Dario Fo passou e que aqui foram citadas foram extraídas da obra de Veneziano e que, neste, encontram-se detalhados todos os caminhos seguidos por Dario Fo – do princípio de sua carreira até os fins dos anos 1990.

absurdos e podiam ir de narrações bíblicas a narrações de famosos textos como os de Shakespeare.

Em 1953, ainda no teatro Revista, Fo diz estar fazendo uma “anti-revista” exatamente por ter ido em direção contrária ao tradicionalismo teatral. Junto dele, outros atores como Franco Parenti e Giustino Durano engrossaram o coro. Naquele mesmo ano estréia a “anti-revista”, *O Dedo no Olho*. Esta se tratava de vários esquetes curtos e sacársticos que contavam a história da humanidade, de alguma Guerra, como exemplo, só que de maneira absurda, quebrando-se, assim, quaisquer tipos de formalismos teatrais. Tempos depois do sucesso de *O Dedo no Olho*, Fo e seus companheiros acabam por romper com o encenador Lecoq devido ao fato de não concordarem com a postura rígida deste no uso do corpo.

No ano seguinte, Fo casa-se com Franca Rame e, a partir daí, começa a história do casal unido pelos mesmos ideais artísticos e políticos. O ano de 1955 é marcado pelo rompimento do casal com o teatro de Revista. Mudam-se para Roma e embarcam por um tempo no cinema. Contudo, após o fracasso de crítica de *Lo Svitato* resolvem retornar a Milão e desistem da carreira cinematográfica.

Os anos vão se seguindo e o casal funda a Companhia Teatral Fo-Rame que é composta por alguns familiares de ambos e da qual, como aponta Neyde Veneziano, “[...] Fo era autor, ator, diretor, cenógrafo e figurinista. A partir desse momento Franca passou a ser a principal colaboradora e intérprete dos textos de Fo [...] organizadora e arquivista”⁵⁰. Simultaneamente à Companhia Fo-Rame, o casal encenava produções farsescas de Fo no teatro burguês Piccolo, onde este continuou com o seu estilo preferido, o absurdo e antinatural.

Nos anos 60, o casal intensificou ainda mais sua postura política diante de um cenário político-econômico reacionário e conservador, principalmente das partes da Direita Cristã (partido político) e dos novos simpatizantes do antigo regime Fascista. Naquela época, resolvem fundar junto de outras pessoas do meio artístico e intelectual, a Associazione Nuova Scena. Esta tratava-se de um coletivo teatral, da qual faziam parte três grupos que se apresentavam pela Itália. Estes priorizavam encenar suas apresentações para um público popular, de preferência composto por trabalhadores. Essa década foi marcada pela opção alternativa de se encenar as criações da Associação em locais diversos, como os já citados anteriormente: ginásios, igrejas etc.

⁵⁰ VENEZIANO, N. *A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codéx, 2002, p. 119.

Na década seguinte, devido a divergências internas, o casal resolve abandonar a *Nuova Scena* e fundam o *Collettivo Teatrale La Comune*, que ficou conhecido por apresentar no palco grandes sucessos de público. Essa foi a ocasião em que a opção foi a de deixar qualquer esteticismo. *La Comune* residia no centro de Milão, num local que foi chamado de *Pallazina Liberty*. Tempos depois o grupo do *La Comune* foi impedido de atuar naquele espaço pela prefeitura, alegando esta querer preservar aquele prédio, deixando-o da forma como se encontrava antes da ocupação do grupo de Fo. O grupo argumentou depois que a ironia dessa desocupação encontrava-se no fato de o prédio anteriormente encontrar-se em estado de ruínas, abandonado e descuidado. As reais intenções da prefeitura de Milão eram outras: impedir à existência de um local fixo para encenações que fossem direcionadas às massas.

O quadro político-econômico-social daquela Itália influenciada pelos Estados Unidos consistia em um país economicamente desestruturado em que as discrepâncias salariais eram visíveis. Corrupções, máfia, perseguições e ameaças políticas, assassinatos, uma classe operária insatisfeita com sua situação, entre tantas outras questões não chegavam a ser novidade alguma em outros países que vivenciavam conjuntura semelhante. Porém, um dos grupos políticos que mais incomodou às autoridades italianas foi o de Esquerda, que não se calou e altercou o quanto pôde. Vale lembrar que Rame fazia parte do Partido Comunista da Itália (PCI) e, junto de Dario Fo, participou de diversos protestos.

A militância de Fo e de Rame, mesmo que em diversas ocasiões não fosse tão evidente, acabava por gerar desaprovações por parte de seus contratantes. A esse respeito, um fato ocorrido no ano de 1962 merece ser destacado: o casal do teatro foi repreendido (não ao vivo, mas durante o tempo de exibição) pelos coordenadores do programa de televisão *Canzonissima*. Este era um programa no formato de esquetes e que ia para o “ar” simultaneamente às apresentações feitas. Contudo, em um dia daquele ano e em uma oitava apresentação, a censura intimou o Canal de TV RAI: ou excluía algumas das cenas que seriam transmitidas através da rede de canal aberto ou aquela empresa televisiva sofreria sanções por parte do governo. A RAI optou por prosseguir nos cortes de *Canzonissima*, o que causou frustração e decepção no casal, a ponto de eles desistirem do contrato com aquele canal de TV e optarem por não entrar no “ar”. Como resultado dessa atitude, o casal ficou proibido de atuar na TV italiana durante anos e, para completar, foram processados. Sobre essa questão, mais uma vez cito Veneziano:

Os esquetes de Fo se tornaram um caso nacional. Pela primeira vez, a televisão abordava problemas ligados à vida real, como os acidentes de trabalho, as doenças decorrentes de determinadas profissões, a poluição

provocada pelas fábricas. [...] Por tudo isso, a direção da RAI sofreu pressão política e começou a cortar os textos. Um esquete sobre a Máfia, no qual uma mulher siciliana contava, de forma metafórica, a um jornalista, os sucessivos assassinatos de sindicalistas e camponeses, provocou um grande distúrbio na emissora. O casal Fo e Rame recebia ameaças de morte, escritas com sangue numa típica barra de madeira, à moda mafiosa.⁵¹

A história do casal segue esse clima “esquerdista” e contestatório durante anos. Exemplos de lutas, e também das consequências geradas por estas, já foram aqui citadas em diversos momentos. Dario Fo e Franca Rame já sentiram na pele o preço por seus ideais. A Revista Veja aponta até o estupro sofrido por Rame:

Sua companhia, a Dario Fo-Franca Rame [...] ganhou fama ao satirizar a burocracia e os maus costumes da sociedade italiana. Os dois eram ligados ao Partido Comunista, foram perseguidos por vários governos e ficaram proibidos de aparecer na televisão. Eles só receberam visto de entrada para os Estados Unidos em 1984, no dia seguinte em que Ronald Reagan foi reeleito, e Fo saudou “o gesto da solidariedade para com dois de seus colegas”. Nos anos difíceis da caça ao terrorismo na Itália, eles defenderam os presos políticos e, em um episódio dramático, Franca Rame foi seqüestrada e estuprada por uma gangue neofascista.⁵²

Os anos se seguiram e, com o fim da Guerra Fria, a disputa pela hegemonia dos blocos mundiais mais importantes econômica e financeiramente foi amenizada – este trabalho não tem o intuito de dissertar acerca da Guerra Fria e nem dos embates partidários entre seguidores das políticas de Direita ou de Esquerda e suas consequências na Itália ou mundo afora; o intuito aqui é expor, de modo simplificado, o cenário político-econômico-social daquela Itália, apontando algumas situações ocorridas naquele momento, o que contribuiu para que o cenário político mundial respirasse mais aliviado com o fim das perseguições políticas.

A veia política e social de Fo e de Rame sobreviveu a tudo isso e ainda hoje persiste, pois é de conhecimento de muitos que o casal angaria fundos para organizações sociais e participa ativamente de campanhas políticas que acham interessantes. No entanto, o apoio a partidos políticos ou protestos ficaram no passado. Há anos Dario Fo, além de escrever textos e montar peças, dedica-se à apresentação de palestras, criação de oficinas, exposição dos materiais artísticos produzidos por ele – que vão de pinturas a máscaras e bonecos, entre outros. O foco de luta alterou-se mais uma vez. Contudo, Fo continua a se dedicar a seus

⁵¹ VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Codéx, 2002, p. 135.

⁵² MASSON, C; MAYRINK, G. A Vez do Popular. **Revista Veja**, 1-4, Nov. 1997. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/151097/p_136.html>. Acesso em: 26 jan. 2009.

monólogos e aperfeiçoá-los sempre, principalmente uma das principais técnicas teatrais utilizadas por ele: o improviso⁵³.

Das muitas técnicas teatrais trabalhadas por Dario Fo, a improvisação é uma das que merecem destaque especial. Quando Fo iniciou no teatro, não havia tido contato com a arte do improvisar, a arte das tiradas sagazes a partir de acontecimentos inesperados inerentes ao ambiente cênico. Com o passar do tempo e com os ensinamentos de Franca Rame que havia crescido em meio ao improviso, exatamente por pertencer a uma família de atores itinerantes que faziam uso dessa técnica, Fo pôde então receber o auxílio de sua esposa quanto à utilização do improviso em cena. Sendo assim, a veia artística de Rame foi essencial para que o bufão italiano pudesse estudar e compor diversas formas fixas de improviso que servem de auxílio em suas apresentações.

O casal Dario e Franca aperfeiçoou um método de aproximação com a platéia que faz toda diferença em suas apresentações. Ambos utilizam a observação como mecanismo aproximativo do público. Isso ocorre da seguinte maneira: Dario Fo permanece no palco antes mesmo de principiar sua apresentação, ou seja, ele fica a espera dos espectadores para poder fazer uma primeira análise deles. A partir desse exercício, é possível perceber à primeira vista se alguém da platéia é mais sério ou sisudo, se alguém parece tímido ou desconfortável, se alguém foi ao teatro desinteressado, ignorando o que irá assistir. Daí, Fo inicia um prólogo ao estilo italiano, no qual revela o que irá ser dito durante a apresentação da peça, e é exatamente neste momento que interfere na ação do público dentro do teatro, estabelecendo esse diálogo entre ator (palco) e público. O dramaturgo firma uma relação com a platéia – por exemplo, sendo gentil e convidando alguém a se sentar em alguma poltrona, ou iniciando uma espécie de trote ao vivo etc., o que ele próprio enuncia ser o prólogo às avessas:

[...] como autor desfruto da sorte de ser também ator, e tenho ao meu lado uma mulher, uma atriz – não quero contar vantagem – de qualidade superior, extraforte! Aprendemos, juntos, a usar certos elementos mecânicos, ou seja, realizamos e improvisamos sempre um prólogo para iniciar os nossos espetáculos (retomamos esse bom hábito do teatro “à italiana de antigamente”), como método de sondagem, aproximação e ligação. Há também um prólogo às avessas, com o qual, entre outras coisas, podemos

⁵³ A respeito do improviso relacionado ao teatro, com certeza inúmeras obras devem discutir esse assunto. Aqui exponho que o improviso o qual venho citando neste primeiro capítulo está relacionado a uma herança teatral italiana de muitos séculos passados e da qual Franca Rame é uma das herdeiras. A Família Rame vivia essencialmente do teatro, viajava pelas diversas cidades da região norte fazendo apresentações, e muitos dos textos encenados por essa família eram improvisações realizadas rapidamente por meio de uma observação mais superficial do que estava à volta deles. É mais uma das técnicas assimiladas por Dario Fo. A respeito da história do improviso e como o grande dramaturgo italiano o utiliza, conferir VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002. Conferir também FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC, 1999.

ajudar o público a encontrar os seus assentos, lhe damos algumas alfinetadas, o deixamos ou não à vontade, propositadamente.⁵⁴

Pois bem, esse primeiro contato com o público seria uma forma de análise *a priori* acerca do tipo de público com que irão lidar no decorrer da apresentação, qual o ritmo dessas pessoas. O Casal já afirmou em diversos momentos a vantagem dessa técnica, pois puderam até mesmo alterar textos a partir da reação do público diante do que é encenado. Todas as apresentações são gravadas e estudadas na casa de Dario Fo e Franca Rame, a título de alterarem o que for necessário. Uma peça que se principia com fracasso de crítica e de público com o tempo pode se tornar o inverso, se realizadas as devidas alterações⁵⁵. Isso é um exercício diário que ambos fazem há mais de vinte anos, e tem surtido efeito positivo.

Esse contato com o público é extremamente importante quando se quer manter um diálogo. Afinal, a quebra de um padrão tradicional de teatro como a quarta parede, se faz necessário quando se quer debater e instigar a criticidade dos assistentes. Essa opção por um teatro antinaturalista que não falseia a existência de uma platéia no teatro foi determinante quando Dario e Franca optaram por encenar para os cidadãos mais desprovidos financeira e intelectualmente (me refiro a este no sentido da falta de oportunidade de se ter acesso a informações instrutivas), e se possível estabelecer diálogos atuais acerca das realidades políticas de um país, principalmente evidenciar os engodos e manipulações forjados por autoridades.

A ruptura da quarta parede nada mais é do que outra das técnicas teatrais utilizadas por Fo para fazer o seu teatro. Obviamente, esse método não foi idealizado e forjado por ele – aliás, Fo agradece a Molière pela contribuição dada no quesito inovação teatral.⁵⁶ Os métodos Molièrescos conceberam uma nova roupagem ao teatro francês; é o que aponta Fo em *Manual Mínimo do Ator*. Em parte, isso se deve ao contato de Molière com os cômicos *dell'arte* e

⁵⁴ FO, D. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, p. 194.

⁵⁵ Em **Manual Mínimo do Ator** (páginas 196-197) é possível encontrar uma explicação detalhada do que seria essa aproximação com o público, aproximação que o deixa sentir-se maravilhosamente importante dentro do teatro ou então faz com que o público se sinta irritado ou incomodado com os comentários proferidos antes e/ou durante o prólogo.

⁵⁶ Jean-Baptiste Poquelin ou o mais famoso dramaturgo francês, Molière, que também era ator e encenador, nasceu em 1622 e morreu em 1673. Esse parisiense ficou conhecido por suas mais famosas obras a que temos conhecimento até hoje – dentre outras, “Dom Juan”, “Tartufo” e “O Misanthropo”. Foi um grande assimilador da *Commedia dell'arte* e de algumas de suas práticas a partir de contatos que teve com os cômicos desse gênero. Ficou bastante conhecido por ser resguardado pelo Rei Luiz XIV em diversas ocasiões, e isso devido ao fato de Molière incomodar bastante a alta sociedade de sua época, um afronta também à moral e aos bons costumes. Ainda hoje é considerado um dos fundadores da comédia francesa e suas farsas ainda são bastante elogiadas.

toda a tradição popular que estes sempre incorporaram. Na *Commedia dell'arte*⁵⁷ o ator em cena é o foco principal; o ator não é somente um intérprete, mas também alguém que tem em si o poder da criação e da comunicação sonora e gestual. Molière assim define o que seria um talentoso ator:

Um ator de talento não precisa de elementos sobressalentes para sustentá-lo, nem de uma cenografia complexa às suas costas, tampouco de efeitos sonoros ou de sonoplastia particular. Se ele é sensível, cumpre bem o seu ofício, e se o texto é de qualidade, são suficientes sua voz e seu corpo para fazer-nos sentir que está amanhecendo, que lá fora está chovendo, que está ventando, que há sol, que está quente ou acontece uma tempestade. Não é preciso recorrer a maquinarias, efeitos de luz, chapas metálicas sacudidas para reproduzir o som de uma tempestade ou o tambor com areia para imitar o vento e a chuva.⁵⁸

Dario Fo, além de não esconder a influência de Molière em sua carreira, não nega também que a *Commedia dell'arte* foi um dos mais importantes instrumentos da tradição popular assimilados por ele. Assim, como o foi a técnica de reconto dos *fabulatoris* da região norte italiana. O dramaturgo admite ser uma pessoa com gosto pela pesquisa e pelo estudo, um autodidata ávido por informações acerca da história do teatro e das mais importantes vertentes e técnicas utilizadas nesse meio, além das pesquisas sobre outras temáticas também. Um exemplo de busca por conhecimento foi a obra produzida por ele com o auxílio de sua esposa, na qual é possível encontrar uma análise interessante e detalhada do estilo *Commedia dell'arte*⁵⁹, bem como não somente deste. Contudo, a proposta aqui não é a de rebater as definições de distintos autores acerca desse gênero teatral, e sim construir uma síntese, expondo alguns dos caracteres essenciais na configuração da chamada comédia da Arte, assim como apontar a influência deste estilo no teatro “dario foniano”.

É de conhecimento de quem já teve algum contato com leituras da *Commedia dell'arte* que esta tem como origem as raízes greco-romanas que foram sendo transmitidas durante vários séculos. Especialmente em relação à utilização das personagens agressivas que atacavam o público, dos diálogos trágicos e cômicos e da utilização de máscaras⁶⁰. Essas heranças teriam sobrevivido até a Idade Média, tendo sido assimiladas pelos primeiros cômicos *dell'arte*.

⁵⁷ O Surgimento, as principais características e as diferentes etapas pelas quais a *Commedia dell'arte* foi caminhando estão expostas Fo (1999). Cf. FO, D. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SESC, 1999 e SILVEIRA, M. **Goldoni na França**. São Paulo. Editora: Instituto de Cultura Ítalo-Brasileiro, 1981.

⁵⁸ FO, D. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SESC, 1999, p. 120.

⁵⁹ Em **Manual Mínimo do Ator**, especialmente na “Primeira Jornada”, título que nomeia o primeiro capítulo é possível encontrar uma vasta reflexão a respeito do estilo teatral *Commedia dell'arte*.

⁶⁰ Das páginas 31 a 53 de **Manual Mínimo do Ator** também é possível encontrar um estudo reflexivo e minucioso a respeito de máscaras – desde seu surgimento até sua utilização atual nos teatros.

A origem das organizações de comediantes se principia na Itália pós Idade Média. Muitos atestam ser significado de *Commedia dell'arte* relacionado à prática das oficinas, iniciada com o fim do feudalismo, bem como ao surgimento das associações ou corporações de produção de quaisquer espécies. Nesse sentido, os produtores de sapatos exerciam o ofício do sapato, sem que o termo “ofício” fosse utilizado naquela. “Arti” (ou arte) era a denominação pra o ofício – a arte de fazer sapato era tida como a “arte do sapato”. Daí entende-se que os cômicos eram responsáveis pela arte de fazer comédias (fazer rir) e, assim, o ofício daqueles que divertiam pessoas passou a ser chamado de *Commedia dell'arte*. Esta é uma das teorias apontadas para o surgimento dessa classificação teatral e pode ser encontrada com maior riqueza de detalhes no livro de Dario Fo.

Os primeiros cômicos *dell'arte* eram atores que se reuniam em algum local público para fazer apresentações cheias de mimos, dialetos, *gags*, malabarismos, improvisos e provocações; tudo ao estilo da tradição popular européia. Em determinado momento surgem as personagens fixas desse tipo de comédia, tais como o Arlequim. Fo remete este à imagem do demônio, especificamente o Hellequim ou Helleken, personagem medieval também encontrado em *Dante* – o Ellechino.

As personagens diabólicas faziam parte da cultura popular francesa, e não somente desta. Essas figuras eram conhecidas por seres endemoniadas, obscenas, arrogantes, zombeteiras etc. Posto isso, é assim que surge o Arlequim do século XVI, uma mistura de alguns animais domésticos (a máscara de Arlequim é uma junção de gato e macaco) em corpo humano, causador das maiores confusões possíveis. Um trapaceiro sem pudores.

Faz-se necessário dizer que a maior parte das personagens da *Commedia dell'arte* são caracterizadas principalmente pelo uso das máscaras. O Arlequim era caracterizado pelo uso de uma máscara preta. Antes de utilizarem as máscaras nas apresentações, os rostos dos atores eram pintados e, no caso de Arlequim, o rosto do intérprete também era pintado de preto. Essas máscaras assemelhavam-se ao animal que cada ator personificava. Citando as principais figuras desse estilo, tem-se os *zanni*⁶¹, Arlequim e Briguella; os *vecchi* – ou velhos; Pantaleão (que antes era o Magnífico) e Doutor; o Capitão (personagem que faz sátira ao invasor espanhol); o Pulcinella (uma personagem napolitana); os *servette* ou serviçais Colombina, Franceschina, Corallina e os *innamorati* ou enamorados (que podiam ser figuras femininas

⁶¹ A palavra *Zanni* é derivada do dialeto setentrional *Gianni*. Os *zanni* fazem parte da cultura popular italiana e suas personagens estão presentes até mesmo nos carnavais. Pela história, os *zanni* seriam os representantes do povo em contraposição às personagens de *Magnifico* que seriam as representantes da alta sociedade. Vale destacar que os *zanni* e o *Magnifico* fazem parte da *Commedia dell'arte*. Os *zanni* das comédias são normalmente aquelas personagens que usam de artifícios para conseguirem o que querem. São inconsequentes, malandros, astuciosos e irônicos.

como, Isabella, Lídia etc., ou masculinas, tais como, Lélío, Orazio; os dois últimos grupos não usavam máscaras), dentre outras personagens.

É importante destacar que essas personagens foram tendo seus temperamentos alterados com o passar dos séculos. A *Commedia dell'arte* do século XVI não é a mesma no século seguinte ou no século XVIII. Para Dario Fo, interessa a comédia apresentada em seus primórdios, quando as personagens que interpretavam o povo eram mais grotescas e astutas que as das classes mais abastadas. Os cômicos do século XVI sabiam da importância do improviso e do uso corporal como chave do riso. Para o bufão, a arte popular sempre esteve em primeiro foco. Diferentemente do que pensava Goldoni⁶², o grande comediógrafo do século XVII responsável por fazer da *Commedia dell'arte* algo mais apurado e estruturado em textos. Os improvisos eram proibidos na renovação proposta por Goldoni que, durante anos, trocou a Itália pela França a fim de reformar aquele estilo e poder inserir em suas comédias a classe Burguesa, da qual fazia parte e sentia falta nas produções italianas.

A discussão acerca da reforma Goldoniana é encontrada nos livros de Dario Fo e Miroel Silveira aqui citados. Neste momento, há que se entender que Fo não utiliza a *Commedia dell'arte* na intenção de reproduzi-la, mas no sentido de aproveitar algumas de suas técnicas – especialmente aquelas referentes ao improviso, às máscaras, às *gags*, aos mimos, às acrobacias, à ausência da quarta parede, aos gestos, aos dialetos. Essas são heranças transmitidas por meio de textos (a respeito do tema e/ou comédias escritas por grandes comediógrafos da época) e das *famiglia d'arte*⁶³, ou seja, dos grupos familiares e continuadores desse fazer teatral. Franca Rame é *figlia d'arte* porque foi criada numa família

⁶² Carlo Goldoni foi um comediógrafo muito famoso do século XVIII, nascido no dia 25 de fevereiro de 1707 em Veneza. Antes de se mudar para a França, Goldoni já estava insatisfeito com a tradicional *Comedia dell'arte* e ousou fazer uma reforma no gênero. A reforma proposta por Goldoni ganhou seu nome e basicamente se distinguia por não deixar o improviso ao acaso, o texto deveria ser seguido integralmente pelos atores, haveria mudanças de personalidade das máscaras fixas que deveriam se adaptar à realidade social, haveria a opção por textos com teores moralizantes e a não utilização do estilo teatral romanescos. Seu maior opositor e defensor das raízes da *Commedia dell'arte* foi seu conterrâneo, Carlo Gozzi. É possível encontrar uma descrição da vida e carreira de Goldoni em Silveira (1981). Cf. SILVEIRA, M. **Goldoni na França**. São Paulo. Editora: Instituto de Cultura Ítalo-Brasileiro, 1981.

⁶³ As *famílias d'arte* são os herdeiros diretos do teatro praticado nos séculos XVIII e XIX que, por sua vez, também tem caracteres semelhantes aos da *Commedia dell'arte*. São heranças seculares passadas de geração para geração e que têm como principal sinal, a utilização das práticas de improviso que foram utilizadas com muita força a partir do século XVI. As farsas e grandes “tiradas” também aparecem nesse tipo de teatro. As famílias que viviam da arte cênica produziam tudo – desde o figurino aos resumos gerais de uma peça que também poderia ser usada como uma espécie de roteiro. Viajavam de cidade em cidade a fim de se apresentarem a diferentes públicos. Assemelham-se às primeiras trupes de atores itinerantes italianos. A *famiglia* Rame é um exemplo desse tipo de família que se alimentava da arte. Muito do que a atriz sempre soube acerca das tradições teatrais familiares, transferiu de bom grado a seu marido. Em Fo (1999, 2002) é possível uma análise aprofundada do que seriam as *famílias d'arte* e de seus herdeiros, os *figlios d'arte*.

Conferir FO, D. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SESC, 1999. Conferir também VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codex, 2002.

que vivia exclusivamente do teatro itinerante. Pode-se dizer, grosso modo, que esse tipo de família é contemporâneo aos cômicos *dell'arte*, e que Dario Fo deve muito de seus conhecimentos acerca do improviso à *famiglia* Rame e seus antepassados.

Sendo assim, ficam indicadas algumas das mais importantes técnicas teatrais utilizadas por Dario Fo para criar e produzir seus textos e que, sem as quais, o teatro “dario foniano” não existiria. De fato, no século passado não houve alguém que assimilasse tão proveitosamente as tradições populares italianas como Fo assimilou. Se hoje em dia me perguntassem quem seria Dario Fo, não saberia responder ao certo se é o filho de Felice e Pina Rota ou o homem das artes que sempre quis ser bufão. Acredito que o que permanece em algumas mentes após adentrar um pouco à vida dessa grande figura é que Dario Fo é o reflexo do povo e que, após uma carreira sólida no teatro burguês, fez o retorno a suas origens. Dario Fo é a junção de muitas realidades e de muita paixão pelo o que faz: pelas artes cênicas, pela arte do entreter, pela arte do absurdo, pela arte do fazer rir.

CAPÍTULO II

A ITÁLIA DOS ANOS 1960 E DOS ANOS 1970 E A CRÍTICA FEITA AO ABUSO DE PODER A PARTIR DA COMÉDIA-FARSESCA

2.1 Das discussões político-partidárias da *Associazione Nuova Scena* à simplicidade e técnica (não menos política) do *Collettivo Teatrale La Comune*

No capítulo anterior foi apontado o momento em que Dario Fo e Franca Rame optaram pela criação do coletivo teatral *La Comune* após desentendimentos ideológicos com o grupo *Nuova Scena*, associação teatral que também havia sido concebida por Fo. As discussões políticas dentro do grupo *Scena* eram tantas e tão infundáveis que o dramaturgo não vislumbrou alternativa senão abandonar aquele coletivo e criar outro. A intenção era fundar um grupo teatral em que as questões políticas caminhassem juntamente com as atividades cênicas, e não de modo conflitante com uma subjugando a outra.

No grupo *Nuova Scena*, o bufão experimentava pela primeira vez a sensação de estar em contato com pessoas que compartilhavam ideais semelhantes, com projetos e lutas que visavam alcançar um público distinto, uma platéia composta pelas massas populares e que pouco ou nunca tiveram acesso a encenações teatrais. No final dos anos 60 a sociedade italiana estava dividida em diversos segmentos e os que mais fizeram “barulho” naquela década foram os grupos compostos por proletários, estudantes, intelectuais e artistas. A militância política era a palavra de ordem para muitos cidadãos. Em *A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação* pode ser constatado em que ideais eram pautadas as lutas políticas que a *Nuova Scena* e seus integrantes almejavam:

[...] a *Nuova Scena* tinha estatutos claros e objetivos e se autodefinia como “um grupo de militantes que se colocavam a serviço das forças revolucionárias, não para reformar o Estado burguês com uma política oportunista, mas para favorecer o crescimento de um real processo revolucionário que levasse efetivamente ao poder a classe operária.”⁶⁴

Alçar a classe operária ao poder era exatamente o que queriam os segmentos da esquerda italiana. A inspiração para o domínio dos trabalhadores veio de influências de pensadores (como Karl Marx⁶⁵), que acreditavam serem os proletários os únicos cidadãos que poderiam fazer a revolução. Outro intelectual lido ferrenhamente nessa época foi o italiano

⁶⁴ Chiara Valentini, *apud* VENEZIANO, N. *A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codéx, 2002, p. 153.

⁶⁵ Logicamente este não foi o único influenciador, houve distintas figuras que ambicionaram uma sociedade mais igualitária e menos exploratória. Contudo, apenas citarei alguns nomes, pois a intenção aqui não é discutir ou analisar cada corrente de pensamento contra o Estado italiano.

Gramsci, o qual produziu diversas obras e, em algumas, indicou os momentos mais importantes da história das revoluções européias e a possibilidade de a esquerda alçar poder por meio de uma revolução contra a sociedade burguesa.

A *Nuova Scena* mantinha contato com o Partido Comunista Italiano (PCI), como Veneziano aponta, e por meio da *Associazione Ricreativa e Culturale* (ARCI), uma cooperativa de artistas dentro do partido. O teatro, para essas pessoas em particular, era uma maneira de expressarem-se politicamente. No grupo *Nuova Scena*, diferentemente de outros, não existia hierarquia e não havia ninguém com função superior à de outrem. Estavam todos unidos por uma causa maior. Para o dramaturgo Dario Fo aquela experiência era “[...] o desejo de experimentar concretamente a linguagem do teatro popular [...] arriscando uma carreira consolidada em quinze anos de sucesso. [...] a fim de encontrar a chave estilística para fazer um teatro marcante e inesquecível até nos momentos mais difíceis”.⁶⁶

Nos quase três anos em que Dario Fo e Franca Rame fizeram parte da *Associazione Nuova Scena*, esta apresentou quase quatrocentas obras ao público do norte ao sul do país. Os três grupos que compunham a *Nuova Scena* viajavam pela Itália e a dificuldade maior desses grupos itinerantes era encontrar um local em que pudessem encenar suas obras. Essa foi a época em que Fo se viu obrigado a atuar em locais diversos e para milhares de pessoas. Foi também o momento em que a qualidade das apresentações ficou comprometida no que diz respeito à acústica e visibilidade das encenações. Contudo, o bufão soube como passar por cima dessas dificuldades ao utilizar instrumentos e técnicas a seu favor, tais como, o uso de microfones e o posicionamento dos objetos no palco, a fim de que os espectadores que estivessem a longas distâncias do palco pudessem ter melhor acesso visual às performances.

O dramaturgo italiano fazia parte do grupo três, que ficou com a obra *Mistero buffo*⁶⁷. Foi também no *Nuova Scena* que os debates entre atores e público arderam como chama. Os membros dos grupos instigavam a platéia a se manifestar e muitos momentos foram marcados

⁶⁶ VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002, p. 154.

⁶⁷ A obra criada por Dario Fo, *Mistero buffo*, foi encenada por ele e pelo grupo três pela primeira vez no ano de 1969. Em síntese, essa peça estabelece conexão com as antigas Moralidades, estilo que, como dito anteriormente, primava por encenar trechos bíblicos com intuito de educar o público de forma a passar algum tipo de ensinamento moral-cristão. Contudo, *Mistero buffo* seria uma versão contemporânea desse estilo medieval. A estrutura da peça foi montada em cima de diversos monólogos. Ao todo, poderiam existir até dez monólogos por apresentação. Estes poderiam ter zombarias e brincadeiras relacionadas a temas sagrados ou consagrados pela história da humanidade. Fo tratava de desmistificar certos tabus, trazendo determinadas questões para o cotidiano, despindo-nas de quaisquer teores divinos. Detalhe importante e deveras empregado por Fo em suas apresentações e, inclusive, nas de *Mistero buffo*, é a utilização dos prólogos explicativos do que irá acontecer no palco. Essa fórmula fez tanto sucesso que é aproveitada até hoje pelo dramaturgo em suas encenações. O prólogo visa explicar ao público o que irá ser dito e apresentado, constitui um modo de aproximar a platéia do ator ou vice-versa, estabelecendo uma conexão entre os dois e tornando essa interação mais íntima e menos fria. Em Veneziano (2002, p. 172-184) é possível encontrar de maneira detalhada mais informações de *Mistero buffo*.

por discussões calorosas. Fora isso, é preciso destacar as perseguições que fizeram parte da trajetória da *Associazione*, e isso devido aos conteúdos provocatórios dos enredos, o que foi decisivo para a não fixação do grupo em local algum. A não existência de um local fixo também esteve relacionada à opção do *Nuova Scena* em levar suas peças e/ou discussões ao máximo de pessoas possível.

No ano de 1970 ocorre o rompimento do casal Dario Fo e Franca Rame com a *Associazione Nuova Scena* devido a divergências internas. Esses conflitos tinham como base questões de ordem política, já que Franca Rame estava diretamente envolvida com o PCI e, como se pode imaginar, quando o partidarismo domina a cena, literalmente a arte como engajamento político se torna única meta, e de lado fica toda e qualquer preocupação com o produzir teatral. Como expôs Veneziano⁶⁸, pelo fato de o bufão ter personalidade polêmica e preocupações estéticas, este teve dificuldade para trabalhar dentro das regras e dogmas de um partido que mais discutia do que produzia.

Depois de firmada a suspensão entre o casal do teatro e a *Nuova Scena*, surge naquele mesmo ano o *Colletivo Teatrale La Comune*. Esse grupo era administrado pelo casal que, dessa vez optou por ter um teatro em espaço fixo. A escolha para a sede foi a cidade de Milão e o endereço escolhido foi na *Via Colleta*, onde antes existia uma oficina mecânica. O local foi nomeado “barracão de *Via Colleta*”.

Durante aproximadamente três anos, o grupo *La Comune* residiu na oficina até que se mudarem novamente, só que, desta vez, foram para um espaço no centro de Milão que ficou conhecido como *Palazzina Liberty*. Neste local, como abordado no capítulo anterior, o grupo *La Comune* foi impedido de atuar pela prefeitura de Milão após cinco anos de apresentações. Como dito anteriormente, a alegação da prefeitura foi a de que deveria haver a desocupação do local para a preservação deste. Contudo, o prédio há anos se encontrava abandonado e descuidado. Sobre o ocorrido há um discurso proferido em tom irônico por Dario Fo a respeito da atitude da prefeitura milanesa:

[...] a prefeitura de Milão, generosa e aberta, que sabe distribuir teatros para quem os merece, despejou-nos sob a alegação de que era preciso deixar o edifício nas condições em que o havíamos encontrado, ou seja, permanentemente arruinado, infestado de ratos de dimensões colossais. Desse modo fomos obrigados a nos mover com uma vitalidade extraordinária [...]. Um teatro fixo e cômodo teria nos feito adormecer e nossos espíritos teriam se tornado flácidos. A prefeitura de Milão está sempre preocupada em nos conservar vigorosos e furiosos!⁶⁹

⁶⁸ VENEZIANO, N. *A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codéx, 2002.

⁶⁹ FO, D. *Manual Mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1998, p. 207-208.

Na formação do elenco do *Colletivo Teatrale La Comune*, o casal optou por seguir um roteiro do que gostariam que o *Colletivo* fosse em termos de escolhas, conceitos e atitudes a serem seguidos. Ficava indicada a importância do texto em detrimento à questão puramente estética, ou seja, a carreira de Dario Fo sempre foi pautada pela crítica ao imposto padrão teatral daquilo que seria julgado como o “belo” a ser encenado. No entanto, creio que Fo nunca fez a crítica pela crítica, e sim criticou o uso que algumas pessoas fazem da estética em benefício próprio ou de algum legado teatral. Sendo assim, as preocupações estéticas sustentadas pelo dramaturgo na época do *Nuova Scena*, segundo Veneziano, podem referir-se às escolhas e à postura de Fo que havia se encantado por outro tipo de estética, a popular. Ao optar por não seguir a estética convencional, ele abraça a cultura do popular com mais vigor.

As inquietações do italiano foram despertadas quando este percebeu o enaltecimento de uma prática teatral dita pura em detrimento de um teatro dito “menor”, popularesco e de pouca qualidade diante dos olhares analíticos de alguns especialistas. Os desentendimentos com essas pessoas foram inevitáveis ao longo da carreira de Fo, e as mais destacadas desavenças foram aquelas que envolveram os famosos: Lecoq e Strehler. Lecoq foi companheiro de trabalho de Fo. Era mímico, encenador e tinha uma forma rígida e servil de sobrepor o gesto ao contexto da encenação. Já Strehler foi diretor e um dos fundadores do *Piccolo Teatro de Milão*.⁷⁰ Falecido em 1997, não realizou o sonho de ver inaugurada a nova sede do Teatro. Era conhecido por ser o maior seguidor do estilo Brecht na Itália, pelo modo severo e metódico de trabalhar e pela opção em não fazer teatro junto com o público.

Tudo isso era motivo de críticas por parte de Dario Fo já nos primeiros anos de sua carreira e contribuiu para que este seguisse novos caminhos. O dramaturgo nunca escondeu o repúdio que sente pelas formas estilísticas rigidamente impostas e pelo olhar frugal e reticente de muitos acadêmicos. Estes são mais ferrenhamente atacados por Fo, especialmente os estudiosos e/ou profissionais do teatro que desprezam a comédia:

[...] certos autores e pessoas do teatro desprezam esse gênero, considerando-o inconsistente, fruto de fantasia. Mas ao estudar e analisar a obra de pesquisadores sérios e preparados como Marotti, Tessari, Gambelli, Mendolesi e outros constatei que o desdém devotado a *Commedia dell' Arte* deve-se em grande parte à ignorância generalizada. É fato notório a presunção de muitos profissionais de teatro ao emitir juízos e argumentar a respeito dos mais diversos assuntos por ter ouvido falar, vomitando lugares-comuns de modo arrogante sem verificar, investigar, mastigar e digerir por meio da prática. Emitem ininterruptamente sentenças definitivas sobre

⁷⁰ O primeiro teatro estável da cidade de Milão, que começou como um teatro pequeno e ainda hoje o é, contudo, atualmente está dividido em três salas de apresentações.

qualquer argumento teatral. É um comportamento estúpido como é estúpido o fato de desconhecer as próprias raízes históricas, étnicas, antropológicas.⁷¹

O discurso acima se encontra em uma das obras de Fo e nele fica indicado a defesa do dramaturgo ao gênero teatral *Commedia dell'Arte*. Pode-se notar o quanto Dario Fo deixa evidente o desprezo que sente por aqueles profissionais que se julgam superiores ao discursarem sobre assuntos que julgam muito conhecer, mas que pouco entendem profundamente. São pessoas de comportamento estúpido que desconhecem suas origens e provam serem mestres em análises superficiais e visões unilaterais.

E é exatamente por ser contra o comportamento dessas pessoas que Dario Fo e Franca Rame optaram por ser o diferencial. O casal, melhor do que ninguém, pode escolher entre ser mais um na correnteza ou ir contra ela ao unirem-se a outras pessoas para fazer algo em que acreditava. E como Dario e Franca viveram os dois mundos, o da fama (Rádio, Cinema, Televisão e teatros burgueses) e o mundo da luta social (teatros comunitários, campanhas e assistência aos menos providos), puderam, com certeza, no auge de suas carreiras, iniciar um trabalho único e distinto de tudo que haviam feito. E foi assim que surgiram o *Nuova Scena* e o *La Comune*.

No *Colletivo Teatrale La Comune*, além da opção pelo texto em relação a questões estéticas, houve a escolha pela não utilização de alguns dos complementos ditos essenciais para apresentações, tal como os cenários. A palavra de ordem naquele momento era “O menos é mais”. Sendo assim, a quantidade de ensaios foi reduzida, o número de espetáculos diminuiu, foram adotadas pesquisas para a construção dos textos, havia re-elações de enredos encenados etc. No caso deste último item, vale destacar o esforço diário da companhia para estabelecer uma relação frutífera entre atores e público. Com essa via de mão dupla foi possível ao *La Comune* obter grandes sucessos durante sua existência.

→ A relação de troca entre atores e platéia é uma das mais famosas técnicas utilizadas por Fo e uma das que ele mais tem orgulho de fazer uso. O público se torna ativo em suas encenações por que é a partir das reações deste que o autor pode perceber se determinada fala ou cena está fluindo ou não, se o público consegue entender de forma satisfatória o que havia sido proposto por ele e pelo *Colletivo*, e quando isso não ocorria em alguma apresentação, para ele faltava sintonia entre companhia e público. Esse era o indício de que algo precisava ser alterado.

Os integrantes do *La Comune* tinham a intenção de entender e perceber as reações da platéia a fim de fazerem uso dessas impressões dentro do ritmo do grupo. Isso permitia aos

⁷¹ FO, Dario. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, 1998, p. 129.

atores certo controle sobre o público, moldando-o da maneira que quisessem. O bufão, em diversas ocasiões relatou os momentos em que recepcionava o público nos locais de apresentações. Esse era o primeiro contato entre eles. Normalmente, Fo os auxiliava a se instalar nas poltronas, em especial aquelas pessoas do público que mais se destacavam por algum motivo. Ele criava um ambiente tão acolhedor e receptivo que nenhum espectador que não soubesse dessa técnica de aproximação poderia sequer imaginar que estava sendo analisado. A respeito desse método, o dramaturgo expõe:

Tal método, [...] obriga-nos posteriormente, como escritores e diretores, a adaptar o texto a determinadas situações e conformá-lo às necessidades mais vivas que o público pede e propõe. Por meio desse método de sondagem preliminar, com o relativo enganchamento do público, consegui muitas vezes descobrir os erros, os desequilíbrios, até graves do texto, as regiões mortas ou prolixas, pouco claras do espetáculo no seu todo. Desprovido dessas extraordinárias possibilidades de verificação, um autor normal corre o risco inevitável de se ver arrastado na direção de um desastre irreparável. E, ao final, derrotado, estaria obrigado a tirar o espetáculo de cartaz e voltar para sua casa maldizendo aquela malta de atores caninos que lhe tinham massacrado a obra: “Uma obra-prima atirada na privada!”⁷²

Eis a questão da aproximação com o público que também poderia ser incitado a participar de discussões durante ou após as encenações. Assim, o teatro político de Dario Fo e Franca Rame ganhava tonalidade no final dos anos 1960. A tarefa era construir um trabalho diferente, mas provocativo; era a vontade de colocar em foco enredos atuais, deixando o partidarismo de lado para transformar o teatro em um palco didático.

Alguns dos textos do *La Comune* foram: *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente* (“Gostaria de morrer esta noite mesmo, se soubesse que não serviu para nada”), *Tutti uniti, tutti insieme! Ma, scusa, quello non è il padrone?!* (“Todos Unidos, todos juntos! Mas, desculpa, aquele não é o patrão?!”), *Pum pum! Chi è? La polizia!* (“Pum pum! Quem é? A polícia!”), *La marijuana della mamma è la più bella* (“A maconha da mamãe é a mais bela”), *Tutta casa, letto e chiesa* (“Toda a casa, cama e igreja”), *Morte accidentale di un anarchico* (“Morte Acidental de um anarquista”), entre outros nomes⁷³. Este último texto será aprofundado nos próximos itens deste capítulo.

Um dado importante a respeito do *La Comune* é que, após quatro anos de criação, já possuía em cadastro mais de 80 mil sócios que utilizavam suas carteirinhas para assistirem as peças do *Colletivo*. Esse tipo de associação, na qual, os espectadores podem obter carteiras

⁷² FO, Dario. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, 1998, p. 195-96.

⁷³ Estes e outros textos do *Colletivo Teatrale La Comune* foram extraídos de Veneziano (2002). Cf. VENEZIANO, N. **A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002, p. 158-159.

que valem como passes de entrada é muito comum na Itália⁷⁴ e possibilita facilidade de acesso àqueles que têm vontade de estar em contato com as artes cênicas e, desta maneira, pagam um valor mensal que lhes possibilita a entrada em qualquer encenação da companhia teatral de que é sócio.

Outro fator relevante que pode ser apontado acerca do *La Comune* é a grande aceitação desta companhia por parte dos milaneses. Com uma presença de palco marcante e notável qualidade textual de Fo, o sucesso do grupo foi inevitável. Se compararmos a quantidade de sócios do *Colletivo* com o famoso teatro municipal Piccolo, perceberemos que a receptividade da companhia de Fo e Rame era expressiva, pois possuía 65 mil sócios a mais que aquele. Detalhe importante que só faz reforçar a boa aceitação dos textos do dramaturgo, que, aliás, naquele momento, queria mesmo era uma enorme quantidade de assistentes para suas obras.

No final de 1970, o *Colletivo* estreava um dos textos mais controversos de Dario Fo, *Morte Acidental de um Anarquista*, que após quase um ano de criação, levava ao palco Fo e companhia na apresentação da comédia-farsesca a que aludí. Há um acontecimento real do ano anterior, e como o dramaturgo nunca escondeu a opção por temas contemporâneos, não se fez de rogado e logo tratou de trazer para o público um tema delicado: abuso de poder das autoridades: polícia. A peça foi um grande sucesso e esteve em cartaz por quase quatro anos. Além da *Morte Acidental de um Anarquista*, o *La Comune* ao longo de sua existência apresentou diversas produções bem sucedidas, nunca deixou de lado os ideais de luta pelos menos favorecidos e a crítica ao sistema político italiano. Muitas foram às personagens criticadas pelo casal, mas sempre com o intuito de fazer a crítica de modo instrutivo, a arte a serviço do social.

2.2 A inspiração que surge de um fato real: *Morte Acidental de um Anarquista*

Como já foi dito, a partir do momento em que Dario Fo opta por sair do circuito oficial dos renomados teatros fixos e burgueses, opta concomitantemente por fazer um estilo de teatro inspirado no povo e para este. Ao escolher esse caminho, ele e sua esposa deixam de

⁷⁴ Atualmente, o que mais se encontram nas cidades brasileiras são Associações teatrais no estilo de cooperativas que, como ficou claro no texto, é uma união de pessoas que se tornam sócias de determinado grupo teatral e, para isso, pagam uma quantia mensal, obtém os sócios diversos benefícios tal como pagar meia entrada ou uma porcentagem menor que o valor real do ingresso estipulado pela associação, dentre outros. Esse tipo de cooperativa existe mundo afora e não somente em relação às artes cênicas, mas em outros tipos de organizações. No Brasil, pode-se citar a Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) que seguiu essa fórmula durante anos na tentativa de formar um público fixo para acompanhar as apresentações de seu repertório.

lado muitas regalias dos teatros oficiais para vivenciar uma nova postura. Se antes existia o bufão da burguesia, com o *Nuova Scena* e o *La Comune*, começou a existir o bufão do povo. E para falar ao povo foram necessárias pesquisas direcionadas a este, foi preciso criar textos aos quais as pessoas se identificassem. A postura do *Colletivo La Comune* foi a de nunca deixar os corações de seus sócios adormecerem para a realidade em que viviam.

Com a peça *Morte Acidental de um Anarquista*, Dario Fo quis falar às pessoas àquilo que elas precisavam conhecer a respeito das manipulações forjadas por autoridades. Na peça em questão, as autoridades policiais são as mais atacadas, definitivamente, mas há também críticas aos magistrados, a partidos políticos – que muitas das vezes agem de modo a mascarar determinada realidade a fim de desviar o olhar da população de uma situação para algo completamente distinto. Engodos assim são mais comuns do que se possa imaginar; por isso, não se pode dizer que aconteçam somente casos isolados, em um país ou outro. Na verdade, várias foram as sociedades que já vivenciaram diferentes manipulações de fatos.

A história real que inspirou a criação da peça de um anárquico suicida foi a morte de um trabalhador, o ferroviário anarquista Giuseppe Pinelli. Como detalha Veneziano⁷⁵, Pinelli havia sido preso após a acusação de ter participado do atentado terrorista cometido na *Piazza Fontana* do dia 12 de dezembro de 1969, quando morreram dezessete pessoas e várias outras ficaram feridas. Detido pela polícia milanesa, Pinelli foi levado a uma delegacia e, após três dias, foi encontrado morto na área externa ao prédio. A justificativa para a morte do suposto terrorista foi a de que o culpado havia se jogado do quarto andar do prédio na tentativa de elidir a própria vida.

Naquela ocasião, a autópsia no corpo havia comprovado que o anarquista já estava morto antes da queda. O caso foi abordado por alguns veículos midiáticos em busca de respostas para o ocorrido, mas meses após o suposto suicídio, o caso foi encerrado e a justificativa apresentada para a família e para a sociedade foi a de que Pinelli havia se matado. No entanto, mesmo antes do veredito final, Dario Fo já estava indignado com os argumentos da polícia, antagônicos aos exames da perícia médica e com o apelo público. Assim, decidiu abordar o suposto suicídio por meio da arte, só que de modo indireto, ou seja, usou de uma artimanha, não contando em exato o ocorrido com Pinelli⁷⁶ e sim o acontecido com o

⁷⁵ VENEZIANO, N. **A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002.

⁷⁶ O caso desse suposto suicídio foi encerrado na época em que estreava a peça, um dos principais suspeitos do assassinato do anarquista havia sido encontrado morto em uma praça.

imigrante italiano e anarquista Salsedo nos anos 1920. Este também teria findado a própria vida após jogar-se do 14º andar de um prédio de polícia de Nova Iorque.⁷⁷

No prólogo explicativo, ou seja, explicação anterior à encenação da peça, o caso Salsedo é apresentado ao público por meio do narrador e ator Dario Fo, de modo que este conseguisse legitimar a atualidade do texto⁷⁸. A respeito da atualidade da peça e da “transposição” cênica dos fatos, foi dito em tom irônico pelo dramaturgo que qualquer similaridade com acontecimentos idênticos teria como justificativa a inexplicável magia do teatro como reinvenção da realidade.

Como, então, definir o que acontece quando a realidade imita a arte ou arte imita a realidade? Bom, ocorrem criações como a *Morte Acidental de um Anarquista* que possibilitou a aproximação de Fo com o seu público, e isso por meio de um diálogo franco, revelador e ao mesmo tempo sarcástico. O conteúdo da peça é capaz de despertar a inteligência dos espectadores, pois desde o início é revelada a chave que abre a porta para o estabelecimento das relações. A partir daí, o espectador se torna íntimo do grupo e da franqueza deste. Para Dario Fo, dessa forma, o público tornava-se o melhor termômetro para as suas apresentações.

Ainda sobre as intenções de Dario Fo ao escrever *Morte Acidental de um Anarquista*, em outro momento este disse que “era preciso contar às pessoas, principalmente àquelas mais distraídas, as que lêem pouco, como o Estado pode organizar um massacre e conceber um plano [...]”.⁷⁹ Evidentemente que o dramaturgo enxergou o caso do anarquista Pinelli como algo forjado pelas autoridades milanesas. Estas seriam pessoas do governo que, em conluio com a força policial, arquitetaram um atentado terrorista de conseqüências desastrosas. Não é de hoje que os chamados “bodes expiatórios” são utilizados com a finalidade de alarmar ou de desviar o foco de uma realidade para algo falacioso. Contudo, não há como precisar o verdadeiro motivo pelo qual o massacre na *Piazza Fontana* tenha ocorrido, principalmente devido à impossibilidade de acesso a documentos acerca desse caso. Apenas é possível intuir que o atentado esteja relacionado às perseguições contra as correntes de Esquerda ou outros grupos que fossem contra o governo e ao movimento anarquista, por representarem a união de

⁷⁷ Sobre o caso do suposto assassinato do anarquista americano, e as reais intenções de Dario Fo, ver a Nota explicativa no livro, FO, D. **Morte Acidental de um Anarquista:** e outras peças subversivas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 96-97.

⁷⁸ A história de Salsedo foi apenas uma justificativa para que pudessem denunciar crimes de tortura e assassinato, ou seja, a história de Salsedo, por ter semelhanças com o caso Pinelli, foi usada como trampolim para se falar da morte do anarquista milanês; o detalhe interessante reside no fato de Fo não disfarçar suas intenções e, ao longo da peça, isso fica perceptível nas falas das personagens que fazem referência aos acontecimentos da cidade de Milão e não aos de Nova Iorque.

⁷⁹ Dario Fo, apud VENEZIANO, N, **A Cena de Dario Fo:** o exercício da imaginação. São Paulo: Codéx, 2002, p. 160.

peças que, em teoria simplista, são contra qualquer tipo de governo e/ou patronato. Por isso, seriam tidos como perigo iminente para qualquer sistema político ordeiro. Deduz-se que Pinelli havia sido o eleito daquele momento para ser massacrado diante dos olhos da sociedade milanesa. Uma armação suja das autoridades que se tornaria o pretexto ideal para que o governo fechasse o cerco contra quaisquer rebeldes.

As diferentes linhas de pensamento anarquista deixaram sua marca na história durante mais de um século. Algumas são conhecidas pelo seu extremo radicalismo, enquanto outras são conhecidas por terem sido mais filosóficas e pacificadoras. Um dos estudiosos desse tema, James Joll⁸⁰, sustenta que o anarquismo foi um movimento surgido na Europa Medieval, quando algumas pessoas começaram a questionar a doutrina religiosa vigente na época, a Católica. Devido às angústias que permeavam os pensamentos de alguns cidadãos, começou-se a discutir as reais intenções de uma Igreja em que a luxúria era mais aclamada que a pureza de espírito. Houve aqueles que pensaram ser o destino do homem purificar-se e afastar-se dos bens materiais ao optar por viver em harmonia com a natureza; o homem por si e vivendo para si, sem o comando de outrem. Pensamentos assim eram vistos como heresia pela Igreja. Para Joll, esse teria sido o princípio de um movimento surgido posteriormente, contrário a qualquer tipo de autoridade e que teria originado os primeiros pensadores anarquistas e a seus ideais de uma nova sociedade.

As diversas correntes anarquistas e os principais nomes destas não serão aqui aprofundados, pois isso seria fugir em demasia daquilo que está sendo apontado neste item. O que deve ser reforçado mais uma vez é que qualquer movimento, grupo ou pessoa que vá contra governos arbitrários – e não somente a estes – torna-se inimigo para tais governos. Talvez Pinelli tivesse sido o infeliz escolhido naquele 1969 para fazer parte de um plano que visava abalar a sociedade milanesa numa tentativa de chamar atenção para o perigo constante de qualquer radicalismo. Isso representava atemorizar uma população inteira para obter vantagens por meio do medo, de forma que qualquer medida defendida pelo governo “salvador da pátria” seria aceita de forma inquestionável. Não é difícil destacar exemplos de situações semelhantes; é o caso de quase toda a América Latina, que viveu anos a fio sob ameaça constante do “perigo vermelho”, tido como uma ameaça à liberdade das nações; uma sociedade socialista ou mesmo comunista só levaria qualquer país ao caos completo. A

⁸⁰ Cf. JOLL, James. **Anarquistas e Anarquismo**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997. Nessa obra, é possível aprofundar essa temática através de Woodcock (1983). Cf. WOODCOCK, George. **Anarquismo: uma história das idéias e movimentos libertários**. Porto Alegre: L & M, 1983-1984. Conferir também: COSTA, Caio Túlio. **O que é anarquismo?** 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Ditadura Militar no Brasil foi o reflexo desse tipo de intimidação que alterou o estado psicológico de todo um país.

Para construir uma história que fosse, ao mesmo tempo, divertida e sagaz, exatamente por tocar em questões delicadas, além de ter se remetido ao caso de Nova Iorque, o bufão também utilizou um estilo teatral que já havia sido trabalhado por ele desde o começo de sua carreira: a farsa. Além da opção pela farsa, Fo levou para o palco um antigo personagem interpretado por ele, o “louco” que de insano não possuía nada. O louco da peça se trata de uma pessoa que sofre de histrionomania, ou seja, alguém que tem mania de interpretar personagens. Ao longo da peça, o louco incorpora diversos profissionais, levando um delegado de polícia e um comissário à beira da loucura. Mas a personagem do louco que, a princípio, pode parecer ser alguém desequilibrado, no decorrer da peça mostra ser alguém mais esperto do que aparenta ser.

Como artifício, Dario não contou, exatamente, o “caso Pinelli”, mas o do anarquista americano que também “voou” pela janela em circunstâncias obscuras. Conduzindo a trama dentro da estrutura farsesca, recriou seu personagem da juventude: o típico, antológico e versado “louco” que invertia a realidade, descobrindo a verdade do absurdo, um mecanismo típico do gênero.⁸¹

O casal Dario Fo e Franca Rame já utilizava a farsa em peças montadas por eles quando ainda faziam parte do elenco do *Piccolo Teatro*. Naquele momento, a autora de *Cena de Dario Fo* comenta que os jornais apontavam as farsas paradoxais do casal como um tipo de resposta italiana ao recente teatro do absurdo francês⁸². As farsas produzidas por Fo tinham como primeira intenção o riso e em segundo plano ficavam as questões políticas, mesmo que, uma vez ou outra, aparecesse alguma crítica aos poderosos – o oposto do *Colletivo La Comune*, que colocava as discussões políticas em primeiro plano.

Ao estilo farsa eram adicionadas outras técnicas como os gestos e mímicas exageradas, as situações levadas ao extremo, a junção de diferentes acontecimentos dentro da mesma cena, tudo isso simultaneamente. E por mais absurda que as apresentações pudessem parecer, tinham fundamento naquilo que era proposto pelo autor. Era o absurdo e o exagero que faziam sentido: a loucura travestida de realidade. Sendo assim, abolem-se quaisquer

⁸¹ VENEZIANO, N, *A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codéx, 2002, p. 160.

⁸² O teatro do Absurdo francês surge após a Segunda Guerra mundial, trazendo a tona novas perspectivas a serem trabalhadas dentro do teatro. As tramas Absurdas caracterizam-se por terem personagens cheias de conflitos psicológicos. É um teatro que propõe apontar questões antes pouco discutidas, tais como as mazelas humanas e a hipocrisia social. É um gênero que promove a reflexão do público ao expor personagens repletas de incoerências. Uma das referências do gênero é o romeno naturalizado francês Eugene Ionesco, que pode ser considerado um dos precursores desse movimento. Foi ele quem escreveu um dos primeiros espetáculos absurdos, “A Cantora Careca”, de 1950.

naturalismos, apenas as “[...] farsas poderiam partir de um fato verídico, de uma situação estranha ou de um incidente vivido [...]”.⁸³

2.3 *Morte Acidental de um Anarquista*

Em 1970 a peça *Morte Acidental de um Anarquista* estreava no *La Comune* que, nesse momento, ainda estava situado no conhecido “barracão de *Via Colleta*”. Durante os três anos em que o *Colletivo* esteve nesse endereço o *Anárquico* esteve em cartaz. O enredo foi construído para ser uma trama divertida e didática. Dario Fo garantiu que as versões desencontradas do caso Pinelli fossem inseridas em seu texto para chegar ao ponto almejado por ele: desmascarar o inverossímil.

A divertida comédia-farsesca se passa em um único espaço: em um prédio de uma das delegacias da polícia de Milão. A peça se inicia na sala do terceiro andar e tem o ambiente alterado após a mudança de cenário para a sala do quarto andar, local este onde o anarquista teria se jogado pela janela. Faz parte do enredo sete personagens: o Louco (indiciado), o Delegado de polícia, o 1º Comissário, o 2º Comissário, o 1º Agente, o 2º Agente e a Jornalista. No primeiro ato, é possível perceber pela caracterização do cenário que a sala do terceiro andar é um local de decoração simples, pois possui uma escrivaninha, um armário, algumas cadeiras, uma máquina de escrever, um telefone, uma janela, duas portas. Reafirmo mais uma vez que essa era a intenção do *La Comune* – focar mais no texto e menos nos detalhes cenográficos. Esse tipo de escolha direciona o público mais para o enredo e a atuação dos atores do que para a percepção do cenário.

Na primeira cena, após a apresentação do prólogo, estão presentes no palco o indiciado, o 1º. agente de polícia e o 1º. Comissário de polícia, Doutor Bertozzo. Este analisa uma pasta e, ao mesmo tempo, dirige-se ao detido, que está sentado diante dele. O 1º. Comissário comenta não ser aquela a primeira vez que o detido se disfarçava como outra pessoa. Na verdade, o homem sentado na cadeira é o Louco histrionomaniaco, preso pela décima segunda vez por ter cometido o mesmo delito das outras vezes: falsidade ideológica. Dessa vez, era acusado de ter enganado um paciente ao se passar por um psiquiatra chamado Antonio Rabbi, professor e livre-docente que havia cobrado pela consulta de um esquizofrênico o valor de vinte mil liras. O interrogatório é marcado por diálogos em tom de deboche e pelas sagazes tiradas do Louco às perguntas do Comissário:

⁸³ VENEZIANO, N. *A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codéx, 2002, p. 123.

COMISSÁRIO: (*Folheando uma pasta, dirige-se ao indiciado, tranqüilo numa cadeira*) Ah, mas não é a primeira vez que você se disfarça, então? Aqui diz que se fez passar duas vezes por cirurgião, uma vez por capitão da tropa de tiro... três vezes bispo... um engenheiro naval... no total você foi preso... vejamos... dois mais três, cinco... um, três... dois... onze vezes no total... e esta é a décima segunda...

INDICIADO: É, doze prisões... mas observe, senhor comissário, que nunca fui condenado... minha ficha é limpa!

COMISSÁRIO: Bom... eu não sei que histórias você contou para conseguir escapar. Mas pode ter certeza que desta vez eu sujo sua ficha. Pode estar certo!

INDICIADO: Entendo, comissário. Uma ficha limpa, ainda sem mancha, dá água na boca de todo mundo...

COMISSÁRIO: É, vai dando uma de espirituoso... A denúncia diz que se fez passar por psiquiatra, professor, livre-docente na Universidade de Pádua... Você sabia que falsa identidade da cadeia?

INDICIADO: Falsa identidade sustentada por alguém são. Mas eu sou louco. Louco de carteirinha! Olha aqui na ficha clínica. Já fui internado dezesseis vezes... e sempre pela mesma razão: sou maníaco por personagens. Chama-se “histrionomania”, vem de “histrião”, que quer dizer ator. Resumindo, tenho a mania de representar papéis sempre diferentes. Só que como sou pelo teatro-verdade preciso que a companhia de teatro seja composta de gente de verdade... que não saiba representar. Por outro lado, eu não tenho dinheiro, não posso pagar minha trupe... Pedi uma subvenção ao Ministério da Cultura, mas como não tenho apoio político...⁸⁴

A maneira “espirituosa” de o Louco dialogar com Bertozzo faz parte das tiradas próprias do estilo cômico e que vão se repetir no decorrer de todo o enredo. As comédias⁸⁵ trabalham com personagens que normalmente são “tipos” os quais a sociedade está acostumada a zombar ou enxergar de maneira negativa. Afinal de contas, a princípio a peça aborda a história de um louco com mania de ser outras pessoas e, por isso mesmo, é preso. No entanto, essa visão de que somente os “tipos” característicos são os preferidos na construção de um texto cômico é deveras chapada, pois o gênero cômico não pode ser limitado somente a certos tipos. Nas peças cômicas de Fo é possível notar que a comicidade pode vir até mesmo de figuras respeitadas de nossa sociedade, como os representantes do divino na Terra – as autoridades eclesiásticas –, por exemplo. Nesse momento é interessante notar a sagacidade de

⁸⁴ FO, D. **Morte Acidental de Um Anarquista** e outras peças subversivas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 13-14.

⁸⁵ Definir em exato o que é o gênero cômico e apontar suas características principais é uma tarefa demasiadamente complexa, posto que, ao longo de sua história, a Comédia foi marcada por multifacetadas explicações, ou seja. A cada época, tentou-se definir esse estilo teatral, mas, como se sabe, cada momento histórico tem sua peculiaridade e esse gênero, tal como outros, sofreu distintas metamorfoses. No geral, muitos classificam a comédia como sendo um estilo que vai na contramão do estilo trágico. O gênero cômico seria marcado por personagens pouco profundos, enredos de fácil assimilação por parte do público e falas amplamente carregadas de piadas e troças. É possível ampliar o entendimento acerca desse gênero a partir de livros como Áreas (1990), Guinsburg et al (2006) e Propp (1992). Cf. ARÊAS, V. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990. Conferir também: GUINSBURG, J; F, João Roberto; LIMA, M. Alves de. (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2006 e PROPP, V. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

Dario Fo ao desconstruir a imagem que a maioria dos cidadãos possa ter de uma figura importante; ele consegue fazer isso apontando e ressaltando o caráter falho da personagem que possui *status*, colocando-a no mesmo nível dos “mortais” assistentes da peça.

Um exemplo do que acabou de ser abordado encontra-se na peça cômica *Il Papa e la Strega* (“O Papa e a Bruxa”). Nessa comédia é possível notar a opção pela exposição da figura do Papa. E como não poderia ser diferente de outras comédias dario fonianas, esta possui um enredo que beira o absurdo. A peça conta a história de uma revolta organizada por crianças abandonadas do Terceiro Mundo que se juntam na Praça São Pedro. O dramaturgo italiano interpreta o Papa que, juntamente com o resto do clero, se desespera com a formação de um motim pelas crianças. A partir daí, todas as personagens eclesiásticas tentam se defender do ataque usando como armas os objetos da Igreja: apoios, banquinhos, escudos, entre outros. Como aponta Veneziano, nessa encenação há uma dessacralização dos objetos sagrados. Em tal ponto da peça, essa situação dá mais um dos tons cômicos do texto.

Sendo assim, das peças de Fo, os clichês passam longe. Em suas comédias, quaisquer figuras podem ser eleitas motivo da risada, sejam elas Reis, Rainhas, Capitães de navegação, políticos, policiais, dentre outros. É correto afirmar que o bufão também gosta de trabalhar com alguns “tipos”, inclusive o conhecido *Giullare*. Existem vários estudos a respeito do significado desse termo, contudo ele normalmente está associado a profissões marginais e/ou que divertem. O *Giullare* aparece em quase todas as suas comédias e, na verdade, é o nome que se dá aquela personagem que faz rir. A denominação dessa figura pode ser traduzida por “jogral”, um brincalhão que adora zombar das pessoas, especialmente quando estas fazem parte da classe burguesa. O *jogral* está diretamente vinculado a alguém de origem popular, é o representante do povo e pode ser visto também como uma espécie de personagem de “vingança” contra os poderosos.

O Louco também é uma figura bastante utilizada por Fo, mas não com aquela conotação pejorativa com a qual nos deparamos diariamente, e sim como alguém que, em meio a sua própria insensatez, torna-se a pessoa mais sensata de todas. A intimidade com essa figura é antiga e se deve ao fato de Dario Fo ter tido um contato mais próximo com pessoas literalmente insanas.

A esse respeito, uma passagem de sua vida merece ser destacada e diz respeito à época em que Fo trabalhava teatro dentro de manicômios⁸⁶, produzindo diversas peças com os pacientes desses locais. Um outro momento é quando, ainda jovem, residiu por alguns anos na

⁸⁶ Em obra de Dario Fo é possível ler detalhes da época em que o dramaturgo trabalhou em manicômios italianos. Cf. FO, D. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, 1998, da página 216 a 221.

cidade de *Porto Valtravaglia*, conhecida pela produção artesanal de vidros. Ali existia uma colônia de sopradores de vidro. Apesar dos bons salários, os trabalhadores locais entravam em contato com a silicose, elemento químico que tinha como um dos efeitos colaterais, deixar as pessoas mentalmente perturbadas:

Esses “loucos da cidade” formavam uma espécie de banda, animando o cotidiano com suas graças e piadas descomprometidas. Havia vários tipos de loucos: um havia metido na cabeça que poderia voar; outro andava nu, com a roupa pintada sobre a pele; outro dizia ter se jogado da ponte [...]. Fo converteu a figura do “tonto” em algo familiar. Mais tarde, constataria que o gênero medieval chamado “*soties*” apresentava, em sua estrutura, o “louco” como narrador, e que o púlpito medieval do “*matto*” existiu, exatamente, para se contrapor aos discursos oficiais, invertendo-os com o mais revelador dos sarcasmos. [...] E a história, que começava pela loucura, era apenas um pretexto para contar o que acontecia em volta: o padre que queria benzê-lo e exorcizá-lo, o médico que diagnosticava o caso como depressão sexual, o prefeito que se aproveitava da situação [...] tudo com toques de absurdo, porém com a desesperação da doença e da insanidade transfigurada em lucidez por quem conhece muito bem o mecanismo da ganância de que é vítima.⁸⁷

Acrescente a esses contatos a personagem *Clown* preto, surgida da cultura popular na Idade Média e que, com o tempo, ficou conhecida como *Clown* Auguste. A esta figura, outra faz “oposição”: o *Clown* Branco, denominado *Clown* Louis. Estes dois *Clowns* completavam-se e, ao mesmo tempo, distinguem-se por apresentarem diferentes caracteres. Fo aponta a existência de um problema em seu ofício, ao qual poucos atentam – o bufão está se referindo à importância das personagens de apoio e de ouvir que saibam trabalhar a resposta no tempo certo. Quando Fo chama a atenção para esse ponto, está trazendo à tona a utilização das estruturas das personagens dos *Clowns* Auguste e Louis para dentro das encenações, especialmente as comédias.

Nos espetáculos de *clown* existe sempre um *clown* de grande loquacidade, que investe como uma metralhadora de palavras contra o público e os outros *clowns*. Porém, há um outro, quase sempre mudo, que escuta, assente apenas, discorda com muito garbo, lança olhares perdidos, fica estupefato por quase qualquer coisa, até a mais banal. O primeiro é o *speaker*, o *clown* branco, o Louis; o segundo é o Auguste. Contrariando as aparências, o personagem principal é o que não fala; o Louis é que é o apoio.⁸⁸

Como é de se esperar, a figura pela qual Dario Fo mais se sentiu atraído foi a do *Clown* Auguste. Não só pelo fato deste derivar da cultura popular, mas também pela sua personalidade marcante. Enquanto o *Clown* Auguste tem aspecto e linguagem “vulgares”, o

⁸⁷ VENEZIANO, N. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codéx, 2002, p. 86-87.

⁸⁸ FO, D. *Manual Mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1998, p. 208.

Louis possui gestos delicados e contidos. O autor Joylynn Wing⁸⁹ afirma que Dario tece estratégias das antigas comédias, em um modo de produção complexo que caracteriza um tipo de paradoxo físico grotesco a que chama “mimo negro” – o mesmo que o *Clown* preto –, a fim de atacar uma estrutura de poder vista por ele como imóvel e estática. Sendo assim, a personagem do Louco em *Morte Acidental de um Anarquista* foi construída a partir das características do *Clown* Auguste somadas ao arquétipo de “fool”, do tolo histriomaníaco que está “[...] *in order to attack the pretensions of the police state and naturalistic theatre simultaneously*”.⁹⁰

A respeito do arcabouço criado pelo dramaturgo para criticar as autoridades, foram apontadas por Wing duas críticas diferentes contidas no texto de Fo, uma delas em relação ao grupo policial do Estado e a outra em relação ao gênero teatral. Contudo, se se retomar ao trecho da peça aqui exposto, é possível perceber que as censuras de Fo ultrapassam aquelas que foram apontadas por Joylynn Wing, e isso fica nítido nesta fala do indiciado: “[...] eu não tenho dinheiro, não posso pagar minha trupe [...]. Pedi uma subvenção ao Ministério da Cultura, mas como não tenho apoio político [...]”.⁹¹ O comentário do indiciado é de uma sutileza ímpar, pois não é ofensiva, mas, ao mesmo tempo, é incisiva e direta, pois retrata o que pensa o bufão acerca do apoio dado pelo Ministério da Cultura italiano aos profissionais da área. O governo só apóia financeiramente aos grupos que se encaixam nos moldes estabelecidos por ele. Na época em que o casal deixou “o esquema de teatro estável, Dario e Franca arriscaram-se em todas as áreas, pois renunciaram a qualquer tipo de subvenção regular”.⁹²

Ao longo da *Morte Acidental de um Anarquista*, o dramaturgo faz questão de trazer para o enredo da peça a sua assinatura; não somente aquela que diz respeito à produção do texto, mas a assinatura de seus pensamentos, daquilo em que acredita. A questão da subvenção e a crítica ao modo como esse tipo de assistência governamental para a promoção da Cultura é realizado é apenas uma dentre tantas outras críticas apontadas no enredo. Como foi exposto anteriormente, diversas são as autoridades atacadas pelo dramaturgo. Além de algumas instituições do governo, também é possível notar críticas ao sistema capitalista e à forma de governo da social democracia inglesa e americana.

⁸⁹ WING, Joylynn. The Performances of Power and the Power of Performance: Rewriting the Police State. In: FO, Dario. *Accidental Death of an Anarchist*. **Modern Drama**, n. 1, v. 33, p. 139-149. Mar. 1990.

⁹⁰ Idem, p.139. Nesse sentido é que Wing diz: “[...] a fim de atacar as pretensões do Estado policial e do teatro naturalista, simultaneamente” (tradução da pesquisadora).

⁹¹ FO, D. **Morte Acidental de um Anarquista**: e outras peças subversivas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 14.

⁹² VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Codéx, 2002, p. 164.

Retomando o enredo da peça, quando o Louco está sendo interrogado pelo Comissário ao mesmo tempo em que é observado por um dos Agentes intrometidos e bobalhões, ele consegue fazer com que o Comissário se sinta indignado com as “piadinhas” proferidas e a falta de comprometimento com a seriedade daquela situação. Após várias troças (em diversas falas do Comissário, este realmente parece estar convencido de que o detido é um homem insano), o interrogador pede para que o Louco se retire da Delegacia com a promessa de não ser fichado. Contudo, para o azar do Comissário, o Louco parece pouco se importar com toda aquela algazarra e insiste em permanecer no local.

Durante o interrogatório, fica nítida a intenção de Dario Fo de criar a personagem do Louco como aquela figura que dá indícios de conhecer mais do que aparenta, principalmente nos momentos em que tenta explicar a gramática ao Comissário, ou quando cita o “pai” da psicanálise, Freud, ou até mesmo quando fala em Leis. Atente-se para o momento em que o Louco, após uma ameaça do Comissário, cita a este o artigo 122 do Código Penal:

INDICIADO: Se quiser eu mesmo bato à maquina. Sou datilógrafo formado. Quarenta e seis toques por segundo...

COMISSÁRIO: Fique quieto, senão mando algema-lo!

INDICIADO: Não pode! Camisa-de-força ou nada! Sou louco. Se o senhor me algemar – artigo 122 do Código Penal: “quem em vestes de oficial público impõe instrumentos de contenção não-clínicos ou não psiquiátricos a um deficiente psíquico, causando-lhe crise do seu mal, incorre em crime punível com pena de cinco a quinze anos e perda de aposentadoria e do cargo”.

COMISSÁRIO: Ah, estou vendo que entende também de leis!

INDICIADO: De leis? Sei tudo sobre lei! Há vinte anos que estudo Direito.

COMISSÁRIO: Mas você tem trezentos anos! Onde foi que estudou Direito?

INDICIADO: No hospício! Se o senhor soubesse como se estuda bem lá dentro! [...].⁹³

No trecho acima fica evidente que, apesar de Louco, o homem é muito bem informado e instruído. Na verdade, o Louco nem sempre foi perturbado da cabeça: no final da peça é revelada a verdadeira profissão do desequilibrado, um ex-professor de desenho aposentado que passou por diversos hospitais psiquiátricos da Itália. Isso já havia sido informado pelo Louco ao Comissário no começo do interrogatório, só que o Comissário continuava pensando ser o insano um grande contador de casos:

INDICIADO: Antes de mais nada, eu sou professor de verdade... professor de desenho... ornamental, à mão-livre, no curso noturno do Sagrado Redentor...

⁹³ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 17-18.

COMISSÁRIO: Muito bem, meus cumprimentos! Mas aqui está escrito: Psiquiatra.⁹⁴

O interrogatório é interrompido mais uma vez pelos gracejos do Louco que demonstra saber mais do que parece não só a respeito de outras profissões, mas também do caso do suicídio do anarquista (isso ocorre ao longo de toda a peça) que havia sido interrogado naquele mesmo prédio. Esse momento é marcado pela insistência do Louco em permanecer no local e, a partir daí, começa uma série de insinuações “indiretas” a respeito do caso do anarquista e que nenhum dos policiais consegue captar:

COMISSÁRIO: [...] Afinal, você vai ou não vai me deixar registrar a ocorrência? Vamos, seja bonzinho! Depois te mando embora... Te prometo!...

INDICIADO: Não, não me expulse daqui, senhor comissário. Estou tão bem junto ao senhor... [...]. Lá fora, na rua, existem tantos perigos... as pessoas são malvadas, andam de carro, buzinam, dão brecadas bruscas... Fazem greves! [...] Me deixa ficar com o senhor... ajudo a fazer os indiciados falarem... e os subversivos... sei fazer supositório de glicerina com nitro...

COMISSÁRIO: Chega, não agüento mais!

INDICIADO: Comissário, deixa eu ficar ou eu me atiro pela janela... Em que andar estamos? No terceiro...? Bom, quase perfeito, me atiro! Me atiro e quando estiver lá embaixo, àquela altura moribundo, esfacelado no asfalto, começo a agonizar... Sou duro de morrer... e agonizo muitíssimo... Chegam os jornalistas e eu lhes conto – sempre agonizando – que foram vocês que me atiraram! Olha que eu me atiro!⁹⁵

Foi depois que o Louco ameaçou jogar-se pela janela que o Comissário decidiu liberá-lo de vez. Com o auxílio do 1º. Agente expulsa aos empurrões o Indiciado. Em seguida, o Comissário é advertido pelo Agente de que estavam atrasados para uma reunião, e logo se retiram do local. Retornando pela porta que havia saído, o Louco aparece na sala, que está vazia e, ao perceber isso, vai em busca de seus documentos (a ficha clínica, o receituário etc.) que estão na mesa do Comissário. O Louco encontra os documentos, guarda-os e, a partir daí, começa a fazer outra de suas travessuras. Encontra a denúncia que fizeram contra ele e a rasga. Percebendo a facilidade para pegar seus papéis, o Louco começa a rasgar todas as outras denúncias que estavam no local.

Por fim, vai até um armário próximo a mesa e o vasculha, encontrando um pacote com a inscrição “Instrutoria em andamento” na capa. Acha outro e lê: “Decreto de arquivação da Instrutoria”. É nesse instante que o telefone toca, o Louco atende e do outro lado da linha quem fala é o 2º. Comissário que está no quarto andar. Nessa conversa, o Louco se passa por

⁹⁴ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 16.

⁹⁵ *Idem*, p. 20.

um Comissário de Roma e finge estar na presença de Bertozzo. Mais uma vez, só que agora por telefone, o Louco irrita outra pessoa, o 2º. Comissário, e isso ao mesmo tempo em que continua com o jogo de fazer referências ao caso do anarquista:

LOUCO: [...] (*Naquele momento, toca o telefone. Tranquilo o louco atende*) Alô, sala do comissário Bertozzo. Quem está falando? [...] O quê... o comissário... o senhor mesmo, em pessoa? Não acredito... é mesmo? Que prazer! **O comissário da janela!** Não, nada, nada... e de onde é que o senhor está telefonando?... Ah, é? Que idiota que eu sou! **Do quarto andar...** e de onde mais seria?! Como, quem sou eu? Você ouviu, Bertozzo, **o terror dos subversivos me pergunta quem eu sou...** Adivinha! [...] Vamos lá! Adivinha ou eu não chamo o Bertozzo! Quem sou eu?! Anghiari? (*Para si mesmo*) Sou o Anghiari? Isso, você adivinhou... sou eu mesmo, comissário Piero Anghiari. [...] Mas diga lá, o que é que você quer com o Bertozzo? Não, ele não pode atender ao telefone. Fala comigo. **Um juiz superior? Foi mandado especialmente de Washington? Não, quero dizer, de Roma. (Às vezes me esqueço que existe uma transposição...) Rá, rá, seria uma espécie de “revisor”. Claro, evidentemente o ministério não concordou com as motivações dadas pelo juiz que arquivou o inquérito.** [...] E então, o que é que você quer com o Bertozzo? Quais documentos? Sim, fala que eu anoto. **A cópia do decreto de arquivação da morte do anarquista...** [...] É claro que eu conheço o juiz! Se chama Malipiero. Nunca ouviu esse nome? É, mas vai ouvir. [...] Espera, espera! Rá, rá! é o Bertozzo que soltou uma muito espirituosa... você não vai se zangar? Então eu conto. Disse que... rá, rá... que depois da visita do juiz revisor, vão te mandar para o sul, talvez pra Vibo-Valentim Calabrese... **onde o prédio da polícia tem um andar só e a sala do delegado é no subsolo.** Rá! Rá! Rá! Rá!... **entendeu? No subsolo...** rá, rá, você gostou? Não gostou? Então fica pra próxima vez. [...].⁹⁶ (grifos meus).

As informações do parágrafo anterior, juntamente com o trecho da conversa por telefone, são detalhes importantes da peça e evidenciam que o Louco está atrás de algo. E essa é a verdade, o indiciado estava à procura dos documentos do caso do anarquista e, como na história real, o caso iria ser arquivado, e uma vez encerrado, muito dificilmente iriam reabri-lo. A intenção do Louco ao retornar ao prédio era encontrar pistas que pudessem desmascarar a farsa montada por aqueles policiais e, ao se deparar com as pastas que continham as informações do caso do suicídio, resolve então tirar proveito da situação numa tentativa de desmontar todas as falsas versões do caso e que estavam contidas naquelas pastas. O Louco decide que irá se passar por um juiz revisor:

⁹⁶ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 22-24.

LOUCO: [...] Se conseguir convencê-los que sou o verdadeiro juiz revisor... se não desanimar, Deus do céu, chego à cátedra. Mas se eu falhar, estou perdido!⁹⁷

Após testar vários trejeitos para o seu juiz, o Louco escolhe imitar um homem frio, distante, de tom decidido, voz monocorde, olhar triste como de um míope que precisa usar óculos, mas que se serve de uma lente só. No entanto, antes de se dirigir ao quarto andar – local onde irá encontrar o 2º Comissário (também chamado de Comissário esportivo e que, devido a uma brincadeira feita pelo Louco, começou a ser chamado de “um tal de malha com gola *roulé*”), o Delegado e o 2º Agente –, o Louco, que já carrega consigo uma pasta contendo os documentos do caso do anarquista, decide tirar de um cabide uma capa marrom e um chapéu preto, vestimentas de Bertozzo e se veste com elas. Pouco tempo antes da retirada do histrionomaniaco, o Comissário Bertozzo retorna ao local. Este não reconhece o Louco que, antes de sair do local, aproveita pra tirar sarro de Bertozzo mais uma vez e acaba expulso.

O Louco sai de cena e, quando o Comissário percebe uma montanha de papéis rasgados e o furto de seus pertences, pede ao 1º Agente, que acabara de entrar na sala para ir atrás do sujeito que saiu da sala, mas é impedido pela entrada do 2º Comissário que havia falado com o Louco por telefone. Bertozzo vai ao encontro do Comissário esportivo e leva um murro no rosto, isso devido às chacotas proferidas pelo Louco que fingia ser Bertozzo. O Louco retorna a cena, faz um último comentário e, em seguida, acontece o *black-out* musical.

O *black-out* no teatro é um intervalo um pouco maior que o convencional para que se possa haver mudança de cenário. Nesse momento, o cenário é alterado para a sala do quarto andar. Esta é tão simples quanto a sala do terceiro andar, sendo composta basicamente pelos móveis do outro cenário, só que distribuídos de maneira distinta. Na parede do fundo é possível notar o enorme retrato do presidente (na peça este não é indicado, mas pode-se deduzir que seja o presidente naqueles anos de apresentação da peça). No local, mais à lateral, existe uma quadratura que imita uma janela aberta. Após o retorno das luzes, o Louco já se encontra no local e de pé, imóvel, de frente para a janela e de costas para a porta de entrada da sala. Em seguida, entra na sala o Comissário esportivo com seu paletó esporte e camisa de gola *roulé*.

⁹⁷ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 24.

A partir dessa segunda e última alteração de cenário, a peça ganha novo ritmo, pois é chegado o momento auge desta. Isso se deve principalmente à importância das falas das personagens.

É na sala do quarto andar que a história do assassinato do anarquista ganhará mais tonalidade e se acentuará, ou seja, o que antes estava sendo apenas indiretamente apontado (sem provas conclusivas) pelo Louco, agora ganha importância e relevo diante dos olhares analíticos dos espectadores. Estes irão perceber pelos diálogos travados no local do “suicídio”, que as versões mal contadas do caso deixam brecha para questionamentos acerca dos métodos duvidosos que a dupla, Delegado e Comissário esportivo, utilizou no interrogatório do anarquista.

Retomando a peça, quando o Comissário esportivo entra no local e percebe uma figura desconhecida no recinto, logo pergunta ao 2º Agente quem é aquela pessoa. Este não soube dizer, pois o homem não quis se apresentar. O 2º Agente só soube comentar que o homem chegou com ares de o “dono do mundo”. O Comissário esportivo se dirige ao Louco-juiz e os dois estabelecem um diálogo iniciado pela curiosidade do juiz em relação às mãos do Comissário que as esfrega insistentemente após o golpe dado em Bertozzo. O Comissário esportivo começa a se irritar com a insistência do estranho a respeito de suas mãos e pede para que o homem se apresente, pedindo por favor para que este tirasse o chapéu:

LOUCO: Tem razão. (*Tira o chapéu com lentidão estudada*) Acredite-me, não mantive o chapéu na cabeça por desfeita... mas por causa daquela janela escancarada. Não suporto correntes de ar... principalmente na cabeça. O senhor não? Escute, não se poderia fecha-la?

COMISSÁRIO ESPORTIVO: (*Seco*) Não, não pode!

LOUCO: Não está mais aqui quem falou. Sou o Professor Marco Maria Malipiero, 1º Conselheiro do Tribunal de Apelação.

COMISSÁRIO ESPORTIVO: Juiz? (*E vacila.*)

LOUCO: É... é... livre-docente da Universidade de Roma. São duas exclamações e depois da segunda tem uma vírgula, como sempre.*

COMISSÁRIO ESPORTIVO: (*Transtornado*) Entendo...

LOUCO: (Irônico e agressivo) Entende o quê?

COMISSÁRIO ESPORTIVO: Nada, nada.

LOUCO: Justamente. (*De novo agressivo*) Não, quero dizer, nada disso! Quem foi que lhe avisou que eu viria para a revisão do processo e do arquivamento?

COMISSÁRIO ESPORTIVO: (*A essas alturas, no limite*) Mas realmente... eu...

* Nesse momento, o Louco está se referindo a uma brincadeira feita por ele no momento em que é interrogado pelo Comissário Bertozzo, acusado por aquele de não ter conhecimento em sintaxe e pontuação. Isso, exatamente por Bertozzo não ter conseguido interpretar o texto do receituário de falso Psiquiatra que o Louco carregava consigo. Lógico que toda essa acusação a Bertozzo foi feita em tom de deboche por parte do insano. Essa mesma piada é retomada na conversa que acontece entre o Louco e o Comissário esportivo quando, indiretamente, aquele chama atenção deste a respeito das pontuações.

LOUCO: Preste atenção para não mentir. É uma coisa que me deixa tremendamente nervoso... Eu também tenho um tique... me aperta aqui na garganta... quando alguém me conta mentira... só como vibra... olha! E então, sabia ou não da minha vinda?

COMISSÁRIO ESPORTIVO: (*Engolindo em seco, embaraçado*) Sim, eu sabia... Mas não esperava tão cedo... É isso....⁹⁸

A partir desse diálogo, o clima de tensão no local fica evidente, especialmente por parte dos policiais, o que mais uma vez contribui para reforçar a culpabilidade daqueles funcionários quanto à morte do anarquista. Contudo, o Louco-juiz embarca em um jogo em que, de acusador, passa a defensor dos homens por ele acusados de assassinato. Lógico que essa mudança de comportamento se deve mais uma vez à personalidade excêntrica e irônica do Louco-investigador – essa personagem altera de postura quase que durante a peça toda; uma hora finge defender os suspeitos policiais, outra hora os ataca. Poder-se-ia dizer a respeito disso que é algo típico de uma pessoa insana ou apenas um jogo de esperteza. Com a chegada do Delegado na sala, as acusações por parte do Juiz Malipiero (o Louco) começam a serem pronunciadas e todas as lacunas deixadas pelos policiais na elaboração do relatório começam a ser questionadas. O Louco, aos poucos, vai conseguindo desmontar as falhas contidas na trama forjada pela polícia para acobertar o governo e, de início, ao reler os relatórios para o Delegado e o Comissário esportivo, depara-se com o motivo do suicídio; o anarquista teve um “*raptus*”, mas o Juiz revisor Malipiero quer entender o que significa essa causa da morte:

LOUCO: [...] Bom, vamos aos fatos. Segundo os relatórios... (*Desfolha alguns papéis*) número... 25, 26, 27 e 28 (*O comissário tem um acesso de tosse pela fumaça que lhe desce atravessada*). Na noite de... a data não nos interessa... um anarquista – profissão: manobrista da ferrovia – se encontrava nesta sala para ser interrogado sobre a sua participação ou não no atentado com bombas que levou a morte de 16 cidadãos inocentes! E aqui suas palavras textuais, senhor delegado: “Subsistiam fortes indícios contra sua pessoa”! Foi isso que o senhor disse?

DELEGADO: Sim, mas num primeiro momento, senhor juiz... depois...

LOUCO: Estamos exatamente no primeiro momento... vamos por ordem. Por volta da meia-noite, o anarquista, tomado por um *raptus* – é sempre o senhor que fala, doutor –, se atirou pela janela, esfacelando-se no chão. Agora, o que é o tal do “*raptus*”? Diz Bandieu que o “*raptus*” é uma forma exasperada de angústia suicida que atinge até mesmo indivíduos sãos, se neles for provocada uma ansiedade violenta, uma angústia desesperada. Certo?

DELEGADO e COMISSÁRIO: Certo.

LOUCO: Então vejamos, o que foi que causou ansiedade, angústia? Só nos resta reconstruir a ação e cabe ao senhor entrar em cena, delegado.⁹⁹

⁹⁸ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 29-30.

Esse foi o início da revisão do caso de suicídio, na qual se pode notar um confronto direto do Louco-juiz com os interrogadores Delegado e Comissário esportivo. O detalhe vai para a o motivo da morte do anarquista, que, segundo palavras do Delegado, havia tido um “*raptus*” – um sentimento de culpa intenso e incontrolável devido ao ato terrorista cometido por ele e seu amigo anarquista bailarino. Contudo, essa versão dos fatos não convence o Louco que insiste em querer saber o que a dupla fez para causar o tal *raptus* no manobrista ferroviário. O Delegado assume, então, ter pressionado o anarquista de forma violenta, agredindo-o fisicamente e causando-lhe terror psicológico, um método típico de interrogatórios feitos dentro de regimes exacerbadamente autoritários e nacionalistas:

DELEGADO: Tudo bem. As coisas aconteceram mais ou menos assim. O anarquista indiciado estava ali, juntamente no lugar onde o senhor está sentado. O meu auxiliar... isto é, eu entrei com uma certa impetuosidade...

LOUCO: Bravo!

DELEGADO: Agredi o indiciado!

[...]

LOUCO: Não, responda com as mesmas palavras daquela noite. Imagine que eu seja o ferroviário anarquista. Vamos, coragem, quais bombas?

DELEGADO: Não se faça de desentendido. Você sabe muito bem de que bomba estou falando. Aquelas que vocês colocaram nos vagões da estação central, há oito meses.

LOUCO: Mas vocês têm realmente essas provas?

DELEGADO: Não, mas como o comissário estava explicando antes, se tratava de um daqueles velhos truques aos quais recorremos freqüentemente na polícia...¹⁰⁰

O Louco, após ouvir os relatos do Delegado – que admite juntamente com o Comissário esportivo ter errado quando se precipitou na conclusão acerca da culpabilidade do anarquista e como conduziu o interrogatório –, dispara que:

LOUCO: [...] Deixem que eu explique. Antes de mais nada, prenderam arbitrariamente um cidadão livre; em seguida, abusaram da própria autoridade para segurá-lo além do prazo legal, e aí traumatizaram o coitado do manobrista, dizendo-lhe que tinham provas de que ele era o dinamitador das ferrovias. Depois criaram-lhe, mais ou menos voluntariamente, a psicose de que perderia o emprego, que seu álibi do jogo de baralho não valia e, para terminar, porrada final: que o seu amigo e companheiro de Roma tinha-se confessado culpado pela chacina de Milão. Seu amigo, um assassino nojento?! Tanto é que ele comenta desolado: “É o fim da anarquia!”, e se atira! E eu só queria saber uma coisa: tá todo mundo louco? Por que se espantar se a um fodido desses lhe vem um *raptus*?! Ah, não, sinto muito,

⁹⁹ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 34-35.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 36.

mas na minha opinião vocês são culpados, e como! Vocês são totalmente responsáveis pela morte do anarquista! Passíveis de incriminação imediata por instigação ao suicídio.¹⁰¹

Para Wing, a questão da “motivação” para o suicídio na peça do Anárquico está relacionada há uma fusão/ruptura entre política e teatro. Para que a audiência estivesse convencida de que o anarquista se matou foi preciso criar um motivo e apresentar os eventos que levaram ao salto. Isso foi logicamente construído (uma trama bem feita). Posto isso, a tarefa da trupe no palco – liderada pelo Louco disfarçado de Juiz (Malipiero) da Instrutoria – foi criar um padrão de representação realista, com um enredo convincente com o qual o público pudesse se identificar. Na peça, oposição/ruptura reside no fato de que o que os policiais estão desesperadamente tentando fazer ser visto pelo público e pela personagem Louco como real é patentemente falso: o anarquista não saltou – foi empurrado.

E é exatamente seguindo a linha de análise de Wing que os acontecimentos do enredo parecem fazer sentido. Dario Fo trabalhou o texto da peça quase que o tempo todo em cima de rupturas. Ele une numa mesma história a versão dos policiais que, para a personagem do Juiz (e público) é duvidosa, e a rebate com a nova versão dos fatos reescrita no momento da averiguação do ocorrido na noite do suicídio. A representação do Louco-juiz ganha credibilidade quando, aos poucos, ele consegue desconstruir o relatório feito pelos policiais.

Em determinado momento da peça, a linha projetada pelo dramaturgo sofre uma quebra repentina. Trata-se do Louco-juiz que, após analisar a versão dos suspeitos, diz que o governo vai querer punir alguém para não sair com sua imagem prejudicada. A dupla de policiais, então, seria entregue como prêmio à mídia e à população. Por fim, o Louco ainda incentiva os dois policiais a pularem pela janela, livrando-se, assim, da terrível tensão pela qual passavam. Sendo assim, o Louco acaba incentivando o tal *raptus* naqueles que o provocaram no anarquista. Aí está mais uma das sagazes tiradas do Louco que, após esse tumulto todo, revela que o governo não vai querer as cabeças dos policiais e que não estaria investigando o caso do anarquista, e toda aquela encenação seria uma farsa para demonstrar a polícia o quanto os métodos utilizados por ela seriam incivilizados.

Após mais uma quebra de comportamento da personagem Louco, o que acontece agora é que o falso Juiz acredita na inocência dos policiais e resolve, por isso mesmo, ajudá-los a produzir outro relatório, manipulando as informações contidas nas outras versões da história para que possam livrar-se de quaisquer suspeitas de envolvimento na morte do

¹⁰¹ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 39.

ferroviário. O tom cômico, neste instante, fica a cargo das falas do Louco que, ao mesmo tempo em que diz querer ajudar os policiais, não os ajuda, pois continua indiretamente investigando o caso e as informações que não condizem com a realidade do fatídico dia, causando desconfiança nos policiais. Com certeza Dario Fo fez questão de que o Louco não fugisse ao foco proposto por ele desde o princípio, ou seja, desmascarar o inverossímil, mesmo que, para isso, fosse necessário manipular a polícia e fazer o jogo do inimigo.

LOUCO: Ouçam-me, a esta altura, a única solução para que se entenda alguma coisa – se quisermos encontrar uma solução orgânica – é esquecer tudo e recomeçar do início.

COMISSÁRIO: Temos que dar uma terceira versão?

LOUCO: De jeito nenhum! É só tornar plausíveis as duas que já temos.¹⁰²

DELEGADO: Bem, eu acho que a razão...

LOUCO: Não, não, pelo amor de Deus! O senhor não acha nada... O senhor não deve saber de nada, delegado!

DELEGADO: Por que não devo saber?

LOUCO: Ô, miséria, a gente aqui, dando saltos mortais pra tirar o senhor do meio, pra demonstrar que não tem nada a ver com a morte do ferroviário... nem mesmo estava presente...

DELEGADO: Tem razão, me desculpe... me distraí.¹⁰³

O

LOUCO: [...] Eu me lembro, estava em Bergamo [...] durante os interrogatórios do chamado “Bando da Segunda-feira” [...] Estavam envolvidos o padre, o médico, o farmacêutico... quase toda a cidade foi incriminada, depois inocentaram todo mundo. Muito bem, eu morava em um hotelzinho do lado da delegacia onde se desenrolaram os interrogatórios. Quase todas as noites acordava com gritos e lamentações. Num primeiro momento, pensei que eram de gente apanhando, levando porrada... mas depois entendi que se tratava de risadas. É, risadas um pouco sem graça dos interrogados. “Rá, rá, ai minha mãe! Chega, rá, rá! Socorro, não agüento mais! Comissário, chega, o senhor está me matando de rir!”

DELEGADO: Ironias à parte, o senhor sabe que, em seguida – do delegado ao último imputado – condenaram todos? Aqueles lá?!

LOUCO: Claro, por excesso de comicidade! (*Os policiais dão sinais de impaciência*) Não, não estou brincando. Vocês não se deram conta de quantos inocentes inventam mentiras só para serem levados para a delegacia! Vocês pensam que são anarquistas, comunistas, poder operário, sindicalistas... Não, na verdade eles não passam de uns pobres doentes depressivos, hipocondríacos, melancólicos, que se camuflam em revolucionários só para serem interrogados por vocês... [...]

DELEGADO: Eu diria, senhor juiz, que mais do que nos gozando, o senhor está nos ridicularizando!

LOUCO: Pelo amor de Deus, não me permitiria jamais...

¹⁰² FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 49.

¹⁰³ *Idem*, p. 54.

COMISSÁRIO: E eu assim mesmo juro que, naquela noite com o anarquista, nós estávamos rindo!

AGENTE: É, é... estávamos brincando. Eu também juro.¹⁰⁴

LOUCO: ... e vamos ao fato real e verdadeiro: o pulo.

COMISSÁRIO: Isso.

LOUCO: [...] Um momento, quem fez a “escadinha” pra ele?

COMISSÁRIO: Como, “escadinha”?

LOUCO: Estou perguntando qual de vocês se colocou do lado da janela, com os dedos trançados na altura da barriga, assim, para que ele apoiasse o pé... e zam! Um lance que fez com que ele ultrapassasse o parapeito voando.

COMISSÁRIO: Mas o que é que o senhor está dizendo, senhor juiz? Está insinuando que nós...

[...]

LOUCO: O homem do pulo talvez calçasse sapato com salto elástico, como heróis das histórias em quadrinhos.

COMISSÁRIO: Não, nada de salto...

LOUCO: Bom, assim temos, de um lado, um homem com mais ou menos um metro e sessenta de altura, sozinho, sem ajuda, sem escada... Da outra parte, meia dúzia de policiais que, mesmo se encontrando a poucos metros – um, alias, está junto da janela –, não conseguem intervir a tempo...

COMISSÁRIO: Mas foi tão de improviso...

AGENTE: E o senhor não tem idéia de como era ágil aquele demônio... eu só tive tempo de agarrá-lo por um pé.

LOUCO: Oh, estão vendo como a minha técnica de provocação funciona? O senhor agarrou-o pelo pé!

AGENTE: Foi, mas fiquei com o sapato na mão e ele caiu do mesmo jeito!

[...]

LOUCO: Mas aqui, neste papel anexo, se assegura que o anarquista moribundo no chão do pátio estava com os dois sapatos nos pés. Os presentes à cena são testemunhas, entre os quais um jornalista do *Unità* e outros jornalistas que estavam por ali!

COMISSÁRIO: Não entendo como possa ter acontecido...

LOUCO: Nem eu! A menos que o agente, muito veloz, tenha conseguido – precipitando-se escada abaixo – atingir o segundo andar, se debruçar pela janela antes que o suicida passasse voando, enfiar-lhe o sapato e subir como foguete até o quarto andar, no mesmo instante em que o apressadinho alcançava o chão.

DELEGADO: Olha aí, está vendo, recomeça com a ironia!¹⁰⁵

Mais uma vez, os policiais do quarto andar não conseguem convencer o Louco e o público de que não participaram da morte do ferroviário. A prova disso são os diálogos da peça acima citados, que comprovam exatamente a dificuldade do Delegado e do Comissário para alterarem a versão oficial dada por eles. Ainda mais quando se tem um Louco-juiz que “disfarçadamente” continua investigando o caso por conta própria e não perde a oportunidade

¹⁰⁴ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 56-57.

¹⁰⁵ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, 61-62.

de ironizar as falhas contidas na história da dupla de policiais que começam a desconfiar das reais intenções do Juiz.

A história ganha novo fôlego com a chegada da personagem da Jornalista. Esta é a última figura que entra em cena para contribuir com o desfecho da peça. O Delegado, após conversa com a jornalista Maria Feletti, que ele não sabe se é do jornal *Espresso* ou do *Europeo*, havia agendado por telefone a visita desta até a Delegacia. Contudo, por causa da situação toda com o falso Juiz, o Delegado opta por não recebê-la. Porém, este insiste que a recebam, pois ela teria força no meio jornalístico e a recusa poderia causar mal estar entre eles, o que poderia até gerar mais um artigo em forma de ataque àquela instituição. O Louco promete ajudar a dupla no momento da entrevista, auxiliando-os nas respostas; quando precisassem, bastaria sinalizarem com os olhos.

O Louco-juiz, então, por não poder dizer à Jornalista que era o “Juiz revisor” do caso do anarquista, adota o nome de um capitão da polícia técnica de Roma. A idéia que a princípio não agrada os policiais, por fim, é aceita. Antes de a jornalista entrar na sala do quarto andar, o Louco já estava disfarçado com um bigode falso, uma venda preta sobre um dos olhos e uma das mãos (de madeira) coberta por uma luva marrom, o que deixa os policiais atônitos quando o vêem.

LOUCO: Não me chame mais de juiz, pelo amor de Deus! A partir deste momento sou o capitão Marcantonio Banzi Piccinni, da técnica... Tudo bem?

COMISSÁRIO: Mas o capitão Banzi Piccinni existe realmente, é de Roma...

LOUCO: Justo. Assim, se a jornalista escrever alguma coisa que não gostarmos, será fácil demonstrar que inventou tudo... chamando o verdadeiro capitão Piccinni para testemunhar de Roma.

COMISSÁRIO: Mas o senhor é um gênio! [...].¹⁰⁶

Mais uma vez, para o azar da dupla que já estava há algum tempo sendo pressionada pelo falso Juiz, com a chegada de Feletti, começa a ser massacrada pelas perguntas nem um pouco amigáveis da Jornalista que tenta provar ter sido arquitetado um plano de acobertamento dos fatos na noite do suposto suicídio. O interessante é que, neste ponto da peça, a Jornalista traz novas dúvidas acerca do caso do anárquico, questionamentos que antes não haviam sido apresentados pelo Louco. O tom cômico dessa situação toda novamente retorna ao Louco que começa a deixar a dupla em situação difícil, pois, em vez de ajudar, inicia, juntamente com Feletti, um ataque aos dois policiais que começam a ficar atordoados com acusações vindas dos dois lados.

¹⁰⁶ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 65.

JORNALISTA: [...] Prefiro – se vocês não tiverem nada em contrário – começar imediatamente. Infelizmente tenho que entregar o artigo esta noite... Segue de carro esta noite.

DELEGADO: Tudo bem, como quiser. Podemos começar já. Estamos prontos.¹⁰⁷

COMISSÁRIO: Pode começar.

JORNALISTA: Por que o chamam de Salta-janela?

COMISSÁRIO: Salta-janela? Eu?

[...]

JORNALISTA: Eu tenho aqui comigo uma xerox da carta de um jovem anarquista, enviada do cárcere de São Vitória, no qual o rapaz se encontrava prisioneiro justamente nos dias da morte do nosso anarquista e que fala do senhor, comissário... e desta sala.

COMISSÁRIO: Ah é? E o que é que diz?

JORNALISTA: (*Lendo*) O comissário do quarto andar, a bofetadas, me fez sentar na janela, a cavalo com as pernas dependuradas e daí começou a me provocar. “Se joga”... e me insultava... “Por que é que você não se joga?... Não tem coragem, hem? Acabe com isso! O que é que está esperando?”[...].

LOUCO: Ótimo, parece roteiro de filme do Hitchcock.

JORNALISTA: [...] O que me responde?

[...]

COMISSÁRIO: Não tenho nada para responder... [...].¹⁰⁸

O

JORNALISTA: Ainda sobre janelas. Entre a papelada do decreto depositado pelo juiz arquivista, falta a perícia da parábola da queda.

DELEGADO: Parábola da queda?

JORNALISTA: É, a parábola da queda do pretense suicida.

DELEGADO: E para que serve?

JORNALISTA: É para estabelecer se no momento do vôo pela janela o anarquista ainda estava vivo ou não. Se deu um pequeno impulso ou se caiu inanimado – como de fato resulta – escorregando pela parede; se foram produzidas fraturas ou lesões nos braços e nas mãos – como de fato não resulta – o que quer dizer que o pretense suicida não pôs as mãos na frente, pra se proteger no momento do impacto contra o chão, gesto normal e absolutamente intuitivo...

COMISSÁRIO: Mas não se esqueça que estamos diante de um suicida... Alguém que se joga porque quer morrer!

LOUCO: Ah, não quer dizer nada. Aqui tenho, infelizmente, que dar razão à senhorita... Como pode ver, eu sou objetivo. Foram feitas grandes experiências sobre o assunto. Foram escolhidos alguns suicidas, foram jogados para baixo e se notou que todos, no momento exato... traque... com as mãos pra frente!

DELEGADO: Ah, que belo apoio que nos dá... mas é louco?

LOUCO: Sou, quem foi que lhe contou?

JORNALISTA: Mas o particular mais desconcertante – sobre o qual agradeceria uma explicação – é a ausência, entre o material arquivado, da fita na qual foi gravada a hora exata do pedido de uma ambulância pelo telefone... Pedido esse efetuado pela telefonista da delegacia e que também,

¹⁰⁷ Idem, p. 66.

¹⁰⁸ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 68-69.

segundo o testemunho do motorista da ambulância, teria ocorrido aos dois minutos para a meia-noite. Entretanto, todos os jornalistas que correram para o pátio declararam que o pulo ocorreu à meia-noite e três minutos exatos... Em outras palavras, a ambulância foi chamada cinco minutos antes que o anarquista voasse pela janela. Algum de vocês me poderia explicar esse adiantamento estranho?

[...]

COMISSÁRIO: [...] Estou convencido de que a culpa seja dos relógios. Os jornalistas deveriam estar com os relógios atrasados... isto é, adiantados...¹⁰⁹

Posto isso, quanto mais tentam se defender, mais os policiais vão sendo arrastados para um emaranhado de situações sem sentido plausível em qualquer análise investigativa técnico-científica. A jornalista foi preparada para o confronto, contudo só consegue obter repostas vagas. O Louco, por sua vez, ora defende o ponto de vista dos policiais, ora o de Feletti, fazendo, assim, um jogo duplo no qual se torna, ao mesmo tempo, defensor e acusador. A história vai se aproximando do final quando volta à cena a personagem Bertozzo, o comissário que interrogou o Louco no começo da peça e que, ao se deparar com o Louco disfarçado crê que já o conhece. Bertozzo apresenta aos presentes um modelo de bomba semelhante àquela usada pelos anarquistas no ataque terrorista aos bancos.

E as especulações continuam; agora, acerca do motivo que teria levado a polícia a arquitetar o atentado. A Jornalista quer saber do Delegado qual é o envolvimento da polícia com os dois homens que se infiltraram no grupo anarquista do qual o suicida fazia parte. Feletti descobrira que havia dois espiões e provocadores no grupo daquele homem, sendo um deles um fascista romano e o outro, um agente da segurança pública. O Louco começa a falar dos agentes infiltrados e o Delegado acaba confirmando a veracidade do que a Jornalista expôs:

LOUCO: Quanto ao agente disfarçado de anarquista, não entendo como puderam acreditar nele! Eu o conheço, é tão esperto que se você pergunta pra ele o que é Bakunin, responde que é um queijo suíço, sem furos!

BERTOZZO: Ai que raiva que me dá quem sabe tudo, conhece todo mundo... E eu conheço aquele ali...

DELEGADO: Não estou absolutamente de acordo com o senhor, capitão. Aquele nosso agente-espião é, ao contrário, um ótimo elemento. Muito preparado!

JORNALISTA: E vocês têm muitos outros agentes-espiões muito preparados disseminados por aí, pelos vários grupinhos extraparlamentares?

LOUCO: *(Canta)* “O urubu vai embora...”

DELEGADO: Não me sinto constrangido em lhe revelar que sim, temos muitos espalhados por todos os cantos!

JORNALISTA: Uau, agora o senhor esá blefando, delegado!

¹⁰⁹ Idem, p. 67

DELEGADO: Nada disso... esta noite mesmo, entre o público, é preciso dizer... temos alguns, como sempre... Quer ver? (*Bate palma.*)

*Ouvem-se vozes vindas da platéia, de pontos diversos.**

VOZES: Sim doutor! Quais são as instruções? Às suas ordens!¹¹⁰

JORNALISTA: [...] Ah, não sabe de nada? E não sabe também que entre 173 atentados à bomba ocorridos até hoje – 12 por mês, um a cada 3 dias –, entre 173 atentados, como eu dizia (*Lendo em documento*), se descobriu que cerca de 102 foram certamente organizados por fascistas, e que existem sérios indícios de que mais da metade dos 71 restantes se trata de atentados montados por fascistas ou então por organizações paralelas?

LOUCO: (*Gesticulando com a mão aberta, sob o queixo*) Tremenda!

DELEGADO: É, um mínimo comprobatórias as cifras são... o que o senhor acha, doutor?

COMISSÁRIO: Precisaria verificar, mas a grosso modo me parece que coincidem com as nossas.

JORNALISTA: Perfeito, se tiver oportunidade, procure verificar também quantos desses atentados foram organizados com a intenção de responsabilizar os grupos de extrema-esquerda e faze-los passar por suspeitos.

COMISSÁRIO: Bom, quase todos... é óbvio.¹¹¹

É importante salientar que as tensões políticas existentes em plenos anos 1960 não deixaram de ser apontadas ao longo da peça. A contemporaneidade desta fica evidenciada quando se nota que Dario Fo não usufrui temas caros ao entendimento de seus espectadores. É fato que as perseguições a determinados grupos foi comum após o fim da segunda Grande Guerra; com relação aos anarquistas, pode-se dizer que, a partir de meados do século XIX, foi difundido por quase toda a Europa e parte da América o medo e o terror aos militantes anarquistas extremistas que se apoiavam na bandeira da “propaganda pela ação”. Para esses homens, o único meio de alcançarem seus objetivos seria mostrar que o movimento anarquista existia e estava ali para enfrentar quaisquer tipos de autoridades que minassem a liberdades individuais e até mesmo que subjugassem o homem. Como ato imediato da causa ou até mesmo como vingança contra o Estado, muitos anarquistas ceifaram a vida de símbolos do poder e da

* Nessa passagem do texto de Dario Fo é possível notar a intervenção criada pelo autor para que, no exato momento em que o Delegado se dirigisse à platéia na intenção de comentar que dentre aquelas pessoas se encontravam agentes-espiões disfarçados, o público se sentisse instigado a manifestar algo, gerando até mesmo certo desconforto. O detalhe importante fica a cargo das vozes e ruídos emitidos da platéia por atores. Os sons são pronunciados de lugares diversos, “confirmando” o que o Delegado havia dito em sua fala: que ali existiriam agentes-espiões. Essa situação só faz reforçar a utilização da técnica de aproximação entre atores e público e a quebra da quarta parede. Essa intervenção é proposital e é realizada com o intuito de interromper o ritmo da encenação e analisar as reações das pessoas àquilo que está sendo representado no palco, pois, na verdade, mesmo que um ou outro espectador entre no clima e acabe por emitir algum som ao entrar na “brincadeira”, o primeiro ou os primeiros ruídos emitidos partiram com certeza de algum ator ou atores sentados em meio ao público. Isso é algo que o bufão italiano, em diversas ocasiões, admitiu fazer em suas apresentações.

¹¹⁰ FO, D. *Morte Acidental de Um Anarquista e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 80-81.

¹¹¹ *Idem.*, p. 82.

economia, de autoridades – presidentes, representantes da monarquia etc. –, e até mesmo civis que se encontrassem em local inapropriado no momento de ataques terroristas.

Não é menos verdade que os radicalismos anarquistas foram usufruídos em benefício próprio ou de algum grupo político. Houve homens (criminosos ou não) que fizeram uso de ações terroristas por qualquer motivo que fosse e justificaram seus atos por meio de argumentos anarquistas. Muitos desses homens nem sequer tinham conhecimento do que o movimento anarquista era ou almejava. Para Joll¹¹², dentro do movimento existiam indivíduos ousados o suficiente para cometer atos extremos de “propaganda pela ação”. Estes acreditavam na morte como resultado eficiente para a causa anarquista, dando, com isso, respaldo para as perseguições policiais ao movimento como um todo, inclusive aos anarquistas filósofos como Kropotkin – perseguido e preso em diversas ocasiões, mesmo não tendo apoiado qualquer forma de terrorismo –, os quais postularam o que seria uma sociedade anarquista e indicaram a melhor via para alcançá-la sem o uso da violência. O oposto do que fez Nechaev, jovem anarquista fanático russo. Este teve forte influência sobre Bakunin, o qual, “durante algum tempo, advogou o terror com modo mais efectivo de alterar os valores e o poder do Estado”.¹¹³

A respeito das intenções policiais em manipular informações com o intuito de incriminar todo um movimento, pode-se citar George Woodcock, que também aborda essa questão quando discute a repercussão do movimento anarquista em alguns países em que a revolta teve maior representatividade. O destaque vai para o anarquismo espanhol e o grupo *La Mano Negra* (“A Mão Negra”) da Andaluzia, apontado por Woodcock e outros autores como um grupo que pode nunca ter existido, a não ser na mente da polícia civil espanhola:

Um taverneiro de uma aldeia próxima a Jerez, suspeito de ser informante policial, foi assassinado por alguns dos camponeses do lugar. O comandante da Guarda Civil que investigava o assassinato declarou ter descoberto provas de que fora trabalho de uma grande associação secreta chamada *La Mano Negra*, que estava tramando o massacre de todos os proprietários de terras intendententes da Andaluzia. A polícia imediatamente começou por prender todos os anarquistas ativos que encontrasse; pululavam informantes e *agents provocateurs*, e empregava-se livremente a tortura para arrancar confissões. No final libertou-se a maioria dos prisioneiros, mas uma centena foi levada a julgamento, e catorze condenados à morte, sete dos quais garroteados na praça de Jerez. A verdade sobre *La Mano Negra* nunca foi satisfatoriamente esclarecida, mas a maioria dos trabalhos de pesquisa realizados com imparcialidade que estudaram o caso põem em dúvida a existência de qualquer organização de grande porte. É possível que houvesse pequenos grupos terroristas na área de Jerez, do mesmo tipo primitivo do Bando Negro

¹¹² JOLL, James. *Anarquistas e Anarquismo*. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997, p. 106.

¹¹³ Idem, p. 107-108.

de Monceau-les-Mines, e que alguns dos *Desheredados* tivessem ligação com eles, mas apenas três assassinatos – de informantes – ficaram provados, e parece inverossímil que todos os homens executados ou enviados a prisão estivessem envolvidos nessas mortes.¹¹⁴

Woodcock complementa o raciocínio ao dizer que, mesmo sem provas concretas da existência do grupo Mão Negra, a especulação por parte da polícia espanhola serviu para eliminar o anarquismo na Andaluzia. Muitos dos liberados refugiaram-se ao sul e outros permaneceram na clandestinidade. A Federação anarquista daquele local, após o caso do Mão Negra, obtinha apenas 3 mil dos anteriormente 30 mil integrantes.

Casos como o do grupo *Mano Negra* são apenas alguns dentre tantos outros casos forjados por autoridades que, ao que tudo indica, manipulam constantemente a realidade. Não há como negar a existência do movimento anarquista e dos altos e baixos deste, como também é impossível negar a existência de correntes completamente distintas, de anarquistas cristãos aos extremistas da “propaganda pela ação”. Contudo, o que não pode ser esquecido jamais é que os atos terroristas praticados por alguns indivíduos representaram a justificativa perfeita para que muitas pessoas questionassem as verdadeiras intenções de todo o movimento, descaracterizando-o diante da sociedade ao criar um mito negativo dos anarquistas que existe até hoje e que, possivelmente, foi trazido à tona no ano de 1969 através do anarquista e ferroviário Pinelli, preso e acusado de ato terrorista, e isso justamente numa época em que o anarquismo já havia perdido seus grandes líderes e o movimento havia esmaecido.

Ainda sobre a peça e o tumulto na sala do Comissário esportivo, Bertozzo continua a insistir, mesmo sem obter sucesso, dizendo não ser o Capitão da técnica a pessoa que estava ali naquela sala, pois, além de ter sido companheiro de curso do Capitão, havia reconhecido aquele homem como o histrionomaníaco que interrogara horas antes. A descoberta de que o Louco estava se passando pelo Capitão Piccinni leva a uma discussão acalorada entre os três policiais. Bertozzo insiste que o Capitão não é o Capitão, o Delegado e o Comissário consentem e pedem discrição, pois pensam que o Louco é realmente o Juiz revisor do caso do anárquico e, justamente por esse motivo, a Jornalista não poderia saber de toda a farsa criada; ela não deveria saber que ali ocorria uma contra-investigação. Nesse ponto da história, o sagaz Louco havia conseguido enganar a todos naquela sala, inclusive a esperta Jornalista. Os únicos que sempre estão conscientes das manipulações do histrionomaníaco e se tornaram seus cúmplices são os espectadores e/ou os leitores.

¹¹⁴ WOODCOCK, George. **Anarquismo**: uma história das idéias e movimentos libertários. Porto Alegre: L & M, 1983-1984, p. 87.

O Louco, então, resolve mudar de personagem; agora decidira que era um bispo à paisana conhecido como Padre Augusto Bernier. Essa notícia é revelada primeiramente à Jornalista que, há algum tempo, estava em conversa ao “pé do ouvido” com o falso Juiz. A Jornalista decide revelar a “verdadeira” identidade do Louco, o que choca a todos os policiais da sala, uma vez que estes acreditam ter o falso Juiz delatado-os para a Jornalista; porém, a surpresa maior acontece quando ela diz a todos que estão diante de uma autoridade eclesiástica. Rapidamente o Louco altera suas vestimentas para a de um sacerdote, vira o colarinho de sua roupa que se torna o colarinho de um eclesiástico, pega um barrete vermelho e coloca na cabeça, abre o botão do paletó para exibir uma cruz que ali estava e coloca em um dos dedos um anel com uma pedra roxa enorme. Nesse mesmo instante, Bertozzo se estapeia, demonstrando grande revolta por ser o único a perceber que aquele homem estava enganando a todos.

Aos presentes, o Louco revela que estava ali porque havia sido designado pela Santa Sé para ser o observador da coligação junto à polícia italiana. Imediatamente, todos acreditam e o reverenciam, menos Bertozzo que só beija seu anel após ser obrigado pelos companheiros. Mais uma vez, o Louco reverte a situação a seu favor ao conseguir que quase todos acreditem nele – menos Bertozzo, que continua tentando revelar a verdade sobre sua identidade. O falso Padre começa a fazer o último discurso daquela noite. Antes de ter a verdadeira identidade exposta, ele discursa sobre o quanto os escândalos são benéficos para que seja mantida a população em estado de indignação-acomodação, ao mesmo tempo em que fortalece o poder do Estado diante dessa população. É o que o Louco chama de “catarse liberatória” (técnica teatral) de qualquer tensão e da qual os jornalistas, como Feletti, são os sacerdotes beneméritos.

LOUCO: Justamente! [...] O escândalo é o adubo da social-democracia! Diria mais: o escândalo é o melhor antídoto contra o pior veneno que é a tomada de consciência pelo povo. Se o povo toma consciência, estamos perdidos! De fato, os Estados Unidos, um país realmente social-democrata, alguma vez censuraram fatos que diziam respeito às chacinas do Vietnã? Muito pelo contrário, saíram fotos, em todos os jornais, de mulheres degoladas, crianças massacradas, vilas destruídas. Vocês se lembram do escândalo do gás do nervo? Foi fabricado nos Estados Unidos em quantidade suficiente para destruir três vezes a humanidade inteira. E, nesse caso, foi feita alguma censura? Nem por sonho! Pelo contrário! Era ligar a televisão para ver uma fila de trenzinhos. “Para onde estão indo os trenzinhos? Para o mar! E o que é que há naqueles trenzinhos? Gás do nervo! Vão ser descarregados a poucos quilômetros da costa!” Assim, se acontece um pequeno terremoto ou um maremoto, as caixas se rompem, o gás, gluglu, vem à tona, e morremos todos. Três vezes em seguida. Nunca se fez censura a esses escândalos. E é justo! Assim as pessoas têm a possibilidade de se

indignar, de se horrorizar. “Que tipo de governo é esse? Generais nojentos! Assassinos!” Ficam indignados, indignados e burp! O arrotinho liberador. E observem bem, esse sistema é aceito não só pelos exploradores como pelos explorados. [...].¹¹⁵

O discurso do Louco continua e ele cita mais exemplos de explorados que se calam ou que se permitem ser explorados, até mesmo por nada fazerem contra isso ou sequer se defenderem de seus exploradores. É por meio do discurso do falso Padre que Dario Fo continua a proferir mais críticas; ataca a exploração do trabalhador dentro do sistema capitalista, bem como a apatia desses homens ante a própria realidade da qual são objetos (mão-de-obra) que alavancam a economia e obtém pouco retorno desta. São homens que, muitas das vezes, não vivem, mas sobrevivem. Outro ponto que merece destaque é o estado de “cegueira” que muitas pessoas se colocam ao aceitarem situações forjadas pelo Estado, ou seja, escândalos que, quando descobertos, deveriam causar indignação, de modo a incitar uma tomada de consciência por parte desses cidadãos, mas que, na verdade, apenas libera uma raiva momentânea que se esvai em uma apatia generalizada.

A *Morte Acidental de um Anarquista* foi feita de modo a direcionar o público para algo que ultrapassasse meramente o mundo teatral. A peça foi produzida com a intenção de incitar debates e gerar questionamentos; assim é o teatro didático que visa ensinar algo mais, despertar emoções adormecidas. O enredo da peça traz o espectador para dentro do palco, faz dele assistente e Juiz, para que, no final, após retorno ao cotidiano, o espectador possa refletir sobre o que acabou de presenciar; nesse sentido, as últimas falas das personagens se tornam decisivas.

A peça termina com Bertozzo tendo um repentino acesso de loucura que o faz desmascarar o Louco diante de todos, obrigando-o com uma arma a mostrar toda a papelada que havia furtado na sala do Delegado e que provaria suas várias passagens pelos hospitais psiquiátricos. Todos se impressionam com o fato de terem sido enganados e a Jornalista lamenta não poder mais escrever o artigo. O Louco é ameaçado pelos policiais e jura que irá explodir a réplica da bomba – do atentado pela qual o anarquista suicida foi acusado – que Bertozzo havia levado consigo até o quarto andar. Os policiais o ignoram, pois não acreditam que um Louco saberia explodir uma bomba. No entanto, o insano sabia e acabou por descrever a Bertozzo e a todos como faria para detonar o artefato. Bertozzo fica perplexo e deixa a arma que segurava cair no chão. O Louco aproveita para mostrar o gravador, escondido na bolsa, com o qual gravou todos os diálogos desde seu adentramento àquele

¹¹⁵ FO, D. *Morte Acidental de um Anarquista*: e outras peças subversivas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 91.

prédio. Os policiais ficam atordoados após ameaça do Louco de transcrever aquela fita inteira e espalhar para todo mundo o material revelador e, sob o protesto do Delegado, a peça termina com o seguinte diálogo:

DELEGADO: Não, o senhor não pode fazer uma coisa dessas... Sabe muito bem que as nossas declarações foram falseadas, distorcidas pelas suas provocações de falso juiz!

LOUCO: E o que é que eu tenho com isso?! ... O importante é que estoure o escândalo... *Nolimus aut velimus!* E que também o povo italiano – como o povo americano e o inglês – se torne social-democrata, moderno, e possa finalmente exclamar “estamos na merda até o pescoço, é verdade, mas é justamente por isso que caminhamos com a cabeça erguida!”¹¹⁶

A *Morte Acidental de um Anarquista* foi uma das obras mais aclamadas do bufão italiano e também uma das mais comentadas até hoje pela crítica. Foi encenada em diversos países como Brasil, Estados Unidos e França, dentre outros. Em Paris, no ano de 2000, Dario Fo recebeu dois prêmios Molière por causa dessa obra, nas categorias de melhor autor e melhor espetáculo. No Brasil, o *Anárquico* estreou no ano de 1982, tendo ficado em cartaz por quase sete anos pela Companhia Estável de Repertório (C.E.R.). A receptividade do público foi satisfatória do começo ao fim, o que indicava um novo momento no teatro brasileiro. Um teatro que já não era marcadamente de luta contra o Estado de arbítrio, mas um teatro que apostava numa nova fórmula.

¹¹⁶ FO, D. *Morte Acidental de um Anarquista: e outras peças subversivas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 95-96.

CAPÍTULO III

OBRA DE ARTE: REALIDADE E FICÇÃO ENQUANTO DISCUSSÃO HISTÓRICA

A comédia-farsesca, *Morte Acidental de um Anarquista*, como foi apontado em outro momento, foi uma produção feita a partir de um acontecimento real e que impulsionou Dario Fo a produzir um texto teatral que abordasse questões acerca do abuso de poder. Ao dramaturgo, autor, encenador e ator italiano interessava apresentar ao público do *La Comune* como o Estado podia planejar um atentado terrorista a fim de manipular a opinião pública italiana de modo a fazê-la crer em inverdades.

O bufão usou a mecânica da farsa e a ela adicionou o reconto como base para a produção da comédia-farsesca sobre o acontecimento trágico, criando assim, uma trama com toques de absurdo. Para a construção do texto foi necessário durante quase um ano, um estudo acerca do que a mídia (especialmente as notas publicadas pela imprensa) havia abordado sobre o caso do anarquista Pinelli, ou seja, Fo acabou por fazer papel de investigador-autor quando comparou as versões policiais as quais teve acesso, para no fim, desmontar aquilo que achava que não fosse condizente com a realidade dos fatos ocorridos dos dias 12 ao dia 15 de dezembro de 1969. Foi então, a partir desse momento, que a obra começou a ganhar colorido.

A farsa entra exatamente no instante em que o desejo do dramaturgo é falar do caso Pinelli, mas num esforço para instigar a inteligência do público, aborda por analogia o caso do anarquista Salsedo que morreu em Nova Iorque. Para além do trabalho em exercitar a mente dos espectadores da peça em questão, diria que um esforço maior talvez impulsionasse o grupo *La Comune* a não abordar em exato a prisão e a morte do anarquista Pinelli, pois, havia sentido na pele o que é ter a prefeitura milanesa fazendo praticamente de tudo para impedir a fixação da companhia que apresentava enredos carregados de críticas que poderiam prejudicar a imagem de modo direto ou indireto da gestão política italiana dos anos 1960/70.

Produzir uma análise pertinente acerca das reais intenções de Dario Fo ao criar *Morte Acidental de um Anarquista* e como foi à recepção desta na Itália de 1970 é uma tarefa árdua e que requer estudo acurado de fontes e documentos que informem detalhes importantes da conjuntura em que essa obra foi concebida, pois, é fundamental destacar que para todo estudo acerca de um objeto artístico (ou qualquer outro) existe um arcabouço metodológico e estrutural que conduz essa tarefa.

No tocante ao usufruto documental como base e suporte teórico de estudos dentro da área da História, se faz urgente relembrar que a discussão acerca da utilização desse tipo de

material é bastante recente dentro do movimento Historiográfico. Ela principiou quando o válido começou a ser a grande quantidade de acontecimentos, e não as formas conjunturais, estruturais e ideológicas que os sustentavam. O sistema “total” de interpretação já não importava mais, e sim os indivíduos enquanto agentes históricos.

Mais uma vez, o essencial em relação ao documento é entender que este não é neutro, pois, todo documento carrega em sua estrutura alguma mensagem, alguma idéia ou ponto de vista de quem o produziu. Por isso, pecam aqueles que acreditam na verdade absoluta de um documento, ou seja, na irrefutabilidade do mesmo, não questionando as diferentes interpretações que podem advir de determinado material:

Como de resto no mundo das mercadorias, a igualdade termina onde começa a essência do valor e a apropriação dos objetos e de suas qualidades intrínsecas ou processadas. Nessa medida é que um documento – como um objeto igual e diferente de outros – contém múltiplas formas de utilidade, um autêntico registro de múltiplas significações e possibilidades de investigação.¹¹⁷

Como o objeto de estudo deste trabalho é uma peça de teatro que também pode ser considerada um exemplo de material documental, pode-se inferir que aquela além de documento histórico, é uma obra de arte e também uma ficção – apesar de ter sido inspirada em fato real, o enredo foi idealizado e construído a partir da tese de que um anarquista foi assassinado, contudo, os cenários, figurinos, diálogos etc., partiram do que Dario Fo concebeu e produziu. E para entender melhor a relação que existe entre História e ficção que será aprofundada nas próximas laudas se fez necessária a utilização do texto, *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*¹¹⁸ que coloca a ficção como possibilidade de contra-análise de uma sociedade¹¹⁹.

A realidade da morte “acidental” de um anarquista foi à inspiração necessária para a criação da comédia-farsesca que pode ser considerada uma produção de caráter ficcional. O que não se pode esquecer é que a peça não teria tido a repercussão e sucesso que obteve se não fosse pelo esforço intelectual e formação teatral do grande bufão italiano. Contudo, neste momento, é indispensável o entendimento quanto à questão da obra ficcional como documento relevante para ser utilizado em estudos históricos.

¹¹⁷ MARSON, A. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos A. da. (org.). **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984, p. 54.

¹¹⁸ RAMOS, Alcides. F. **Canibalismo dos fracos** – cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002.

¹¹⁹ FERRO, Marc. “O Filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.) **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

Se para que o dramaturgo italiano criasse sua ficção em formato de peça se fez necessária a utilização de informações diversas e advindas da mídia, pode-se deduzir que aquele teve a seu alcance alguns materiais como, jornais, telejornais, entre outros, porém, não se pode esquecer que no ano de 1969 a maior parte da imprensa mundial era controlada por seus respectivos Estados. Na Itália, em plena Guerra fria, essa situação não era diferente e a censura, com certeza, não permitiria que quaisquer tipos de informativos questionassem ações governamentais, quicá um suposto assassinato ocorrido nas dependências de uma Delegacia de polícia milanesa. Como então Dario Fo teve contato com as informações que davam conta desse abuso de autoridade? Na verdade, não obtive mais detalhes acerca dessa questão, pois minhas fontes e documentações não chegaram a abordar tal informação com profundidade, contudo, não se deve esquecer que em todo o período denominado, “anos de chumbo”, sempre existiu a imprensa alternativa.

É possível crer que parte da população, movimentos políticos e ativistas de esquerda, em especial as alas mais radicais que eram contrárias ao governo Democrata Cristão Italiano, fizessem frente há um quase estado de exceção na qual a Itália se encontrava nos anos 1960, sendo governada por autoridades com fortes traços fascistas. Os cidadãos contrários ao governo, obviamente se uniram para se informar melhor a respeito do que ocorria no país e para sensibilizar àquelas pessoas que por ventura estivessem alheias a realidade daquele país, o que faz sentido, afinal, quando se pensa em imprensa alternativa, ou até mesmo, em agitações perigosas que reúnem centenas de indivíduos a fim de se informarem politicamente, é possível que estes tenham acesso a detalhes realmente importantes. Não se pode esquecer que o casal Dario Fo e Franca Rame fazia parte de movimentos contrários ao governo italiano, inclusive Rame que chegou a integrar o PCI – como as que diziam respeito à morte do ferroviário anarquista Pinelli.

Como informações repassadas por grupos midiáticos não-oficiais poderiam ter respaldo quanto as suas declarações ou publicações? Dario Fo teria se embebido no cálice não sagrado da inverdade, das falácias e das esquerdas comunistas? Ou teria ele usado sua astúcia para perceber que a Democracia Cristã teria audácia suficiente para acobertar um assassinato? Parece-me que a ^{esta} segunda opção seria a mais correta. Ao falar em informações, pode-se falar em textos publicados ou em mídia televisiva, e quando se lida com algum tipo de acontecimento, é necessário ir de encontro àquilo que forma a opinião dos cidadãos e utilizar-se de material que possa auxiliar na construção de uma linha de raciocínio. Especificamente quanto ao caso Pinelli, algumas notas expostas na mídia levavam a crer que realmente haviam torturado e assassinado aquele homem, e essa teoria é corroborada quando se lê a explicação

oferecida na publicação do ano de 1986 da *Morte Acidental de um Anarquista* assinada pelo Coletivo Teatral *La Comune* e que também era enunciada aos espectadores no prólogo da peça:

[...] Não foi uma coincidência casual a estréia da peça ter ocorrido nos dias em que se desenrolava em Milão o processo Calabresi/Lotta Continua, que deveria esclarecer sobre a morte do anarquista Pinelli que *também* caíra de uma janela do quarto andar da delegacia de Milão, durante a investigação sobre os atentados terroristas a bancos. Tal processo foi sucessivamente adiado e depois suspenso por razões de força maior (morte não-acidental do “ator”).¹²⁰

Para os membros do *La Comune*, o assassinato de um dos suspeitos da morte de Pinelli foi algo que reforçou a tese de tortura seguida de morte do anarquista, sendo assim, naquela ocasião o interessante para a Justiça foi encerrar o caso, já que um dos acusados não estava mais entre os suspeitos daquele assassinato e não seria necessário aprofundar uma questão tão custosa para o governo autoritário e abusivo da Milão.

Retomando o processo de construção do texto de comédia-farsesca que pode ser visto como um texto ficcional, pode-se questionar se uma obra desse cunho merece destaque enquanto documento histórico de validade para análises mais profundas? Segundo a abordagem do autor Freire Ramos que apontou diferentes estudiosos do Cinema e destacou aqueles que seguiram a linha “positivista” a favor do documentário e do filme histórico enquanto fontes históricas mais fidedignas por possuírem menos interferência humana do que os filmes considerados ficcionais, é possível utilizar-se de materiais audiovisuais (Cinema, cine jornais, documentários, novelas, seriados televisivos) e obras de arte (Teatro, pinturas, obras literárias) na formulação de trabalhos dentro da História.

Não se pode esquecer que uma peça de teatro é uma obra de arte e como tal ela é produzida de um ato de criação individual (às vezes somente pela produção do texto) e/ou coletivo (vários artistas e especialistas da área unidos na montagem de um espetáculo) e que é produzida para a coletividade, ou seja, aqui se estabelecem relações sociais diversas que por si só já mereceriam o aval para serem analisadas. O autor João das Neves confirma a tese de que o texto de teatro é uma obra de arte, pois cria sentimentos e sensações naqueles que tem contato com ela, o que justifica a importância de análises acerca desse tipo de produção:

¹²⁰ FO, D. **Morte Acidental de Um Anarquista** e outras peças subversivas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 96-97. No final desta nota explicativa se encontra outra nota explicativa, nela é possível entender o por que de o processo do caso do anarquista ter sido suspenso. Na íntegra será possível ler na nota da página 97 assim, “No texto, pode-se identificar Calabresi no personagem do ‘comissário esportivo’; Calabresi foi assassinado em uma praça pública de Milão, suspendendo-se o processo”.

Se o texto teatral é o ponto de partida, é preciso compreendê-lo para melhor transmiti-lo. Para compreendê-lo temos de tomá-lo pelo o que ele é: uma obra de arte. Portanto, além de emocionar é passível de ser analisado. Análise que nos levará a sua percepção mais profunda e que irá se somar à nossa imaginação criadora para, a partir da proposta inicial do texto, recriá-lo em espetáculo.¹²¹

O autor destaca a importância do texto dentro da profissão teatral, mas para, além disso, sabe-se que o teatro adquiriu com o correr dos séculos um valor substancial dentro das sociedades das quais fez e faz parte. O estudioso e crítico teatral Bernard Dort faz das palavras de Brecht as suas quando diz que “o teatro não é vida, é representação, não se confunde com a vida, possui sua realidade específica e seu objetivo é fazer o espectador, depois, intervir na vida”.¹²²

Sendo assim, a definição e a importância do teatro enquanto produção humana que estabelece relações entre o ser operante (todo aparato de construção do texto até sua apresentação nos palcos) e o ser assistente (espectadores) é nítida. Cada época tentou definir e estabelecer padrões para distintos estilos teatrais. Em *O Teatro e a sua Realidade*, Dort buscou reunir pensamentos e produções que formassem um todo coerente e que abordasse a relevância do teatro contemporâneo dentro da história do teatro, e o destaque vai para relação que ele estabelece entre palco e platéia.

Para além da linguagem específica do teatro e a ponte que esta estabelece entre o trio, obra literária, encenação e espectadores, não se pode esquecer a importância do teatro dentro de suas próprias conjunturas e como aquele interfere nestas. No texto de Dort quase que todo o tempo é trabalhada essa questão da interferência e como o espectador após contato com uma obra consegue decodificar alguns códigos presentes nesta, de modo a compreender melhor a realidade da qual faz parte.

O crítico teatral, ator, autor e jornalista Fernando Peixoto diz na apresentação da obra de Dort que este não enxerga o teatro de hoje como cenográfico, ou seja, não é mais o local em que se é mostrado uma verdade humanista e simbólica que deve ser aceita pela platéia, e muito menos o reflexo da realidade dos homens, e sim, um teatro que se volta para a realidade exterior.

Um teatro de verdade revelada foi substituído por um teatro de reflexão política. O teatro hoje, insiste Dort, recusa todo o essencialismo e volta a

¹²¹ NEVES, João das. *A Análise do Texto Teatral*. Rio de Janeiro: IMAGEM, 1987, p. 10-11.

¹²² DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 8.

ligar-se à historicidade. Não está mais fechado em certezas pseudocientíficas. É este o caminho de um novo realismo. Ou de vários: são sempre aproximações diversas, que sempre recolocam o próprio sentido de si mesmas em questão.¹²³

Por tudo isso, fica exposta autoridade do teatro enquanto aparelho social e da contribuição de Bertolt Brecht para isso, pois, foi a partir de suas formulações que a mecânica teatral se alterou e o teatro épico¹²⁴ se tornou algo além de fundamentalmente deleite dos mais sensíveis ou expressão estética de grandes nomes do teatro mundial, mas sim, algo a serviço do social. E apesar das críticas dirigidas ao modo brechtiano de teorizar o teatro, muito se deve a ele com relação às mudanças significativas no modo de se incluir o teatro político¹²⁵ ao gênero épico.

O bufão Dario Fo é um crítico do método brechtiano, mas como aponta Veneziano, ele não nega a matriz Brecht, pois, até mesmo muito do trabalho produzido pelo casal Dario Fo e Franca Rame se assemelha as idéias do dramaturgo, encenador e poeta alemão, contudo, Fo acredita que os métodos criados por este “foram complicados, intelectualizados e transformados em algo muito confuso por seus seguidores”¹²⁶; com relação a crítica acerca do teatro épico e como se deve proceder com relação ao público o dramaturgo italiano assim se expressou:

¹²³ Ibid., p. 10.

¹²⁴ O teatro épico deu mostras de sua existência já na Idade Antiga quando surgiram as primeiras tragédias e comédias, pois nestas, especialmente na tragédia existia a utilização do coro, um dos traços épicos. É um teatro onde a narrativa se faz presente do começo ao fim. Contudo, como qualquer outro estilo teatral, o estilo épico foi se alterando ao longo dos séculos, e exatamente no século passado sofreu uma substancial transformação tendo tido o alemão Bertolt Brecht como alguém que quis teorizar o gênero a partir de estudos acerca do mesmo, postulando métodos que melhor se encaixassem no que ele pensou que deveria ser o teatro épico do século XX, um teatro que abordasse os conflitos sociais. Para um melhor aprofundamento do gênero em questão e do trabalho realizado por Bertolt Brecht ler, BRECHT, B. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; CHIARINI, P. **Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; DORT, B. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977; GUINSBURG, J; F, João Roberto; LIMA, M. Alves de. (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2006 e ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Buriti, 1965.

¹²⁵ A respeito do teatro político, sabe-se que este ganhou força no momento em que se principiaram os debates políticos, movimentos populares e/ou de esquerdas por quase toda a Europa Ocidental e Oriental. É um teatro que coloca em pauta questões de urgência dentro das sociedades que se transformavam muito rapidamente durante e após o século XIX. Um teatro crítico da burguesia e que ganhou a simpatia de estudantes, trabalhadores e artistas. Para entender melhor esse movimento teatral dentro e fora do Brasil ler, BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969; GARCIA, Silvana. **O Teatro de Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990; GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006; MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de Esquerda)**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982 e PISCATOR, Ervin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹²⁶ VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002, p. 216.

“Quando se fala em teatro épico pensa-se, sempre, em Brecht, que explica bem a sua teoria, mas que não é muito fácil de entender. Diz que é necessário interpretar na terceira pessoa, sair de si mesmo, do egoísmo, do individualismo, ser uma espécie de contra-regra, aquele que está do lado de fora e que apresenta os personagens em coro; que é preciso que o ator destrua o personagem, e depois o apresente em conjunto, para mostrá-lo aos espectadores. É um pouco difícil de entender, sobretudo para os atores, porque com esse ‘estar dentro sem estar dentro’, ‘ser um espelho’..., o coitado do ator enlouquece e muda de profissão... Entretanto, para entender realmente o teatro épico, *basta olhar o público*, que representa sempre uma ideologia oposta à ideologia burguesa. Porque o povo já tem em si a dimensão do coletivo... E, então, o teatro épico deixa de ser uma coisa fixa, bloqueada, árida... A gente se obriga a interpretar sobre o público, a escutar os tempos, o ritmo do público, a ouvir o que acontece, e a improvisar”.¹²⁷

Sendo assim, fica clara a pertinência de se estudar um texto teatral e a contribuição que uma obra de arte desse caráter traz para dentro da vertente da História Cultural ao agregar há antigas discussões, novas contribuições e também por poder propiciar novidades em pesquisas e debates que talvez ainda não tenham sido desenvolvidas. Mas e a peça teatral enquanto documento histórico de teor ficcional? Onde fixamos a sua contribuição para os estudos históricos? Retomemos então, essa discussão que foi destacada anteriormente.

Ao comentar a relevância de se trabalhar com uma obra de ficção, não se pode deixar de destacar o que foi abordado pelo autor Freire Ramos acerca do tema história e cinema e a utilização de filmes na construção de estudos. Esse foi um debate surgido no século passado e teve como representantes duas correntes distintas de estudos que estabeleceram um padrão para a relação história e cinema. Segundo o autor, quando a alteração história e cinema se principia com novo fôlego por volta dos anos 1960 (momento em que os debates acerca de uma renovação do produzir história estava em alta), há duas correntes distintas discursando a relevância de determinados materiais audiovisuais.

Uma das linhas apontadas por Freire Ramos é a “positivista” que acredita somente na utilidade de filmes que tenham menor interferência humana, pois esta acaba por influir de modo negativo em relação à objetividade do material a ser estudado. Os principais defensores desse pensamento são, José Honório Rodrigues e Georges Sadoul, enquanto que em oposição a esse teoria, se tem o historiador Marc Ferro que defende a relevância e a importância da utilização de uma obra ficcional na construção da contra-análise de uma sociedade.

Mas o que tudo isso significa? Em *Canibalismo dos Fracos* é possível entender que esses três estudiosos do cinema acreditam na importância da objetividade advinda do material audiovisual que tenha a menor interferência humana possível, eles optam especialmente por

¹²⁷ Dario Fo, *apud* VENEZIANO, Neyde, *op. cit.*, p. 216.

matérias como, documentários, cine jornais e filmes históricos, pois estes se aproximariam mais do “real” por possuírem “caráter objetivo do processo de obtenção das imagens cinematográficas”¹²⁸, já a ficção seria uma produção que na maioria das vezes estaria fora de seu tempo e que carregaria traços fortes de quem a forjou. Segundo o que Freire Ramos expôs a respeito do que pensa Sadoul, a ficção só serviria para se ter uma noção de como é a época ou o momento representado em uma gravação a partir de vestimentas, cenários etc., contudo, no final, cabe ao historiador ir de encontro às fontes “autênticas”, aquelas produzidas pelo Estado, jornais, telejornais para iniciar análises comparativas e críticas acerca do que contém o material audiovisual a ser analisado.

A respeito da contra-análise proposta por Ferro, sabe-se que este acredita na possibilidade de a ficção ir além do que pensa seus companheiros de estudo, pois propõe que a ficção possa ser utilizada contra o que ele mesmo define como “história oficial”, ou seja, uma história comprometida com as grandes personalidades e autoridades de uma sociedade.

Sendo assim, um dos temas a ser discutido por Ferro em sua obra estaria atrelado à questão da censura por parte dos órgãos governamentais a determinados materiais fílmicos. Para ele, o material audiovisual testemunha com maior veracidade o que lhe é permitido ser captado pela lente de uma câmara no momento exato em que é filmado, e isso sem maiores interferências humanas, apenas o indivíduo que está direcionando a objetiva da câmara e as imagens a serem captadas no momento da filmagem. É nessa ocasião em que se pode perceber a reação “real” dos cidadãos diante de algum acontecimento a ser gravado, o que expõe o traço autônomo do material e, por isso mesmo, o documentário teria mais credibilidade quanto a isso, destaca Marc Ferro.

Mas Ferro vai além em sua investigação quando propõe o uso do filme ficcional a ser utilizado enquanto documento histórico, pois aquele teria capacidade de produzir uma contra-análise da sociedade, e Freire Ramos discursou a respeito disso:

Isto pode ser dito porque informações inesperadas às vezes são incorporadas “em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Existe aí matéria para uma outra história, que não pretende certamente constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; contribuiria, antes, para purificá-la ou para destruí-la”^{129 130}.

¹²⁸ RAMOS, Alcides. F. **Canibalismo dos fracos** – cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002, p. 18.

¹²⁹ Marc Ferro *apud* RAMOS, Alcides. F. **Canibalismo dos fracos** – cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002, p. 25.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 25.

Portanto, complementando o que expõe Ferro; para Freire Ramos a ficção possibilita trabalhar criticamente com o “presente”, ou seja, com o momento histórico em que o material é produzido e exibido, especialmente se este é forjado em momentos em que órgãos de repressão coíbem quaisquer demonstrações propagandísticas que critiquem ou que possam de algum modo ir contra governos arbitrários. Em *Canibalismo dos Fracos* é trabalhada exatamente essa questão da ficção enquanto contra-análise da sociedade brasileira do ano de 1972, ocasião esta em que é lançado nos cinemas *Os Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade. É notório que nessa data vivenciávamos o período da Ditadura Militar e que havia fortes proibições as produções artísticas por parte dos órgãos censores daquele Estado.

No texto de Freire Ramos é feita uma análise acerca da discussão cinema e história e como essa relação veio sendo trabalhada da década de 1920 em diante, da utilização do filme ficcional enquanto documento pertinente para se discutir determinado momento histórico, das diversas interpretações que podem surgir a partir de minuciosas análises e confrontos de materiais obtidos pré-momento, momento e pós-momento de veiculação de uma produção cinematográfica.

O autor elegeu *Os Inconfidentes* enquanto obra a ser trabalhada na tentativa de identificar as intenções por detrás dessa produção. Mais do que remeter essa obra aos acontecimentos do dia 21 de abril de 1792, criando se assim, uma alegoria acerca da Inconfidência Mineira e da punição do grupo de intelectuais que contestou a coroa portuguesa, o filme pretendia dialogar com sua época e talvez poucos foram àqueles que conseguiram perceber (momento de exibição nos cinemas) a quem essa obra estava sendo direcionada. No ano de 1972 era preciso se expressar contra o Estado de arbítrio, e passar pelo aval da censura não era tarefa fácil, contudo, essa obra ficcional conseguiu isso, pois criou brechas para distintas interpretações sobre seu conteúdo, tendo até mesmo os militares permitido sua veiculação nos cinemas, pois a imagem de Joaquim José da Silva Xavier, vulgo Tiradentes como “mártir” da pátria seria benéfica a eles. Esse é o tipo de apropriação que acaba favorecendo alguém ou algum grupo, e no caso da apropriação da figura do Alferes, beneficiou tanto os militares quanto as esquerdas:

[...] durante os anos 60, tanto os governos militares, quanto a esquerda que se opunha aos poderosos do período se apropriaram da capacidade simbólica de Tiradentes, cada um a sua maneira, de modo a fazer com que ele mobilizasse, instigasse sentimentos e idéias no cidadão comum. Tiradentes, mais do que um herói, consolidou-se como mito político disponível para os mais diversos investimentos e apropriações.¹³¹

¹³¹ Ibid., p. 269.

Na avaliação do autor, Tiradentes é considerado um mito político, e a apropriação que fizeram e/ou ainda farão desse indivíduo, vai depender da finalidade a que o destinam. As apropriações podem ser feitas a partir da imagem forjada de algum indivíduo como, Joaquim José ou podem ser realizadas a partir de textos ou obras artísticas como destacou Roger Chartier a respeito das apropriações e de seus contextos:

A apropriação [...] visa a uma história social dos usos e das interpretações, remetidas às suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as constroem. Dar, assim, atenções às condições e processos que, muito concretamente, fundamentam as operações de produção do sentido é reconhecer [...] que nem as idéias nem as inteligências são desencarnadas, e, [...] devem ser pensadas na descontinuidade das trajetórias históricas.¹³²

No ano de 1972 e nos anos que se seguiram, diferentes críticos de cinema, estudiosos entre outros tentaram analisar *Os Inconfidentes*, e o que se sabe quanto a interpretações acerca de uma obra considerada artística é que, deve ser feito um exame acurado do máximo de informações possíveis de obter acerca do material produzido, da época em que foi produzido, de quem o produziu, da recepção da obra, de leituras afins etc., tudo isso faz parte do ofício do historiador, ou seja, se cercar de todo um aparato material que crie o suporte necessário para a pesquisa.

Uma contra-análise de qualquer sociedade pode ser feita – já foi destacado aqui – não só com a utilização de filmes, como também a partir de “[...] outras manifestações artísticas (como a literatura ou o teatro, por exemplo) podem cumprir papel análogo ao do cinema e, talvez, com igual relevância do ponto de vista da pesquisa histórica”.¹³³ Posto isso, não há como questionar a utilização da peça de comédia-farsesca de caráter ficcional *Morte Acidental de um Anarquista* enquanto documento histórico possível de ser analisado.

Para pesquisar a obra de Dario Fo foi preciso seguir certos caminhos que puderam guiar o trabalho de modo satisfatório, ou seja, houve há necessidade de se estudar o que estava relacionado ao objeto. Segundo o autor Antonio Candido o texto não pode ser visto como algo que tenha vida própria, ele é parte de algo maior:

Assim como as partes do poema são elementos de um conjunto próprio, o poema por sua vez é parte de um conjunto formado pelas circunstâncias da sua composição, o momento histórico, a vida do autor, o gênero literário, as tendências estéticas, do seu tempo etc. Só encarando-o assim teremos

¹³² CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p.152- 153.

¹³³ RAMOS, Alcides. F. **Canibalismo dos fracos** – cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002, p. 26-27.

elementos para avaliar o significado da maneira mais completa possível (que é sempre incompleta, apesar de tudo).¹³⁴

Mesmo sem antes o ter expressado, a análise da peça em questão estava sendo realizada desde o primeiro capítulo quando foi abordada a vida e carreira daquele que compôs a obra teatral, pois, como apontou Antonio Candido, é preciso estudar as partes que constroem um texto, assim, atrelada a essa análise está à vida e a trajetória teatral do autor e o momento em que a peça foi escrita. Ao rememorar rapidamente o que já foi dito anteriormente, o bufão italiano cresceu em meio a ideais de vida comunitária, as artes e as heranças de uma região italiana onde os conhecidos contadores de histórias absurdas, os *fabulatori* eram presença constante, além disso, os pais de Fo tinham tendências socialistas e de vida em comunidade, o que reforça a tese da influência familiar no desenvolvimento da veia crítica e social do dramaturgo. Este se tornou crítico ferrenho da burguesia e dos políticos italianos e se tornou um grande admirador do povo a partir da década de 1960.

De todo o trajeto trilhado pelo dramaturgo, autor, encenador e ator, o que mais lhe deu orgulho foi o de ter podido exercer o seu trabalho de produtor, de ator cômico e de crítico da maneira que lhe conviesse; só quando criou o grupo *La Comune* é que ele pôde guiar suas produções como sempre quis e, fazer as denúncias necessárias, sem intervenções diretas de grupos políticos e/ou Estado. E foi no Coletivo teatral que Dario Fo produziu a obra que teve como inspiração um acontecimento real, mas que também só foi possível de acontecer a partir do momento em que a mídia começou a lançar sobre a população informações acerca do caso.

Contudo, antes de aprofundar na questão da conjuntura em que *Morte Acidental de um Anarquista* foi escrita, é preciso entender como funcionava a imprensa italiana no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. No livro, *Esta é a Itália* é possível ler a seguinte frase, “o art. 21 da Constituição da República proclama que todos têm o direito de manifestar livremente o seu pensamento, mediante a palavra, a escritura e qualquer outro meio de difusão”.¹³⁵ Tradicionalmente a imprensa na Itália é dividida por regiões, herança principiada no século XIX e que permanece até a atualidade.

Apesar de a constituição prever o direito ao livre manifesto, e assim deveria ser em qualquer sociedade que pregasse a democracia, sabe-se que em governos arbitrários o que impera na maioria das vezes é a lei do silêncio ou da manipulação de informação. Casos em que a imprensa ousou informar mais ou entrar em detalhes inconvenientes acerca das

¹³⁴ SOUSA, Antonio C. de Mello e. **Na Sala de aula** – caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 33.

¹³⁵ Istituto Culturale Italiano. **Esta é a Itália**. Rio de Janeiro: Istituto Culturale Italiano, 1973, p. 91.

autoridades políticas nunca findaram bem. Mas na Itália pós Mussolini a imprensa continuou a trabalhar e a informar a população, alguns jornais não deixaram de publicar informes acerca dos desmandos das autoridades ou de partidos políticos.

As tiragens dos jornais produzidos na Itália até começo da década de 70 não eram significativas, contudo, cada região conseguia transmitir perfeitamente as informações uns para os outros através de correspondentes em diversas locais do país e até fora dele, além disso, o auxílio do telex e dos rádio-telegrafos se fazia necessário para o repasse de informações de uns para outros. A imprensa abordava distintas temáticas que iam do esporte a política e alguns periódicos se especializam unicamente em determinado assunto, como por exemplo, a imprensa que se encarrega de abordar política, trabalho etc., que fazem parte da imprensa atrelada a partidos políticos e/ou sindicatos.

Existem aquelas atividades informativas dirigidas pelo Estado, especialmente aquelas que dizem respeito à rádio e a televisão, ou seja, segundo *Esta é a Itália*, todas as atividades desses setores são entregues em exclusiva pelo Estado à Sociedade *RAI-Radiotelevisione Italiana* que pertence ao grupo IRI. Por ser supervisionada pelo Estado, o controle do que se passa nas rádios e na televisão era rígido, tanto que vale relembrar uma informação dada no primeiro capítulo e que diz respeito a censura que o casal Dario Fo e Franca Rame sofreu em uma de suas apresentações (esquetes) para a televisão e que teve um dos roteiros questionado pelo diretor do programa, devendo ser alterado momentos antes de ir ao ar, contudo, por não concordarem com os cortes que estavam sendo impostos, o casal não terminou a apresentação ao vivo que faziam pela RAI TV, tendo por isso sofrido as conseqüências de não poderem se apresentar em nenhum outro programa televisivo da Itália durante anos.

Alguns artigos publicados entre os anos de 1970 a 1972 dão um exemplo do tipo de informativos que circulavam em diferentes regiões da Itália. No arquivo de Franca Rame disponível na *internet* é possível localizar algumas notas escritas sobre esse período (época em que *Morte Acidental de um Anarquista* havia se tornado um marco de crítica ao governo e a polícia italiana e estava sendo representada em outros países) e que abordam o sucesso da peça em questão e também abordam momentos de grande tensão vivenciados pelos cidadãos italianos.

Grande parte dos informativos – de dentro e de fora do país – distribuídos e que comentavam acerca de Dario Fo e seu grupo teatral faziam parte dos semanais políticos como, *L'Unità* do PCI (Partido Comunista Italiano) com duas edições, uma de Roma e a outra de Milão; *Il Manifesto di Roma* (diário comunista); *Il Corriere Mercantile* de Gênova (diário independente político e econômico); *Paese Sera* de Roma e os diários informativos como,

Momento Sera de Roma e *Gazzetta di Mantova*, os independentes como, *Il Telegrafo Livorno* e *Il Secolo XIX* e os periódicos com maior tiragem como, *La Nazione Firenze*.

Periódicos como, *Il Secolo XIX*, *Paese Sera* e *L'Unità* abordaram o enredo, as técnicas teatrais utilizadas, apresentam o elenco de atores da peça e falam do sucesso de público. No *Il Secolo XIX* do dia 9 de fevereiro de 1972 é possível ler em nota sobre a peça, “Polemico spettacolo di Dario Fo” seguido por um texto que aborda o caso do anarquista de Nova Iorque que teria se suicidado de forma suspeita e a complexidade dessa história que faz referência ao caso polêmico (Pinelli) e repleto de contradições abordado pela mídia:

[...] Il Fo di “Morte Accidentale de um anarchico” ripete la falsariga brillante ma rivistaiola dei suoi lavori precedenti (tipo “La vecchia signora deve morire”): il pretesto cronistico è tratto da un episodio avvenuto a New York, nel 1931. Dal quattordicesimo piano di un grattacielo, dove erano situati gli uffici della polizia, cadde giù nel vuoto, sfracellandosi un anarchico. Questa la “toccata”.

La “fuga” (consequente) di Fo si riallaccia, pari pari, al caso Pinelli. La complessità della vicenda, le molte contraddizioni rivelate dai giornali a processo ancora lontano, ha consentito a Fo di esercitare in larghezza e in lunghezza il suo senso dell’humour e la sua *vis* scenica.¹³⁶

O jornal comunista *L'Unità* do dia 12 de dezembro, um dia após a estréia de *Morte Acidental de um Anarquista* no barracão de via *Colletta* traz nota em subtítulo comentando o sucesso do novo trabalho de Dario Fo:

Vivo successo del nuovo lavoro di Dario Fo che dà fondo in questo spettacolo a tutte Le sue sperimentate risorse di attore e ancor più di autore – La scoperta e polemica allegoria dell’impianto scenico costellata di irresistibili gags.¹³⁷

Contudo, se o trabalho de Dario Fo era aclamado por alguns veículos dentro e fora da Itália, em contrapartida o casal sofria as conseqüências de terem optado por um teatro politizado. Apesar das censuras, das ameaças sofridas tanto pelas autoridades políticas quanto pela máfia (também muito criticada por Fo), das agressões (estupro sofrido por Franca Rame e palavras ofensivas) e do atentado contra a vida dos atores italianos, o casal nunca parou nem mesmo deixou de criticar quem achasse que devia criticar. Um caso bastante noticiado pela

¹³⁶ Marò affronta gli agenti davanti al teatro Civico. *Il Secolo XIX*, Genova, 09/02/1972. Artigo disponível na base de dados Archivio Franca Rame Dario Fo.

<<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=008247&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

¹³⁷ LAZZARI, A. Un matto scomodo per “defenestratori” e soci. *L'Unità*, 12/12/1970. Artigo disponível na base de dados do Archivio Franca Rame Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=005408&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

mídia italiana foi o atentado incendiário contra a residência de Dario Fo e Franca Rame no ano de 1972, porém, como estavam em turnê não sofreram nada, mas foram os vizinhos que perceberam o ataque, chamando a polícia até o local, não ocorrendo nada de mais sério. A imprensa soltou notas na mídia no dia 19 de fevereiro, um dia após o incidente na casa do casal. Logo abaixo estão expostas respectivamente as notas de três jornais, *Gazzetta di Mantova*, *Momento Sera* e *La Gazzetta del Mezzogiorno* que abordam esse caso:

COMO, 18 – Una bottiglia incendiaria – che non è scoppiata – è stata lanciata nelle prime ore di stamane da ignoti contro la casa degli attori Dario Fo e Franca Rame, a Cernobbio. La casa era deserta essendo i due attori in tournée. Dell’attentato si sono accorti stamani alcuni vicini che hanno chiamato i carabinieri Dario Fo e Franca Rame, avvertiti del fatto si sono detti convinti che l’attentato abbia origini politiche e provenga dall’estrema destra. Come noto i due attori con il loro “Collettivo” recitano al di fuori dei normali teatri, appoggiandosi ai movimenti dell’estrema sinistra extraparlamentare. Per le rappresentazioni a Milano hanno preso in affitto il capannone di un ex garage della periferia.¹³⁸

COMO, 19. – Una bottiglia Molotof è stata lanciata contro la finestra della stanza dei bambini nella villa di Dario Fo e Franca Rame. La villa costeggia da un lato una stradina che conduce al cimitero della frazione Carnedo: su quella stradina c’è un tratto del muro di cinta che gli ignoti attentatori hanno scavalcato per prenderla a mira lanciando l’ordigno che però non è esploso. I bambini non erano nella stanza e la villa era completamente deserta. I carabinieri di Como stanno indagando nell’ambiente degli estremisti di destra.¹³⁹

Como, 18 febbraio

Una bottiglia incendiaria – che non è scontata – è stata lanciata da ignoti contro la casa degli attori Dario Fo e Franca Rame, a Cernobbio. La casa era deserta, essendo i due attori in *tournée*. Dell’attentato si sono accorti alcuni vicini che hanno chiamato i carabinieri.¹⁴⁰

Cabe ressaltar que, nesse atentado a arma utilizada para provocar o incêndio na residência do casal italiano foi uma garrafa cheia de combustível líquido, tendo sido noticiada em algumas notas da imprensa como sendo atentado “Molotov”, ao fazer referência a esse

¹³⁸ Bottiglia incendiaria contro la casa di Dario Fo. *Gazzetta di Mantova*, 19/02/1972. Artigo disponível na base de dados Archivio Franca Rame Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=008247&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

¹³⁹ “Molotov” contro la casa di Dario Fo. *Momento Sera*, Roma, 19/02/1972. Artigo disponível na base de dados Archivio Franca Rame Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=008247&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

¹⁴⁰ Bottiglia incendiaria contro la casa di Dario Fo e Franca Rame. *La Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 18/02/1972. Artigo disponível na base de dados Archivio Franca Rame Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=008247&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

tipo de “bomba caseira”. A sorte dos atores foi que no momento do ataque não estavam no local, contudo, ambos não deixaram de argumentar que o ataque teria sido obra de membros ou simpatizantes do partido da extrema direita.

O discurso proferido pelo casal após esse ocorrido reflete não somente uma opinião, mas também a convicção de ambos acerca da autoria do ataque. Não apenas uma hipótese, mas o retrato de uma Itália governada pelo presidente da República Giovanni Leone (1971-1978) do partido Demócrata Cristão. Um partido de direita embasado em pensamentos conservadores e moralistas que alçou ao poder pela primeira vez no ano de 1945 ao ter o seu líder Alcide De Gasperi sido nomeado pelo Comitê de Libertação Nacional como primeiro-ministro. Os anos que se seguiram a esta ocasião foram marcados por uma seqüência de governos (coalizão de distintos partidos) de curta duração, mas sempre com alguma liderança da DC. Somente no ano de 1964 que o Partido Socialista Democrático Italiano (PSDI) conseguiu colocar na presidência Giuseppe Saragat, o antecessor de Leone.

A Itália vivenciava um quadro político bastante confuso e até mesmo incoerente, e isso exatamente pelas alianças feitas entre partidos de oposição como a coalizão de indivíduos moderados do Partido Socialista Italiano (PSI) que aceitaram tomar parte de um governo de centro-esquerda. E por volta do fim dos anos 70 teve o Partido Comunista Italiano (PCI) que se aliou ao governo, o que gerou conflito entre a ala mais radical do partido e a mais moderada. Pode-se imaginar que o que se seguiu a essa decisão foi uma série de ataques terroristas de grupos de extrema esquerda.

Os “anos de chumbo” na Itália foram absurdamente violentos. Os ataques terroristas provinham tanto da extrema Esquerda quanto da extrema Direita. Esta, por exemplo, era constituída em sua maioria por antigos seguidores de Mussolini e ex monarquistas. É um partido que no decorrer dos anos se tornou cada vez mais brutal. Naquela época existia uma perseguição declarada aos membros dos partidos de esquerda que ocupavam cargos públicos de importância, aos intelectuais, aos estudantes, aos artistas, etc. A atriz e produtora Franca Rame sofreu na pele o que é ser atacada, torturada e estuprada por radicais de Direita, e teve também o caso citado acima acerca do ataque “Molotov” à residência do casal em Cernobbio.

Aquele foi um momento caótico e os grupos de extrema Direita não tiveram a mesma exposição midiática que os de esquerda. Obviamente mais uma contribuição do Estado para aumentar o receio da população quanto aos radicais “vermelhos”. Os adoradores de Mussolini eram tão acobertados pela mídia estatal (Rádio e TV) que se duvidava até mesmo da existência deles. Dois desses grupos eram: *Ordine Nuovo* e a *Avanguardia Nazionale*. Ainda

sobre esse contexto, as palavras de Rame denotam o pavor constante de que a extrema Direita pudesse realizar um Golpe de Estado na Itália, como Pinochet havia cometido no Chile:

No início dos anos 70, a Itália também vivia um clima de iminente golpe de Estado. Descobriram-se planos de intervenção armada, de prisões em massa e da construção de campos de concentração na Sardenha. Vários dirigentes sindicais e do Partido Comunista Italiano (PCI) foram aconselhados a não dormirem em suas casas... Era preciso evitar serem surpreendidos durante o sono. Logicamente, o governo e os órgãos responsáveis asseguravam que não havia nada de real naqueles boatos, tratando-se de provocações lançadas por grupos de agitadores.¹⁴¹

Sendo assim, pelo próprio discurso de Franca Rame acerca daqueles anos ou por tudo o que foi exposto até aqui, fica clara a idéia de que a Itália era um campo de batalhas repleto de ataques advindos de todos os lados. Mas o que não se pode esquecer nunca é que o Estado tentou de diversas modos manipular a realidade dos fatos e desviar o foco da população para inverdades. Isso ficou evidente quando a polícia forjou o suicídio de Pinelli em dezembro de 1969. Este serviu como bode expiatório para um atentado terrorista suspeito e que teve como intuito causar temor na população, contudo, como o bufão não se inquietou diante das notas publicadas em diversos jornais acerca desse caso, resolveu criar a ficção a partir da realidade ao utilizar sua habilidade como autor e adicionar ao seu texto técnicas teatrais importantes, criou a polêmica comédia-farsesca.

A peça *Morte Acidental de um Anarquista* se encaixa no que propõe Marc Ferro acerca do material que serve de contra-análise de uma sociedade, neste caso o material é advindo do Teatro. Essa contra-análise é de grande valia em ocasiões em que a censura se torna uma constante no dia-a-dia de um país, e é produzida com a finalidade de criticar algum período em que injustiças foram cometidas e as autoridades procuravam minar a formação da opinião pública através do impedimento ao acesso de informações.

Partindo dessa lógica, um material que tenha sido construído a partir da criatividade de um indivíduo e que tenha pouco ou nenhum vínculo com a realidade e/ou documentos oficiais e/ou não possam comprometer o Estado, passaria mais facilmente pelo crivo da censura por ter sido forjada unicamente da mente de quem a criou, tendo por isso menor relevância diante da sociedade. Contudo, a chave fundamental do texto de Fo ficou para a farsa construída a partir de uma trama real, mas que não deveria ser relacionada ao caso Pinelli (apesar de fazer referência a este durante algumas cenas da encenação), por isso, usou de uma transposição temporal e abordou o caso de Nova Iorque, conquistando assim, a oportunidade de despertar a

¹⁴¹ FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC, 1998, p. 335-336.

inteligência do público, de fazer a crítica aos órgãos do Estado italiano, e por que não dizer a outros países em semelhante condição. Mesmo assim, a censura poderia ter impedido a peça que aborda o abuso do poder policial de ter sido representada. Sim, mas em 1969 Dario Fo e Franca Rame já não faziam parte do circuito oficial do teatro italiano e encenavam em diferentes locais, e além disso, dificultava o fato de o *La Comune* ter sido formado para ser uma associação teatral, o que fez com que conquistassem um público fiel que poderia reagir a qualquer instante contra quem quer que os impedisse de desfrutar àquilo que haviam conquistado.

Contudo, não há como dizer que o casal italiano nunca sofreu diversos ataques devido aos enredos críticos e politizados, pois até mesmo textos de caráter ficcional acabaram por gerar ataques, agressões e até prisões. Se por um lado havia a perseguição da extrema Direita e da máfia italiana, por outro haviam os elogios, as críticas construtivas, o respeito, as premiações e a boa receptividade da audiência. Nem mesmo os periódicos mais importantes e especializados ignoraram a importância do trabalho de Dario Fo e teceram diferentes elogios as técnicas teatrais assimiladas, construídas e adaptadas por ele e que fizeram toda a diferença em suas encenações.

A autora Veneziano destaca o exercício realizado por Dario Fo quando opta por abordar um tema. É uma tarefa que vai além da escolha em estudar determinada realidade, pois, há também uma pesquisa minuciosa realizada antes, durante e depois da construção do texto. A obra só fica completa quando se compreende os componentes que fazem parte de seu contexto como, a cultura, a economia, a política e o social que auxiliam na sua construção, pois:

Pequenas informações podem enriquecer o estudo e melhorar o espetáculo. Ao multiplicar a ficção em torno do fato histórico, Dario surpreenderá a capacidade do público. Os espectadores perceberão a realidade na hipérbole dos defeitos da sociedade e da grande ficção que é a vida cotidiana. Com o recurso da fabulação, as coisas do dia-a-dia – a família, o trabalho, as pequenas necessidades, os pequenos defeitos, as grandes injustiças – crescem no imaginário do público, divertem e despertam responsabilidades.¹⁴²

Posto isso, não é difícil comentar a pertinência da peça de teatro, *Morte Acidental de um Anarquista* dentro da sociedade italiana durante o período em que esteve em cartaz. Para além de tudo que foi dito, os anos 1970 marcaram toda uma geração de jovens que estavam em busca de uma sociedade mais igualitária e menos descrepante. Os sonhos ainda não

¹⁴² VENEZIANO, N. *A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codéx, 2002, p. 219.

havam acabado e a peça do *anárquico* que critica os abusos de poderes se fez essencial naquele momento, e se fará necessária em qualquer época que se queiram fazer críticas semelhantes, pois, a importância de uma obra ultrapassa quaisquer temporalidades e contextos, podendo até mesmo adquirir novos coloridos a partir de sua apropriação e de sua resignificação. O enredo ficcional do anarquista criticou o governo de Giovanni Leone em 1970, e no Brasil a partir de 1982 passou a criticar os governos militares, adquirindo assim, uma nova concepção diante dos olhares analíticos dos espectadores brasileiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com uma peça de comédia-farsesca e a partir dela poder originar discussões e análises relevantes dentro da História foi algo bastante satisfatório. Entender o quanto a disciplina de História evoluiu ao longo dos anos, proporcionando uma renovação dentro do próprio fazer e produzir historiográfico faz entender o por que da procura por objetos de arte que possibilitem e que permitam discutir novas questões ao trazer à tona novas realidades e problemáticas relacionadas a própria obra de arte, e que em um passado não muito distante, foram ignoradas. Além disso, estudar *Morte Acidental de um Anarquista* me permitiu conhecer àquilo que a cercou na ocasião de sua concepção, possibilitou conhecer a vida e carreira de seu idealizador, o contexto no qual o texto foi concebido e por que foi concebido.

Conhecer a história no seu “total” já não é tão apregoado dentro do ofício como algo essencial, essa questão já é considerada ultrapassada do ponto de vista da história renovada. No calor da mudança surgiram novos temas, novas problematizações, novas ferramentas de trabalho, novos métodos, contatos com outras disciplinas, com objetos nunca antes estudados, com personagens que antes eram ignorados pela história “oficial” etc., ou seja, estes tópicos ganharam um espaço que nunca antes haviam obtido dentro da Academia.

A partir do que foi exposto acima, não foi difícil entender o quanto foi importante que a vertente História Cultural se nutrisse de novas oportunidades de estudo, e para que isso pudesse acontecer à aproximação de outras disciplinas foi essencial, pois, auxiliou e deu o apoio necessário na orientação e na proposição de trabalhos que puderam ir além da análise da obra, por exemplo. Sendo assim, a produção de arte finalmente pôde ser relacionada às ações humanas vivenciadas dentro da sociedade a qual pertence, mesmo porque, qualquer obra de arte, de certo modo, não deixa de ser reflexo do local onde foi concebida.

Com essa reflexão, foi possível conceber este trabalho e traçar alguns caminhos a serem seguidos, partindo-se do princípio de que o meu objeto de pesquisa é considerado material de arte, e aqui destaco mais uma vez o que disse João das Neves sobre o texto teatral e o que este desperta nos espectadores, ou seja, a primeira tentativa para se entender o significado objetivo do texto seria enxergá-lo como obra de arte, pois, a obra de arte “suscita, ao primeiro contato, inúmeras emoções, freqüentemente contraditórias [...] há por trás dessa obra de arte outro criador que a ela emprestou sua intuição, sua experiência de vida, suas observações; que nela imprimiu sua visão de mundo”.¹⁴³

¹⁴³ NEVES, João das. *A Análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 08.

Por tudo isso, ficou evidente que ao analisar a peça de comédia-farsesca foi primordial entender sob que condições ela foi escrita, mas antes mesmo de isso acontecer houve a necessidade de trazer para a discussão o caminho trilhado pelo grande bufão italiano, pois a *Morte Acidental de um Anarquista* não foi somente o reflexo de uma obra inspirada em um absurdo cometido pela polícia italiana, mas também, foi um texto que sublinhou um momento da vida de Dario Fo em que houve a opção pelo trabalho em um teatro que fosse mais politizado e mais crítico, de um teatro que provocasse e de despertasse o interesse dos espectadores para fatos cotidianos recheados de injustiças.

Mas o dramaturgo não mudou sua postura da noite para o dia, o que ocorreu foi um processo de modificação que foi ganhando cor com o passar dos anos, mas, foi mais que isso, foi uma volta às origens, ao passado e a vida simples em San Giano no Norte da Itália. Uma região que proporcionou a ele ter contato com questões mais sociais e com a simplicidade de um povo que ensinou como labutar de modo digno e também de modo peculiar ao utilizarem a fala como arma de conquista, ou seja, uma herança de várias gerações de homens que aprenderam a fazer usufruto da linguagem para transmitir a magia e a fantasia, mesmo que às vezes com finalidade comercial, os contos ou recontos sobre “causos” inimagináveis mexeram com a mente e a criatividade de Dario Fo que desde pequeno apresentava traços de que seguiria no mínimo, uma carreira artística.

Sendo assim, a análise da *Morte Acidental de um Anarquista* possibilitou entender a vida e a carreira do ganhador do prêmio Nobel de Literatura, o seu trabalho e as mais significativas técnicas teatrais das quais fez e faz uso até hoje, como também proporcionou entender o contexto histórico em que aquela obra foi escrita. A Itália das décadas de 1960 e de 1970 vivenciou diversas turbulências, vivia-se quase num Estado de arbítrio com uma Direita Cristã no poder e ditando “regras” que os cidadãos deveriam seguir. Dentre os poucos que ousaram criticar o governo, estava o grupo de artistas que eram compostos muitas das vezes por atores, diretores, cantores, poetas, entre outros. Foi nesse período que o casal Dario Fo e Franca Rame passou pelos grupos teatrais *Nuova Scena* e *Colletivo Teatrale La Comune* que foram efetivamente importantes nessa época, pois pautaram seus trabalhos em cima das críticas a situação vivida na Itália e no mundo.

Posto isso, todos os detalhes que envolveram a construção do texto teatral em questão e as heranças teatrais assimiladas por Fo puderam ser identificadas nas falas das personagens após exame acurado das mais importantes cenas da peça, sendo assim, não fica difícil de entender por que as obras “dario fonianas” refletem aquilo que ele acredita e expõem de modo

nu e cru as feridas abertas de uma sociedade cheia de tensões, desigualdades, intolerâncias, fraquezas, e tudo isso sem abrir mão de sua mais importante arma de ataque: o riso.

Outro ponto que foi analisado a partir da *Morte Acidental de um Anarquista* foi à questão da obra de arte de caráter ficcional e a pertinência desta enquanto documento histórico utilizado em estudos acadêmicos. Em um dos capítulos foi apontando a possibilidade de isso acontecer e mais, de a obra ficcional poder servir como uma contra-análise de uma sociedade onde prevaleça situações de tensão e censuras aos meios de expressão e entretenimento, pois, ao ser considerado obra de ficção, esta acaba por passar despercebida pelos órgãos censores, ou seja, sua verdadeira intenção que na maioria das vezes é a de criticar esses próprios órgãos censores e as arbitrariedades cometidas em nome de um governo, acaba acontecendo.

Por isso, quando se fala em ficção, em trabalho produzido em cima de algo considerado factóide, ilusório, sem embasamento concreto, fica sempre a dúvida sobre a veracidade do que é dito. A história do anarquista que é morto durante interrogatório nada mais é do que uma fonte de inspiração para se discutir temas como abuso de poder, torturas entre outros. Nada incomum em nossa sociedade ouvir-se dizer em assassinatos que viram suicídios, e isso bem diante dos holofotes. O bufão nada mais fez do que evidenciar algo que acontece, e a partir de toda sua habilidade, usou das poucas fontes que teve acesso para conceber uma de suas melhores obras.

E finalmente, o que deve ser reforçado aqui é a gama de possibilidades que podem advir de um texto teatral. Não se trata mais de se prender a discussões relacionadas somente a linguagem teatral, mas de levar esta a outros patamares de estudo. A peça aqui abordada rendeu bons frutos, mas poderá render muito mais, pois, a pesquisa sobre ela poderá se estender até outro tipo de abordagem, como por exemplo, a uma que se refira à reapropriação e a ressignificação da obra de Dario Fo pela Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) no ano de 1982, em outro contexto, em outra realidade, adquirindo novos significados.

FONTE DOCUMENTAL

FO, D. **Morte Acidental de um Anarquista:** e outras peças subversivas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BIBLIOGRAFIA**Livros, textos e artigos de revista:**

ARÊAS, V. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BRECHT, B. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CHARTIER, R. **À Beira da Falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

_____. **Formas e Sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

CHIARINI, P. **Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Caio Túlio. **O que é anarquismo?** 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. “O Filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.) **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC, 1998.

GARCIA, Silvana. **O Teatro de Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2006.

Istituto Culturale Italiano. **Esta é a Itália**. Rio de Janeiro: Instituto Culturale Italiano, 1973.

JOLL, James. **Anarquistas e Anarquismo**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

MARSON, A. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos A. da. (org.). **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de Esquerda)**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

PATRIOTA, Rosangela. Representações de Liberdade na Cena teatral Brasileira sob a Ditadura Militar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; et. al. (Orgs.) **História e Linguagens: texto, imagens, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

PISCATOR, Ervin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PROPP, V. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Alcides. F. **Canibalismo dos fracos – cinema e história do Brasil**. São Paulo: Edusc, 2002.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Burity, 1965.

SILVEIRA, M. **Goldoni na França**. São Paulo. Editora: Instituto de Cultura Ítalo-Brasileiro, 1981.

SOUSA, Antonio C. de Mello e. **Na Sala de aula – caderno de análise literária**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VENEZIANO, N. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Codéx, 2002.

VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

WING, Joylynn. The Performances of Power and the Power of Performance: Rewriting the Police State. In: FO, Dario. Accidental Death of an Anarchist. **Modern Drama**, n. 1, v. 33, p. 139-149. Mar. 1990.

WOODCOCK, George. **Anarquismo: uma história das idéias e movimentos libertários**. Porto Alegre: L & M, 1983-1984.

ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Sites:

Bottiglia incendiaria contro la casa di Dario Fo. **Gazzetta di Mantova**, 19/02/1972. Artigo disponível na base de dados Archivio Franca Rame Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=008247&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

Bottiglia incendiaria contro la casa di Dario Fo e Franca Rame. **La Gazzetta del Mezzogiorno**, Bari, 18/02/1972. Artigo disponível na base de dados Archivio Franca Rame Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=008247&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

GRECO, A. DARIO FO ESCAPA PELA LINHA DE UM TREM, **Folha de São Paulo Online**, 1-3, Dez. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq261218.htm>>. Acesso em: 26 jan. 009.

LAZZARI, A. Un matto scomodo per “defenestratori” e soci. **L’Unità**, 12/12/1970. Artigo disponível na base de dados do Archivio Franca Rame Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=005408&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

Marò affronta gli agenti davanti al teatro Civico. **Il Secolo XIX**, Genova, 09/02/1972. Artigo disponível na base de dados Archivio Franca Rame Dario Fo. <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=008247&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

MASSON, C; MAYRINK, G. A Vez do Popular. **Revista Veja**, 1-4, Nov. 1997. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/151097/p_136.html>. Acesso em: 26 jan. 2009.

SCHECHTER, J. THE UN-AMERICAN SATIRE OF DARIO FO. Disponível em: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=019938&from=1&descrizione=PUFO>>. Acesso em: 28 jan. 2009.

“Molotov” contro la casa di Dario Fo. **Momento Sera**, Roma, 19/02/1972. Artigo disponível na base de dados Archivio Franca Rame Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=008247&from=1&descrizione=MOAN>>. Acesso em: 21/11/2010.

SCHECHTER, J. THE UN-AMERICAN SATIRE OF DARIO FO. Disponível em: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=019938&from=1&descrizione=PUFO>>. Acesso em: 28 jan. 2009.