

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**O TEXTO TEATRAL DE DARIO FO NO BRASIL: EPITEXTOS
PÚBLICOS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana de Gaspari

**Florianópolis
2019**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

dos Santos, Bárbara Cristina Mafra

O texto teatral de Dario Fo no Brasil: epitextos
públicos / Bárbara Cristina Mafra dos Santos ;
orientador, Silvana de Gaspari, 2019.

117 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. literatura. 3. literatura
italiana. 4. Dario Fo. 5. epitextos. I. de Gaspari,
Silvana . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

“O texto teatral de Dario Fo no Brasil: epitextos públicos”

Bárbara Cristina Mafra dos Santos

Esta DISSERTAÇÃO foi julgada adequada para a obtenção do título

Mestre EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.


Prof^a. Dr^a. Silvana de Gaspari (UFSC)

ORIENTADOR(A)


Prof^a. Dr^a. Patricia Peterle Figueiredo Santurbano


COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:


Prof^a. Dr^a. Silvana de Gaspari (UFSC)

PRESIDENTE


Prof^a Dr^a Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva - via videoconferência
(UFRGS)


Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton
(UFSC)

Prof^a Dr^a Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em
Literatura - CPLL/CCE
Universidade Federal de Santa Catarina
MASIS nº 141962 - SIAPE nº 1379717
Portaria nº 1.454/CR/2018

*Dedico esta dissertação
ao meu avô, Ary.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos meus pais, **Mauro e Simone**, que me incentivaram desde criança a estudar e me dedicar para conquistar meus sonhos e objetivos, e, também, por terem sempre me apoiado e investido em mim nessa jornada longe de casa, não teria sido possível sem o apoio de vocês. Um agradecimento especial ao meu pai que sempre leu e corrigiu cautelosamente todos os meus trabalhos.

Agradeço às minhas irmãs, **Júlia e Laura**, que apesar da distância sempre me mostraram que laços de família superam quaisquer barreiras. Agradeço às minhas avós, **Tereza e Arilda**, que nos últimos nove anos em que estou longe de casa, sempre oraram e zelaram por mim, me enviando energias positivas.

Agradeço ao meu noivo, **Eduardo**, pelos quase cinco anos de companheirismo, amor, carinho e por ter segurado minha mão nestes últimos dois anos de mestrado, me fazendo sempre acreditar em mim mesma.

Agradeço, imensamente, a minha orientadora **Silvana**, pelo amparo, suporte, paciência e competência com a qual sempre me orientou, me dando exemplos de profissionalismo dentro e fora da universidade.

As minhas amigas de infância, em especial a **Izadora**, que jamais deixou nossa amizade diminuir e sempre vibrou comigo todas as conquistas. Também agradeço as amigas que Florianópolis que me fez ter, **Jéssica, Helena** (um obrigado especial a vocês duas por terem lido e ajudado com esta dissertação tantas vezes), **Gabriela e Eliane**, nos momentos de descontração e por terem sempre me ouvido nas horas de nervosismo.

Agradeço também aos membros da **banca de qualificação**, pelos bons conselhos, sugestões e pela atenção com este trabalho.

Agradeço à **CAPES**, pelo financiamento durante estes dois anos de estudos.

Por fim, agradeço, especialmente, ao governo PT de **Lula e Dilma** que permitiram através de projetos sociais e investimentos em educação e cultura que vários jovens, como eu, pudessem ingressar em universidades públicas de qualidade.

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a apresentar alguns aspectos da produção dramática de Dario Fo (1926-2016), autor teatral italiano e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1997, através de uma linha do tempo, desde a sua infância, e as influências sofridas na sua literatura, até o período em que o seu primeiro texto foi traduzido e interpretado no Brasil. Tem ainda por escopo, a partir das definições de Genette (2009), apresentar, analisar e discutir alguns dos epitextos públicos, publicados em jornais brasileiros em São Paulo, no período de 1971 a 2016, principalmente nos jornais *A Folha de São Paulo* (SP) e *O Estado de São Paulo* (SP), a fim de esboçar uma reflexão sobre a inserção de suas obras no país, no recorte especificado, bem como verificar o espaço que o autor ocupa no Brasil, demonstrando sua importância enquanto dramaturgo e literato para a cena literária e teatral do país.

Palavras-chave: Dario Fo. Literatura italiana. Epitextos

RIASSUNTO

Questa ricerca si propone di presentare un po' della produzione drammatica di Dario Fo (1926-2016), autore teatrale italiano e vincitore del Premio Nobel per la letteratura nel 1997, attraverso una linea temporale dalla sua infanzia, e le influenze subite nella sua letteratura, fino all'anno in cui il suo primo testo è stato tradotto e interpretato in Brasile. Si propone, inoltre, secondo le idee di Genette (2009), di presentare, analizzare e discutere alcuni degli epitesti pubblici pubblicati in giornali brasiliani, nella regione di São Paulo, dal 1971 a 2016, principalmente nei giornali *A Folha de São Paulo* (SP) e *O Estado de São Paulo* (SP), per disegnare una riflessione dell'inserimento delle sue opere nel nostro paese, nel periodo già specificato. Nonché identificare lo spazio che l'autore occupa in Brasile, dimostrando la sua importanza come drammaturgo e scrittore per la scena letteraria e teatrale del paese.

Parole-chiave: Dario Fo. Letteratura italiana. Epitesti.

ABSTRACT

This research proposes to present Dario Fo (1926-2016), an Italian playwright and winner of the Nobel Prize in Literature in 1997. The focus is his literary productions' aspects on a period since his childhood and the influences suffered in his literature, until the period when his first text was translated and interpreted in Brazil. From the definitions of Genette (2009), it is also possible to present, analyze and discuss some of the public epitexts published in Brazilian newspapers in São Paulo from 1971 to 2016, mainly in the newspapers *A Folha de São Paulo* (SP) and *O Estado de São Paulo* (SP). The aim is to sketch a reflection about how his works were inserted in the country, in the specified cutout, as well as to verify the space that the author occupies in Brazil, demonstrating his importance as a playwright and literate for the literary and theatrical scene of the country.

Keywords: Dario Fo. Italian literature. Epitexts.

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1 – Reportagem sobre algumas obras de Dario Fo	30
FIG. 2 – 1971: “Crise de autores, dinheiro e público no teatro italiano”	64
FIGS. 3 e 4 – Jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , de 25 de agosto de 1982, com reportagem e apresentação do texto italiano de Dario Fo, <i>Morte Accidentale di un anarchico</i>	66
FIG. 5 – Mulherio (1984)	67
FIG. 6 – O humor negro e dilacerado da farsa. (1985)	69
FIG. 7 – Reportagem sobre o festival Itália Viva	81
FIG. 8 – Entrevista de Dario Fo em 1989	82
FIG. 9 – Nobel para Dario Fo surpreende artistas	84
FIGS. 10, 11, 12 – Dario Fo e o improviso do palhaço arquiteto/ <i>Estadão</i>	86
FIG. 13 – Nem todo Dario Fo vem para agradecer	87
FIG. 14 – Morre o prêmio Nobel dos oprimidos	88

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Descrição dos trabalhos encontrados no Brasil	17
Tabela 2 – Traduções de livros/textos no Brasil	18
Tabela 3 – Encenações de textos no Brasil fora do estado de SP	20
Tabela 4 – Encenações de Dario Fo no Brasil na década de 80	60
Tabela 5 – Encenações de Dario Fo no Brasil na década de 80	61
Tabela 6 – Citações de Dario Fo no jornal <i>A Folha de São Paulo</i>	72

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 PARATEXTOS E AS FRONTEIRAS DO TEXTO	22
2.1 AS VÁRIAS PONTES QUE LIGAM O LEITOR AO TEXTO	26
2.2 EPITEXTOS PÚBLICOS	29
3 QUEM É O PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA DE 1997?	35
3.1 CONTADORES DE HISTÓRIAS	37
3.2 DA ARQUITETURA AOS PALCOS	39
3.3 O INÍCIO DA CARREIRA ARTÍSTICA E A <i>COMPAGNIA DARIO FO E FRANCA RAME</i>	46
3.4 O TEATRO POLÍTICO DE DARIO FO	50
3.5 <i>MORTE ACCIDENTALE DI UN ANNARCHICO E MISTERO BUFFO</i> : O ELO ENTRE O AUTOR E O BRASIL	54
3.5.1 A INTERNACIONALIZAÇÃO DE FO E A SUA RELAÇÃO COM O BRASIL	59
4 AS DIFERENTES VISÕES SOBRE O AUTOR ITALIANO NA IMPRENSA BRASILEIRA	63
4.1 OS PRIMEIROS EPITEXTOS DE DARIO FO NO BRASIL	63
4.2 FO NA <i>FOLHA DE SÃO PAULO</i>	70
4.3 FO EM <i>O ESTADO DE SÃO PAULO</i>	79
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
6 REFERÊNCIAS	93
ANEXO	100

1 INTRODUÇÃO

La vita è una meravigliosa occasione fugace da acciuffare al volo tuffandosi dentro in allegra libertà.
Dario Fo

Vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1997 pela obra *Morte accidentale di un anarchico*¹, Dario Fo foi escritor, dramaturgo, teatrólogo, cenógrafo, ator, diretor e ativista político italiano. Ele é, ainda hoje, um dos mais conhecidos, reconhecidos e traduzidos autores italianos², como afirma Bicicchi: “o Prêmio Nobel é o autor mais representado no exterior, em lugares e tempos diferentes da realidade sociopolítica italiana, portanto, é definitivamente “universal”, e com um surpreendente sucesso de público que nunca diminuiu com os anos. ”³ (2016, p. 7).

Seus textos e peças foram traduzidos para dezenas de línguas, diversas vezes. ⁴Além de ser um dos mais importantes autores do *Novecento* italiano, Dario Fo é uma importante figura para o teatro e para a literatura, devido a sua vasta produção em ambas as áreas. Nascido em 1926, em Sangiano, na província de Varese, cidade na região norte da Itália, mudou-se para Milão, conforme afirma em seu site oficial, para estudar Arquitetura e, segundo ele próprio, foi onde desenvolveu o prazer pela cenografia, e, lá, também, desenvolveu a paixão pelo teatro. Em 1954, se casou com a atriz Franca Rame e começou a trabalhar como roteirista. Junto com Rame, poucos anos depois, fundou a companhia teatral “*Compagnia Dario Fo – Franca Rame*” e começaram a escrever a quatro mãos e a interpretar peças curtas. A companhia que fundou ao lado de sua esposa foi de suma importância para seus trabalhos. A história da companhia teatral tem papel fundamental para os estudos referentes a Fo, pois foi somente através e dentro dela que suas produções tomaram forma e obtiveram tanto sucesso, e, mesmo após a morte de Rame, em 2013, ela continuou em atividade até a morte de Fo, em outubro de 2016.

Dario Fo entendia que o poder e a cultura maior de um país

¹ Título original da obra publicada em 1970.

² Segundo seu site oficial.

³ No original: *Il Premio Nobel è l'autore più rappresentato all'estero, in luoghi e tempi diversi dalla realtà sociopolitica italiana, dunque decisamente “universali”, e con uno strepitoso successo di pubblico che non è mai calato negli anni.* Todas as traduções desta obra são minhas.

⁴ Foi traduzido para o inglês, o espanhol, russo, alemão...

pertenciam ao povo, e, por isso, deveriam ser realizados a partir do público e devolvidos a ele. Em uma entrevista concedida em 1973, e disponível em Valentini (1977, p. 8 e 9)⁵, o autor fala sobre o assunto:

O que sempre tentei nesses anos é fazer as pessoas verem a verdadeira dimensão do poder [...] Em síntese, quero dizer que as revoluções não nascem ao acaso, porque alguém acorda de manhã e diz “Que dia lindo, vamos fazer uma revolução”. Trata-se de um trabalho paciente, que pode ser longuíssimo, de dezenas e dezenas de anos. De começar a propor ao povo uma visão diferente, também no nível cultural. Em outras palavras, de criar, antes de tudo, nas pessoas, a consciência de que são exploradas, de fazer ver a dimensão da exploração. [...] De lhes mostrar (aos operários) que a exploração também é feita quando roubam a tua língua, os teus provérbios, o teu modo de cantar.⁶

E foi nesse sentido, segundo Veneziano (2002), que Fo usou o teatro como uma grande arma de batalha social, cultivando uma atitude crítica ao que ele chamava de “teatro burguês”, conforme afirma Valentini (1977, p. 7):

[...] Dario Fo e Franca Rame tinham tomado uma decisão destinada a mudar radicalmente a vida deles: abandonar os palcos e as plateias burguesas, onde eram já há um tempo uma companhia de grande sucesso, dar um pontapé nos ganhos fáceis, nas críticas benevolentes e nos espectadores leais

⁵ Todas as citações apresentadas serão escritas *ipsis litteris* como encontradas.

⁶ No original: *Quel che ho sempre cercato di fare in questi anni è stato di far vedere alla gente la dimensione vera del potere. [...] Insomma, voglio dire che le rivoluzioni non nascono mica perché uno si alza la mattina e dice "Che bella giornata, facciamo la rivoluzione". Si tratta di un lavoro paziente, che può essere lunghissimo, di decine e decine d'anni. Di cominciare a proporre al popolo una visione diversa, anche sul piano culturale. In altre parole, di creare prima di tutto nella gente la coscienza di essere fruttati, di far vedere la dimensione dello sfruttamento. [...] Di mostrargli (agli operari) che è sfruttamento anche il fatto che ti rubano il tuo linguaggio, i tuoi proverbi, il tuo modo di cantare.* Todas as traduções desta obra são minhas.

e buscar a aventura do teatro autogerido, do público popular e do circuito alternativo.⁷

Sendo assim, Fo vai ao encontro de Foucault (2014, p. 10), ao entender que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta”. Foi dessa forma que o autor começou, junto a Rame, a levar o discurso que produzia a locais diferentes, atuando não somente em teatros, mas em fábricas, praças, locais alternativos, onde, claro, encontraram um público diverso do que – costumeiramente - frequentava as apresentações anteriores, pois se tratava de um público de classes sociais que eram rotuladas como baixas ou inferiores à classe média ou “cult”. A dupla atuou também nas chamadas “casas do povo”, como o próprio autor conta, em uma entrevista concedida a Emília Artese:

[...] fomos representar nas “casas do povo”. Sabe-se que foram construídas por trabalhadores e camponeses com suas próprias mãos, com o aparecimento dos primeiros núcleos socialistas na Itália. No alto dessas casas do povo, tinha escrito: “Se você quer fazer caridade para um pobre, dê para ele cinco moedas, três para o pão e dois para a cultura”. E a cultura não significava apenas “saber ler e escrever”, mas também produzir, expressar a própria criatividade, começando pela própria concepção do mundo. (1977, p. 8)⁸

Estas apresentações em locais diferentes dos “comuns” fizeram com que grande parte das características principais e marcantes das obras

⁷ No original: *...Dario Fo e Franca Rame avevano preso una decisione destinata a cambiare radicalmente la loro vita: abbandonare i palcoscenici e le platee borghesi, dove erano da tempo una ditta di gran successo, dare un calcio agli incassi facili, alle critiche benevole e agli spettatori affezionati e tentare l'avventura del teatro autogestito, del pubblico popolare e del circuito alternativo.*

⁸ No original: *siamo andati a recitare nelle «case del popolo». Si sa che sono state costruite dagli operai e dai contadini con le loro forze, con l'apparizione dei primi nuclei socialisti in Italia. Su queste case del popolo c'era scritto: «Se vuoi fare la carità a un povero, dagli cinque soldi: tre soldi per il pane, due soldi per la cultura». E cultura non voleva dire soltanto «saper leggere e scrivere» ma anche produrre, esprimere la propria creatività, a partire dalla propria concezione del mondo.*

de Fo começassem a se delinear, já que, nestes locais, ele encontrava um público diferente do que estaria acostumado e, a partir disto, começou a se questionar ainda mais sobre problemas inerentes à sociedade, que traçaram a linha pela qual grande parte de suas peças caminharam, nos palcos e na escrita.

As características principais das obras de Fo são o inconformismo, o anticlericalismo, e, principalmente, a forte crítica a partir de sátiras⁹ às instituições políticas, sociais e clericais as quais, dentro da sua vasta produção, são apresentadas a partir de personagens numa perspectiva oposta ao teatro burguês. Fo opõe-se constantemente a qualquer forma de poder constituído. Segundo Parenti (*apud* Soriani, 2011 p. 1), “surge, em primeiro lugar, como o jovem Fo mostrava, uma ‘poética’ – mais autoral do que de ator – já delineada: se trata de uma visão de mundo anticonformista e não convencional, na qual Fo tentava desvendar as aporias, as injustiças do presente [...]”¹⁰ Com este pensamento, Dario Fo deu início às suas produções, tratando de assuntos sociais a partir de comédias com sátiras políticas e textos que fizessem com que o grande público popular pudesse questionar e ver a sociedade burguesa de modo diferente. E é deste modo que os textos do autor continuam sempre vivos e atuais, pois, de algum modo, dialogam com a realidade, desde o momento em que foram escritos até anos depois, em suas traduções e adaptações, pois não são textos que se prendem a histórias com marca de tempo, mas sim tratam de temáticas que se encaixam em outros países, em outros cenários políticos, pois fazem críticas à sociedade burguesa, ao capitalismo, ao autoritarismo e, muitas vezes, às diferenças sociais e, portanto, conseguem permanecer palpantes e vivos.

Ainda que com temáticas tão vívidas e que se deslocam dentre

⁹ Neste ponto se faz necessário uma definição de sátira e uma distinção da sátira como definição e como vem a ser utilizada por Fo. Segundo Correia (1997, p. 190), “a sátira manifesta-se como arma de denúncia, um ataque à censura e à repressão (política, religiosa, de gênero), ou se impõe como uma forma de ridicularizar, diminuir, depreciar tudo aquilo que foge ao dito padrão estabelecido”, é uma definição que dialoga muito com o fazer teatro de Fo, pois, segundo as leituras de Veneziano (2002) ele emprega a sátira como uma forma de denúncia e de inconformidade, mas a deixa leve quando o faz de modo divertido.

¹⁰ No original: *...emerge innanzitutto come il giovanissimo Fo mostrasse una “poetica” – autoriale più che attoriale – già delineata: si tratta di una visione del mondo anticonformista e anticonvenzionale per cui Fo tende a svelare le aporie e le ingiustizie del presente.* Tradução minha.

diferentes culturas, Fo não é um autor que, no Brasil, possui muitos estudos acadêmicos na área literária. Segundo o banco de dados da CAPES, há somente uma dissertação de mestrado sobre o autor em uma pós-graduação em literatura, cujo título é *Dario Fo, o jogral contemporâneo em Mistero Buffo: Uma proposta de tradução teatral*, e foi defendida em fevereiro de 2017, na Universidade Federal de Minas Gerais, por Jéssica Tamiatti de Almeida. Para a autora da referida dissertação, os trabalhos acadêmicos encontrados sobre Fo são (2017, p. 33):

Tipo	Título	Autor(a)	Ano
Artigo	Dario Fo e seu diálogo provocatório sobre o cômico, o trágico, a loucura e a razão	Vilma de Katinszky B. de Souza	2009
Artigo	A Gestualidade de <i>Il Primo Miracolo</i> de Dario Fo e da Obra de Portinari no Trabalho de Roberto Birindelli	Melize Zanoni	2008
Dissertação de mestrado	Dario Fo no Brasil: a relação gestualidade – palavra nas cenas de <i>A Descoberta das américas</i> de Julio Adrião e <i>Il primo miracolo</i> de Roberto Birindelli	Melize Zanoni	2008
Artigo	O ator de Dario Fo	Aurora Fornoni Bernardini	1998
Artigo	Dario Fo – Nobel de Literatura: a ruptura através da tradição	Maria de Lourdes Rabetti	1997
Artigo	A experiência tradutória do teatro de Dario Fo e Franca Rame	Vilma de Katinszky B. de Souza	1991

Tabela 1 – descrição dos trabalhos de Dario Fo encontrados no Brasil

Ainda de acordo com Almeida (2017, p. 33), não são somente os estudos do autor que são escassos no Brasil, mas, também, as traduções de seus livros:

Tipo	Título	Tradutor(a)	Ano
Livro	<i>Manual Mínimo do ator</i>	Lucas Baldovino e Carlos Davis Szlak	2004
Livro (parte da	<i>A morte acidental de</i>	Maria Betânia	1986

coleção Cantadas Literárias)	<i>um anarquista</i>	Amoroso	
Texto (parte da coleção Cantadas Literárias)	<i>História de uma tigresa</i>	Maria Amoroso	Betânia 1986
Texto (parte da coleção Cantadas Literárias)	<i>O primeiro milagre do menino Jesus</i>	Maria Amoroso	Betânia 1986
E-book	<i>Cinco monólogos do texto</i> Mistero Buffo	Neyde Veneziano	2015

Tabela 2 – traduções de livros/textos de Fo no Brasil

Conforme apontado pela autora citada acima (2017), muito embora Dario Fo seja um autor (re)conhecido no âmbito literário, não o é tanto aqui no Brasil, e, também, não encontrei muitos de seus textos traduzidos para a língua portuguesa, fato que também dificulta aos não leitores de italiano (ou outras línguas estrangeiras nas quais seus livros possam ter sido traduzidos) de produzirem e pesquisarem mais sobre as obras do autor. A partir desta lacuna na academia, ainda mais tendo o conhecimento da vasta produção do autor e o prêmio que lhe foi concedido em 1997, me instiguei a iniciar pesquisas sobre ele.

Já nas primeiras leituras, percebi que haveria o empecilho da falta de material brasileiro para realizar as buscas e tudo que eu encontrava eram resenhas, pequenas sinopses, às vezes, breves entrevistas ou recortes de seus textos traduzidos e publicados em jornais. Decidi, portanto, trabalhar com os epitextos públicos das obras de Fo, pois compreendi que, embora toda a importância e relevância do autor já citada, o seu público, no Brasil, não é formado por leitores dos seus livros, mas sim espectadores de suas peças e que, muitas vezes, o conhecem primeiramente pelos seus epitextos e a encenação de seus textos.

De tal forma, foi necessário, durante a pesquisa, traçar uma ligação entre o teatro e a literatura para que fosse possível atingir os objetivos propostos. Segundo Hubert (2013, p.7), “análise textual, arte da interpretação, estética da recepção – são esses os três modos possíveis de abordagem do teatro, conforme quem aborde se situe do ângulo do autor dramático, do ator ou do público”. Neste ponto, compreendo que me situo entre o autor e o público, a partir das análises que são propostas nesta pesquisa.

Para iniciar e conseguir realizar o que havia traçado para esta dissertação, decidi me ater à análise textual, pensando em Dario Fo não somente como um teatrólogo, mas também como um autor dramático,

para que fosse possível traçar a relação entre literatura e teatro, pois, segundo Souza (2007, p. 80), “literatura é sobretudo uma questão de texto e linguagem”, e, portanto, entendi que a pesquisa caminhará justamente nessa vertente, em que a análise textual do teatro dialogasse com o texto e a linguagem da literatura, baseando-me no fato que um texto, na opinião de Paulino (1998, p. 47), “ultrapassa, muitas vezes, os limites do texto verbal, produzindo um hibridismo de linguagens que merece uma análise detalhada”, e, segundo as leituras realizadas, acredito que o teatro e a literatura caminhem paralelamente na vida e na obra de Dario Fo, já que produzia textos teatrais para serem encenados e que, posteriormente, viriam a serem publicados em forma de livro, integrando, assim, o gênero dramático ratificado pelos estudos literários. Nesse sentido, estudá-los de forma separada seria deixar de lado a real importância do autor, tanto para a literatura, quanto para o teatro. E essa importância, segundo os objetivos traçados para esta dissertação, se delinea justamente quando são analisados os epitextos encontrados sobre o autor.

Levando em consideração a explanação feita acima, o primeiro capítulo, apresentado nesta dissertação de mestrado, tem como título ‘Paratextos e as fronteiras do texto’, apresentarei aportes teóricos que estejam em consonância com o que entendo serem epitextos e o porquê da sua importância para o estudo literário de um autor. Irei apresentar exemplos, sempre que possível, do autor aqui estudado, para que, em capítulo seguinte, possa discuti-los com os aportes teóricos apresentados.

O segundo capítulo é intitulado ‘Quem é o Prêmio Nobel de literatura de 1997?’, no qual faço uma apresentação do autor para o público brasileiro, já que, segundo as pesquisas encontradas, poucos são os trabalhos sobre o autor na área literária. Isso me fez compreender que seria importante apresentar este capítulo falando sobre a vida do autor desde a sua infância, com as suas influências, traçando uma linha do caminho que Fo percorreu para ter se tornado o escritor que foi. Neste sentido, este segundo capítulo apresenta a vida do autor a partir da sua carreira e da sua escrita, fato que considero importante para que se entenda o todo de sua obra.

Acredito que seja importante o capítulo biográfico para este trabalho de estudo de epitextos do autor, pois, no capítulo seguinte, serão apresentados alguns epitextos publicados na imprensa brasileira e, por entender que a obra e a vida do autor caminham juntas, tais exemplos que serão colocados não falam somente dos textos de Fo, mas, também, da sua vida e de como ela influenciou em toda a sua produção. Assim, têm-se como objetivo perceber se os textos que Fo apresentou na Itália – e que buscava que fossem para todos – também se aplicam ao contexto do

Brasil, percebendo qual é o público que de fato, aqui no país, ouve suas ideias e tem acesso ao discurso de mudanças e pensamentos políticos do autor italiano. Portanto, sejam esses epitextos das obras ou sejam aqueles sobre o próprio autor, servirão para que tal análise seja realizada e o objetivo proposto seja alcançado.

Enfim, no terceiro capítulo, cujo título é ‘As diferentes visões sobre o autor italiano na imprensa brasileira’, apresentarei, então, os epitextos de Fo, selecionados e disponíveis em jornais, os quais possuam veiculação nacional e/ou tenham disponibilidade *online* para serem acessados de qualquer lugar, percebendo e buscando, assim, verificar, de fato, qual a repercussão do autor italiano no Brasil, e quais os públicos que aqui encontrou.

Para que a busca deste material fosse realizada, fez-se necessário definir um eixo de pesquisa. Desta forma, escolhi trabalhar com o estado de São Paulo por entender, conforme registrado nos arquivos *online* de Fo e Rame, que é o local no qual as peças do autor italiano mais foram apresentadas e também o maior polo do teatro no Brasil. Na realidade, de acordo com o apontado no site oficial dos autores, foram poucas as apresentações realizadas fora deste estado:

Título	Ano	Local
<i>Coppia aperta</i>	1986	Rio de Janeiro (RJ)
<i>Tutta casa, letto e chiesa</i>	1987	Porto Alegre (RS)
<i>La marijuana della mamma è la più bella</i>	1992	Rio de Janeiro (RJ)
<i>Tutta casa, letto e chiesa</i>	1993	Porto Alegre (RS)
<i>Il primo miracolo di Gesù bambino</i>	1993	Porto Alegre (RS)
<i>Casamento aberto</i>	1993	Porto Alegre (RS)
<i>Il fabulazzo osceno</i>	1994	Rio de Janeiro (RJ)
<i>Pois é, vizinha...</i>	1999	Rio Grande do Sul
<i>Trilogia do Bufão</i>	2007	Ilhéus (BA)
<i>Coppia aperta</i>	1994	Belo Horizonte (MG)
<i>Sétimo roube um pouco menos</i>	2016	Belo Horizonte (MG)

Tabela 3 – encenações de textos de Fo no Brasil fora do estado de SP.

Apresento, portanto, no capítulo final, os epitextos da *Folha de São Paulo* (SP) e do jornal *O Estado de São Paulo* (SP) e, por fim, analisarei os encontrados, confrontando-os, a fim de poder atingir os objetivos traçados para esta pesquisa, que são o de verificar o espaço que o autor ocupa no Brasil e demonstrar a sua importância para a cena literária e teatral brasileira.

Os três capítulos apresentados nesta dissertação me renderam ainda mais questionamentos e curiosidades acerca da história literária de Fo, bem como da sua inserção no Brasil. Em função disso, o que já consigo concluir é que esta é uma pesquisa que está ainda engatinhando, e que pretendo continuar no doutorado, também na área da literatura, a fim de compreender outras questões acerca do público de Fo e da sua escrita.

2 PARATEXTOS E AS FRONTEIRAS DO TEXTO

Há quem diga que não se deve julgar um livro pela capa, o que, metaforicamente, pode até ser correto, porém, quando falamos de um livro propriamente dito (seja impresso ou digital) esta percepção muda, já que o autor, o título, a temática e até mesmo o design da capa influenciam diretamente na escolha da leitura de uma pessoa.

Na realidade, o livro é algo enigmático, já que embrulha uma história. Muzzi (2015, p. 53) afirma que “sua função primeira é a de suporte material de um texto – literário ou não, teórico ou prático, ensaio ou livro de culinária, romance, teatro ou poesia”. Este suporte, deve ser permeado de vários outros elementos, que cerquem os textos. Estes elementos, segundo Gerard Genette, em 1987 no seu livro *Seuils*, são chamados de paratextuais.

O termo, cunhado pela primeira vez pelo teórico francês, pode ser definido como um “conjunto de elementos, colocados na periferia do texto” (Caetano, 2005, p. 103). Assim, o paratexto não é apenas um conjunto de elementos ligados ao texto, nem desempenha uma função meramente auxiliar, ele segura o texto, assegura um primeiro olhar, é uma espécie de limiar entre o interior (ou seja, o texto) e o exterior (o que as pessoas veem primeiro, o que as pessoas falam). Torna-se uma espécie de pré-leitura, e estabelece o primeiro contato com o leitor, indo em consonância com o que coloca Barbosa e Frade (2012), que:

Todo elemento paratextual existe com uma função essencial que é a de levar uma mensagem para vários destinatários sobre o texto de obra a ser lida e ou estudada, no caso a obra literária. Por isso, todo texto tem um paratexto e todo paratexto tem essa função prática uma vez que é a de contribuir quase sempre positivamente para a recepção da obra pelos leitores (2012. p. 3)

E a importância do paratexto se dá justamente por anteceder a leitura do texto em si. O leitor, antes de chegar ao texto, é entremeadado por diversos paratextos que o fazem já ter uma pré-ideia do que o aguarda: sinopses, resenhas, opiniões de outros leitores e até mesmo críticas literárias anexadas ao próprio livro, na contracapa, por exemplo. Ou seja, em sua função prática, eles interferem diretamente no modo com o qual o leitor irá se relacionar com aquele livro e/ou texto, conforme Andrade (2012), que afirma que a relação com o livro já se inicia pela leitura e

pela interpretação dos paratextos, que se tornam fundamentais na compreensão de uma obra, pois podem comunicar informações que permitam conhecer a intenção do texto.

Assim, podemos entender paratexto como tudo que envolve este texto, dentre eles:

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2009, pp. 9-10).

A partir dessa definição dada por Genette, muitas são as possibilidades para se trabalhar com a paratextualidade, e que vão muito além de somente identificar o que acompanha o texto em si. Os elementos paratextuais possuem um local para ser, e este local define qual elemento ele é. No caso de se encontrar ao redor do texto, chama-se peritexto que, conforme afirma Araújo (2010):

O peritexto refere-se a uma categoria espacial marcada pela continuidade ou unidade da obra. Os elementos peritextuais circundam o texto dentro do próprio espaço da obra, estando em continuidade direta, como o nome do autor, os títulos e intertítulos e toda materialidade daí advinda, como as indicações de coleção, capa, ilustração etc. (2010, pp. 3-4)

O peritexto possui, portanto, um perímetro bem delimitado: a sua área é próxima ao texto, em torno dele, no espaço da obra, com uma função textual quase que de apresentação, de endereçamento e de comentários. O peritexto possui uma posição quase que fixa, ou se encontra no início do texto, em títulos, dedicatórias, prefácios, ou em sua margem, como em forma de notas ou, ainda, no final, em posfácios, por exemplo. Desta forma, embasados nas leituras de Genette, é possível afirmar que os peritextos possuem, como sua principal característica, a continuidade com a obra, a ligação direta com o texto, já que ocupam o

mesmo lugar.

Outro local em que um elemento paratextual pode se encontrar é em liberdade, ou seja, quando não está diretamente ligado ao texto publicado. Este tipo de elemento é classificado por Genette (1989) como epitexto. Desta forma, e em consonância com o que aponta Araujo (2010, p. 4), se pode afirmar que os epitextos também estão no entorno do texto, fora do livro, ou seja, a certa distância da obra.

Tais elementos paratextuais, definidos por Genette e desenvolvidos pelos demais teóricos citados, se mostram fundamentais para a compreensão completa de uma obra, pois fornecem aportes e visões que contribuem para a interação do leitor com o texto e, também, o ajudam na interpretação e melhor aproveitamento da obra em si. Em concordância com Martins (2012, p.170), compreendo que:

[...] é possível conceber o paratexto não apenas como invólucro do livro, componente de sua materialidade, mas como elemento signifiante da estrutura formal da obra. Na abordagem desenvolvida por Genette, o paratexto, muito mais do que acompanhar o texto, nele integra-se, não apenas por acrescentar uma informação ou propor uma interpretação, mas, sobretudo, por colocar a obra em perspectiva intertextual, conferindo-lhe uma dimensão institucional. Conforme referido anteriormente, os paratextos contribuem para a percepção do estatuto literário do texto. Pode-se afirmar que o paratexto, jogando com as convenções literárias (e editoriais), cumpre uma importante função no sentido de garantir, antes mesmo da leitura do texto, sua literariedade. Assim, o paratexto poderá constituir-se em um eficiente mecanismo de legitimação do texto literário.

Esta literariedade, principalmente no caso de Fo, é essencial para que se conheça o texto, pois, muito embora a reconhecida importância do autor italiano, no Brasil, a maioria de seus textos não chegou a ser publicada, como já colocado anteriormente, e, portanto, o que se sabe de suas obras é apenas o que foi falado delas, ou seja, seus epitextos.

Os epitextos, no texto teatral em si, parecem possuir uma função e uma importância diferentes do que para textos nos quais o leitor tenha o livro impresso e a obra à disposição para ser lida. Quando falamos em

epitextos do texto teatral, em especial de epitextos das obras de Fo, se fala de espectadores mais do que leitores, já que estes conhecerão o texto em si apenas em sua forma audiovisual. Desta forma, a falta do texto impresso não permite que os leitores tenham acesso ao que o autor gostaria de dizer antes mesmo de se tornarem espectadores, pois, por mais fiel que uma tradução e uma peça tentem ser, muito se perde ou se transforma nos meandros das traduções e das adaptações. Essa talvez seja a particularidade do texto teatral. Tal característica do texto, ao contrário de demais textos literários, se dá, justamente, por ser, mais do que tudo, conhecido a partir de sua forma oral. Como afirma Santos (2012, p. 24 *apud* Fagundes, Santos, 2012, p. 2699) “o texto teatral em seu processo de produção evidencia as múltiplas relações existentes entre escrita e oralidade, sobretudo pelo fato de esse texto ser elaborado para ser encenado, apresentado em sua modalidade oral”.

Esta citação se aplica ao caso de Fo, já que o autor pensava seus textos ainda em cena. Fo não escrevia seus textos. Na realidade, quem o fazia era sua mulher, ele os recitava enquanto já tentava encená-los, e, a parte dessa primeira transcrição ficava a cargo de Rame. Pode-se pensar que, talvez, seja este o motivo da particularidade de seus textos, já que, na realidade, se efetivavam a quatro mãos.¹¹

Fora o fato de ‘escrever o texto falando’, outro ponto interessante da escrita teatral de Fo, e que influencia diretamente nos epitextos do autor, é que seus textos geralmente eram escritos, representados, às vezes ficavam alguns anos em cartaz, e só depois viravam livro. Por isso, quem não tinha acesso às peças conhecia o texto somente a partir daquilo que tinha sido falado sobre, em revistas, jornais, nas rádios... Ou seja, somente a partir de seus epitextos.

Tal fato, embora seja uma característica de Fo, não se aplica somente ao autor, mas também ao texto teatral em si, como coloca Côroa e Souza (2012 *apud* Fagundes, Santos, 2012, p. 2700): “[...] as entrevistas com autores, recortes de jornal, sobre as peças teatrais [...] tudo que esteja entre o texto e a sua periferia e que possa servir à fixação crítica do mesmo, além de esclarecer sobre o contexto sócio histórico em que os textos teatrais foram produzidos.”

¹¹ Esta pesquisa reconhece o papel fundamental que a autora, escritora e atriz Franca Rame possuiu na divulgação, na produção e no sucesso na obra de Fo, bem como na vitória do seu Prêmio Nobel, e se pretende, posteriormente, em um futuro doutorado, ampliar os estudos sobre esta parceria entre ambos os autores. Todavia, embora a reconhecida importância de Rame, neste momento, este não é o foco deste trabalho.

De fato, parece necessário, quando se trata de um autor que tem a escrita de um teatro político, saber sobre o contexto sócio histórico do texto, porém, muito embora os textos de Fo tenham sido escritos para o contexto italiano, para a política e a sociedade italianas, são textos que conversam e dialogam com diversas realidades, pois trazem uma reflexão importante ao espectador/leitor. Por este motivo, deve-se considerar como “as mensagens paratextuais são importantes enquanto complemento do discurso e, assim, têm um aspecto funcional e uma força ilocutória” (Marcucci, 2017, p. 69) para envolver textos e obras como as de Fo.

Saber e conhecer o contexto social no qual as suas peças são escritas, se constitui em um modo para entendê-las e analisá-las. Nesse sentido, ter presente o momento social pelo qual a Itália passava, além das influências e referências teóricas por parte do autor para escrevê-las, podem vir a ajudar o leitor do texto. Porém, quando se fala de um espectador, um *release* de jornal ou mesmo uma resenha da peça em cartaz, já são definidas algumas referências ao público. Veneziano diz que:

Para entender e decifrar o fenômeno Fo, não basta acompanhar os trabalhos de construção e manutenção de espetáculos. [...] Há que se entender o contexto no qual se inserem as manifestações populares; [...] Há que observar o longo trajeto do cômico popular através das lentes de Fo. Há que entender o momento social no qual esse cômico se insere. (2002, p. 15)

Portanto, a partir da leitura dos teóricos citados, é possível compreender a palpável relevância da paratextualidade, para que o leitor/espectador possa ter uma melhor compreensão do texto teatral do autor em questão, entendendo que os epitextos também fazem parte do conjunto de paratextos. (Dos Santos, Gaspari, Berndt, 2018)¹²

2.1 AS VÁRIAS PONTES QUE LIGAM O LEITOR AO TEXTO

O conjunto paratextual que envolve um texto ou uma obra é, como visto, importante para a melhor compreensão do que será/foi lido.

¹² Texto em prelo no livro da XII Semana Acadêmica de Letras da UFSC, publicação em 2019.

Em se tratando de textos teatrais, fora da sua forma de texto-livro, geralmente, o leitor/espectador tem acesso primeiro a algum epitexto da obra, e, em alguns casos, posteriormente, pode vir a ler o que assistiu.

Este primeiro contato com um texto, a partir do seu epitexto, vem como uma forma de “pré” explicação, segundo Baily (1991, p. 326-328 *apud* Dalmonte, 2014, p. 8) “o prefixo *epi* refere-se àquilo que está na superfície, de modo a recobrir algo”, isto porque, quando falamos de teatro, muitas vezes o *epi*-texto é o primeiro contato, de modo que está cobrindo e abrindo espaço para o que ainda virá a ser visto/lido, podendo ser uma propaganda da peça, desde que possua uma ligação com o texto em si. Epitexto é, portanto, utilizado como uma forma de apoio/sustento do texto quando lido antes da obra, ou mesmo como uma forma de continuar a leitura:

É empregado para marcar o ponto de apoio, o ponto por meio do qual uma coisa se liga a uma outra. Designa continuidade, com a ideia de sucessão. Marca estabilidade e permanência. É usado ainda para sinalizar uma dependência, em vista de algo. A continuidade prevista por este prefixo refere-se tanto à unicidade do pensamento, quanto à manutenção de um mesmo tópico sem, contudo, estar materialmente unido ao objeto em questão [...] (DALMONTE, 2014, p. 8)

Em consonância com Dalmonte, Martins (2010, p. 170) diz que:

O paratexto é tudo aquilo que acompanha ou rodeia um texto, instituindo-o como obra e inscrevendo-o no circuito de comunicação. [...] Afirmar que o paratexto encontra-se à margem do texto não significa reduzi-lo a um elemento secundário, simples acessório ou componente restrito ao suporte da obra literária, afastando-o conseqüentemente da análise textual. Quando se fala, portanto, em posição marginal, alude-se mais à localização gráfica do paratexto, que somente nesse aspecto pode ser considerado “fora” do texto.

Este local, “fora” do texto, é justamente onde encontramos os epitextos, no entorno do texto. Segundo a definição cunhada por Genette (2009, p. 303):

É epitexto todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado. O lugar do epitexto, é, pois, *anywhere out of the book*, em qualquer lugar fora do livro.

E complementa:

Em qualquer lugar fora do livro pode ser, por exemplo, em jornais e revistas, emissões de rádio ou televisão, conferências e colóquios, qualquer intervenção pública eventualmente conservada sob a forma de gravações ou textos impressos: entrevistas e conversas reunidas pelo autor [...] ou por um mediador [...] atas de colóquios, coletâneas de autocomentários [...]. (2009, p. 303)

Assim, a continuidade que me disponho a abordar nesta pesquisa, é que, muito embora o epitexto não esteja materialmente ligado ao texto, ele perpetua o texto de forma a levá-lo a quem até aquele momento não o leria. O epitexto se encarrega de fazer (re)conhecer um texto, a partir de “locais” diferentes dos habituais, levando-o a um público diferente e/ou novo.

Os epitextos são “por excelência, o discurso do mundo, na medida em que ele envolve o livro” (Araujo, 2010, p. 4), eles dão voz ao texto, ao ator e ao desconhecido e este parece ser o seu objetivo principal, qual seja, apresentar o novo ao até então desconhecido, como diz Genette (2009, p. 304): “o destinatário tem como característica nunca ser apenas o leitor (do texto), mas algum público que pode, eventualmente, não ser leitor: público de um jornal ou de um meio de comunicação [...]”. Eles são divididos pelo autor (2009, p. 304) em algumas ocasiões temporais, podendo ser de ordem anterior (à obra): neste caso com testemunhos particulares ou públicos sobre o projeto, originais, como em conferências ou em entrevistas ou comentários no momento em que o livro é lançado; ou posterior ou tardio, como no caso de entrevistas, ou colóquios e ainda mesmo autocomentários. O autor ainda divide os epitextos em dois tipos: públicos e privados, sendo o primeiro todos aqueles que se dão por forma midiática (debates, entrevistas, comentários em jornais...) e o segundo que seriam os diários ou as correspondências privadas, que podem vir ou não a fazer parte do texto na sequência. (Araujo, 2010, p. 4)

Dadas as definições temporais e de privacidade, neste ponto me interessa identificar o que constitui os epitextos públicos, e que são categorizados por Genette em: epitextos editoriais, alógrafos, oficioso, autoral público e autoral privado.

2.2 EPITEXTOS PÚBLICOS

Os epitextos públicos muitas vezes tem uma função mais do que só divulgar ou envolver uma obra, eles atuam como forma de apresentar o autor ou o contexto da escrita ao leitor, segundo Genette:

um epitexto é um conjunto de discursos cuja função não é sempre essencialmente paratextual: muitas entrevistas tratam menos da obra do autor do que de sua vida, suas origens, seus hábitos, seus encontros [...] ou mesmo de outro assunto exterior colocado explicitamente como tema da conversa: a situação política, a música, dinheiro [...]. Devemos, pois, considerar essas diversas práticas como lugares suscetíveis de nos fornecer fragmentos, de paratexto. (2009, p. 304)

A partir da afirmação de Genette, pode-se compreender que a função dos epitextos pode não ter como foco o paratexto, e, pode-se inferir também que eles não possuem limites precisos, ou seja, às vezes, um comentário de uma obra ou do próprio autor ou autora pode vir a se mesclar com outro discurso como “num discurso biográfico, crítico ou outro, cuja relação com a obra é às vezes indireta e, no caso, extremo, indiscernível” (Genette, 2009, p. 304).

Outro ponto muito importante quando se trabalha com estudos de epitextos é o fato de se compreender que, diferente da análise que pode ser feita com paratextos e peritextos, os epitextos, muitas vezes, são utilizados como forma de crítica, com a finalidade de se comentar as obras. Desta forma, no caso deste meu estudo em específico, esta função se torna mais do que necessária para que se possa conhecer as obras de Fo, já que não há muitos textos seus traduzidos e publicados. Por este motivo, considero o seu uso papel fundamental para os estudos do autor no Brasil, pois permitem leituras e visões diversas de seus textos, já que, por não possuírem tradução, limitam de certa forma o público-leitor. Assim, os estudos que tratam da inserção ou recepção de Fo no Brasil, em minha visão, precisam ter como base não somente as obras do autor que tenham sido encenadas ou que foram publicadas, mas, também, o

material que está fora do livro permitindo uma maior aproximação de diversos públicos à obra do autor, e permitindo, também, uma visão crítica maior acerca de sua escrita.

Para que se possa estudar os epitextos de um autor, faz-se necessário que se conheça as diferentes nomenclaturas que estes possuem. Uma das primeiras classificações feitas por e a dos epitextos editoriais. Neste caso, se trata de um texto com função basicamente publicitária, que tem como objetivo promover algo que o editor gostaria, e, por isso, em grande parte não envolve diretamente o autor. (Genette, 2009, p. 305)

Um exemplo de epitexto editorial de Dario Fo no Brasil é o da figura número 1. Trata-se de um epitexto publicado no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, em 3 de novembro de 1993¹³. Nesta publicação do jornal, o epitexto tem a mesma função do editorial, a publicitária. Ela também não foi feita pelo editor do livro, já que não há livro, mas sim, para a divulgação de uma peça teatral, trazendo uma breve resenha do texto do autor italiano.

ZERO HORA - Segundo Caderno
sexta-feira, 5 de novembro de 1993

—6— SEGUNDO CADERNO, SEXTA-FEIRA, 5 DE NOVEMBRO DE 1993

TEATRO

Uma visão divertida do casamento

Dario Fo volta em montagem do diretor argentino Carlos Alsina

LEANDRO STEIW

Dario Fo está em alta em Porto Alegre este ano. Depois da montagem de *O Príncipe Milagre do Menino Jesus*, *Pais e Virzina*, *Temos Todos a Mesma História* e *O Monólogo da Prostituta no Manicômio*, o dramaturgo italiano volta aos palcos em *Casamento Aterro* (*Quee Go conzando*), texto escrito em parceria com Franca Rame. O espetáculo estreia hoje, às 21h, no Clube de Cultura (Ramiro Barcelos 1853). Com direção do argentino Carlos Alsina, a peça é uma visão irônica dos relacionamentos na linha do anacoreta. "Fo critica as satelas sem base do matrimônio clássico", explica Alsina. *Casamento Aterro* fará temporada de sexta a domingo, sempre às 21h, com ingressos a CR\$ 600,00.

Os atores Régius Brandão e Christiane Loyes vivem Pio e Antônia, um casal de classe média que decide abrir seu casamento para relações com terceiros, mas que não aceita quando seu cunhado tenta a tração. "O autor sempre combate qualquer instituição", diz o diretor. "Mas o teatro de Fo é satelador, pois seus textos são divertidos". Alsina interessou-se pela peça quando assistiu a montagem feita em Berlim, em 1988. "O alemão dificilmente se no teatro e em *Casamento Aterro* o público rolava divertido nas cadeiras", conta. A ideia de montar o texto em Porto Alegre foi de Christiane, aluna da escola de teatro de Alsina em Milão, na Itália. Investigador da obra do italiano, o diretor empolgou-se com a proposta. "A peça chega a qualquer tipo de público", promete o argentino. "Todos vão se sentir tocados pela história".

Foto: Sérgio P. Rodrigues/UFF



Amar-Borre
A peça critica as tentativas de mudança no matrimônio

Figura 1: reportagem sobre algumas obras de Dario Fo (anexo p. 101)

A outra classificação feita é a dos epitextos alógrafos oficiais,

13

que são “mais ou menos ‘autorizados’ por alguma aquiescência, ou mesmo alguma inspiração autoral, é uma categoria muito menos franca” (Genette, 2009, p. 306). Estes textos podem ser exemplificados como no caso de um estudo crítico que tem o aval do autor da obra para publicação, “no mais das vezes o epitexto oficioso assume a forma de um artigo crítico um tanto ‘teleguiado’ por indicações autorais que o público não está em condições de conhecer, a não ser por alguma revelação póstuma” (2009, pp. 306-307)

Têm-se, ainda, os epitextos autorais públicos que, diferentemente dos dois anteriores, que não possuem responsabilidade diretamente ligada ao autor do texto, possuem ligação explícita com os autores, já que são feitos por eles. Genette define epitextos públicos autorais como:

O epitexto público sempre é dirigido, por definição, ao público em geral, embora atinja, de fato, apenas uma parte limitada dele; mas essa orientação pode ser autônoma e, de alguma maneira espontânea, como quando um autor publica, em forma de artigo ou de volume, um comentário de sua obra, ou midiaticado pela iniciativa ou por intermédio de um interlocutor, como no caso das entrevistas [...]. (2009, p. 309)

O autor ainda divide os epitextos públicos autorais em dois regimes: autônomo e midiaticado. Esses regimes são divididos em três momentos: original, posterior e tardio. O momento original, no regime autônomo, é quando o epitexto é feito pelo próprio autor e publicado no mesmo momento em que o texto, como, por exemplo, uma autorresenha. Genette diz que esses são “uma espécie um tanto rara, pelo menos sob uma forma aberta: trata-se de uma resenha produzida, num jornal ou numa revista, pelo próprio autor.” (2009, p. 310).

O momento posterior, no regime autônomo, é quando o autor se pronuncia após a publicação do texto, como, por exemplo, uma resposta pública. Segundo Genette, uma resposta pública é direcionada às críticas:

[...] é um exercício também delicado, e em princípio proibido. O motivo da proibição é bem conhecido: é que a crítica é livre. [...] A resposta pública, no mesmo órgão (em virtude, exatamente, do conhecido “direito de resposta”), ou em outro, só é considerada legítima no caso de críticas

consideradas difamatórias ou baseadas numa leitura errônea.” (2009, p. 311)

O último momento do regime autônomo é o tardio, que inclui, por exemplo, um autocomentário. Todavia, Genette coloca que o autocomentário:

[...] dá ao autor a ocasião para um comentário dissociado, materialmente independente do texto. A pressão paratextual faz-se assim, menos presente, oferecida e não imposta: o texto e seu paratexto prosseguem separadamente suas carreiras, e o leitor do primeiro não é obrigado a passar para o segundo [...]. (2009, p. 325)

No caso do regime midiaticizado, esse é dividido apenas em dois tempos: original ou posterior e/ou tardio. No primeiro momento, no original, encaixam-se as entrevistas. As entrevistas podem ser uma oportunidade de o autor dirigir-se ao público com uma mensagem que pode substituir um prefácio, porém, essa utilização é um pouco rara (Genette, 2009, p. 316). Segundo a definição de Genette, uma entrevista nada mais é que “um jogo social”:

[...] a iniciativa da entrevista é do jornal e o autor, que não espera dela muito mais do que uma espécie de publicidade gratuita, submete-se a ela de maneira algo passiva e, aparentemente sem grande motivação intelectual. [...] o “jogo social” da entrevista procede, sem dúvida, mais de uma necessidade de informação do que de um verdadeiro comentário: uma vez lançando um livro, é necessário fazer com que saibam de sua existência e que saibam do que se trata, por exemplo, “falando dele” com seu autor. (2009, pp. 316-318)

O outro momento do regime midiaticizado, o posterior e/ou tardio, pode ser um colóquio/debate¹⁴, uma conversa ou um debate.

As conversas, diferente das entrevistas, geralmente são:

¹⁴ “No Brasil, costuma-se designar de “colóquio” um evento de caráter acadêmico e de “debate”, aquele em que há, em geral, algum tipo de embate [...].” (NdT, Genette, 2009, p. 321)

Em princípio mais tardias, mais aprofundadas, conduzidas por um mediador mais diretamente motivado, respondendo a uma função menos de divulgação e de promoção, a conversa tem foros de nobreza mais conceituados do que a entrevista. [...]. Com efeito, a maioria das coletâneas de conversas, hoje em número considerável, constitui-se em uma mina de testemunhos paratextuais, em particular sobre os hábitos de trabalho [...]. (GENETTE, 2009, pp. 319-320)

Genette ainda afirma que a situação do diálogo, muitas vezes, torna-se uma vantagem, já que uma conversa bem conduzida “torna-se uma forma insubstituível de paratexto”. (2009, p. 321)

Por fim, os colóquios/debates também fazem parte do regime midiático tardio, pois se referem a qualquer situação em que o autor dialogue com mais de um interlocutor (Genette, 2009, p. 321). Ainda, segundo o autor:

Essa situação apresenta-se, em particular, no final de uma conferência, ou quando o escritor é convidado a debater sua obra diante de um grupo de estudantes e de professores, ou ainda quando ocorre um colóquio expressamente organizado em torno de um autor e a seu respeito. [...] A função paratextual dessas situações de colóquio é muito parecida com a das conversas, das quais não passam de uma variante: como a conversa, o colóquio só ocorre com os escritores já consagrados, que atiçam a curiosidade e o interesse do público. (2009, pp. 321-322)

Portanto, no geral, os epitextos públicos – e até mesmo os privados, que são classificados por Genette de outra forma¹⁵ – possuem

¹⁵ Segundo o autor, epitexto privado é a “presença interposta, entre o autor e um eventual público, de um destinatário primeiro (um correspondente, um confidente, o próprio autor) que não é percebido como um simples mediador ou retransmissor funcionalmente transparente, uma ‘não-pessoa’ midiática, mas, sim, como um destinatário real, ao qual o autor se dirige por si mesmo, nem que seja com a intenção de posteriormente tomar o público como testemunha dessa interlocução.” (GENETTE, 2009, p. 327).

uma significativa relevância para a obra em si, pois podem adicionar e/ou complementar um texto, podendo “cedo ou tarde juntar-se ao texto, para *fazer um livro*.” (Genette, 2009, p. 354)

Desta forma, em consonância com o que Genette coloca, é possível concluir que os epitextos possuem uma grande relevância como a forma de apresentação de uma obra e/ou de um autor para um público diferente do convencional, podendo até mesmo ser um público desconhecido. De tal forma, tal relevância se torna ainda maior quando se trata dos primeiros epitextos de um autor em um país, pois podem vir a ser o primeiro contato deste novo público com o autor.

Dario Fo é um autor, como já dito anteriormente nesta dissertação, conhecido no Brasil muito mais pela encenação dos seus textos, ou pelos seus epitextos publicados nas tantas classificações epitextuais dadas por Genette, e citadas nas páginas precedentes, do que pela sua obra publicada. Sua inserção no país não foi tão imediata, quando do início da sua carreira na Itália. Os primeiros epitextos do autor encontrados no Brasil são de 30 anos após a encenação da sua primeira peça, *Il dito nell'occhio*, e estes possuem, portanto, extrema importância para estes estudos epitextuais do autor italiano no país, o qual será argumento do próximo capítulo.

3 *QUEM É O PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA DE 1997?*

Dario Fo foi um autor que não se ateu somente ao ato de escrever e encenar seus textos. Todos eles parecem refletir a maneira como o autor percebia o mundo à sua volta, com suas injustiças, desigualdades e diferenças sociais. Essa é uma das principais faces que Fo possui, de ser não somente um autor, mas também um grande ativista político, que se empenhava em mudar ou diminuir as mazelas sociais, já que, junto com a sua esposa e parceira de vida e palcos, Franca Rame, dedicou a sua carreira a lutar pelas causas que acreditava, como afirma Veneziano (2002, p. 15): “o empenho político deles se confunde com a sua forma de fazer teatro [...] o empenho social e político de Dario e Franca [...] faz parte de suas vidas e de seu teatro, revelando a consonância entre as pequenas atitudes cotidianas e a grandeza de sua arte”. Em função disso, compreendo que não é possível estudar ou conhecer a obra do autor sem, também, estudar a sua vida, já que seguindo o caminho das leituras feitas sobre ele, compreendo serem indissociáveis. Ainda segundo Veneziano (2002, p. 15):

Dario Fo é um autor-ator e encenador de duas faces: uma política, fortemente ligada à sua personalidade, e uma face artística, extremamente renovadora [...] interessou-me a face artística [...], embora não se possam separar suas tendências políticas e suas lutas em defesa do próprio ser humano.”

Conforme a autora (2002), essa carga política de Fo e de sua esposa, Franca Rame, se confundia claramente com a forma deles fazerem teatro.

Assim sendo, para compreender como Fo se tornou o autor que foi, é importante não só conhecer suas obras, mas entender como ele nasce, cresce e desenvolve seus pensamentos. Em uma entrevista concedida a Emilia Artese, em 1977, o próprio Fo afirma:

[...] tudo começa no lugar em que se nasce. Eu nasci em uma cidade pequena próxima ao Lago Maggiore, San Giano, na fronteira com a Suíça. Uma cidade de contrabandistas e de pescadores, digamos que ilegais. Duas profissões às quais não basta ter coragem: precisa também de muita fantasia. Tem quem use a fantasia para transgredir

a lei e tem sempre uma parte reservada para divertir a si mesmo e aos amigos. Naquele ambiente, cada homem é um personagem e, ao mesmo tempo, o autor e o protagonista de uma história que conta. daquelas histórias construí minha bagagem, desde que tinha sete anos, e convivia com aqueles contrabandistas e com aqueles pescadores. Com eles eu aprendi não só os conteúdos das histórias, mas um modo de contá-las.¹⁶

Assim, nesta mesma entrevista, Fo conta que, já quando criança, se apaixonou pela arte de contar histórias – o que muitos dizem ser a sua verdadeira vocação, ou seja, ser um contador de histórias. Dessa forma, sem saber, muitos anos depois, veio a ser de fato sua profissão, como escritor e ator de peças teatrais. Conforme Bicchichi:

Os anos da sua infância e da primeira formação, de fato, são uns dos pontos fundamentais de muitas escolhas feitas em seguida: “Na minha vida, no meu trabalho”, afirma Fo, “sempre tentei resumir as experiências de tantas outras pessoas, das coisas que eu tinha vivido e que me modificaram”. (2016, p. 10)¹⁷

Por ter tentando ser, ao longo de toda a sua vida, alguém que lutava para mudar a realidade que o cercava, a partir das experiências que viveu, é possível dizer que muitas de suas obras são atemporais. Tal

¹⁶ No original: *[...] Tutto comincia da dove si nasce. Io, sono nato in un paesino del Lago Maggiore, San Giano, al confine con la Svizzera. Un paese di contrabbandieri e di pescatori diciamo di frodo. Due mestieri per i quali non basta aver fegato: occorre anche una grande fantasia. Ora chi usa la fantasia per trasgredire la legge ne tiene sempre da parte una riserva per divertire se stesso e gli amici. In quell'ambiente, ogni uomo è un personaggio e nello stesso tempo l'autore e il protagonista di una storia che racconta. Di quelle storie mi sono fatto un bagaglio da quando avevo sette anni, e frequentavo quei contrabbandieri e quei pescatori. Da loro ho imparato non solo i contenuti delle storie ma un modo di raccontarle.*

¹⁷ No original: *Gli anni della sua infanzia e della prima formazione, infatti, sono uno dei punti fondamentali di molte scelte adottate in seguito: “Nella mia vita, nel mio lavoro”, afferma Fo, “ho sempre cercato di riassumere le esperienze di tante altre persone, delle cose che avevo vissuto e che mi avevano modificato.*

afirmação se dá ao fato que alguns de seus textos refletiam momentos do passado ou traziam inspirações antigas, porém, quando escritos possuíam a vivacidade do momento presente.

Sendo suas obras consideradas atemporais, o próprio Fo é um autor atemporal, e torna-se, na minha concepção, um autor de vanguarda, o que compreendo ser um autor que luta contra a dominação das classes altas. Como afirma Wataghin, (2003, p. 10):

A vanguarda como luta e ruptura em relação à instituição da arte burguesa. Os movimentos históricos da vanguarda foram os primeiros a colocar em discussão o estatuto da arte na sociedade burguesa, e pela primeira vez, com as vanguardas, a arte refletiu sistematicamente sobre si mesma e suas relações com a sociedade.

Desta forma, era ele um autor que ultrapassava e, efetivamente, ultrapassou o período em que viveu, despertando o desejo e instigando vários grupos teatrais a representarem suas obras, bem como os estudos acerca do autor e de seus textos e produções.

3.1 CONTADORES DE HISTÓRIAS

Na entrevista dada por Fo a Emilia Artese, o autor destaca a importância de saber de onde alguém vem, onde nasceu e como se comporta a partir das suas origens. Esta afirmação de Fo é bastante importante para os estudos literários sobre a sua escrita e suas influências, pois, a cidade onde o autor nasceu fez muita diferença para o seu “fazer teatro”.

A pequena cidade de San Giano, cidade natal de Fo, faz parte de uma região italiana cheia de tradição popular bastante desenvolvida, e, de lá, muitas das suas influências saíram, pois, perto do lago Maggiore, viviam “muitos contadores de histórias extraordinários: eram os *fabulatori*, pessoas que recontavam diversas histórias reelaboradas a partir de momentos seiscentistas, quinhentistas e, até, medievais.” (Veneziano, 2002, p. 79).

Estes *fabulatori* o fascinavam quando criança e despertaram no autor a vontade de ouvir, ver e conhecer mais sobre a arte de contar histórias. Fo diz em Valentini (1977, p. 19):

andavam por aí, pelas cidades do Lago Maggiore,

para contar histórias hiperbólicas e paradoxais, todas na troca grotesca do verdadeiro e do não verdadeiro, nas quais, com frequência, os protagonistas eram os explorados, nos quais os espectadores podiam se identificar, mas onde a ironia, o absurdo e o surreal, tinham uma grande parte.¹⁸

É possível perceber, a partir destas entrevistas dadas por Fo, que a comicidade e as histórias de fácil compreensão, que poderiam se adaptar a diversos contextos, segundo quem as contava e quem as ouvia, influenciaram muito o autor em muitas de suas obras, principalmente pelas referências satíricas e metafóricas que adotou em sua escrita, elementos dos *fabulatori* que utilizou em suas próprias histórias:

Esses contadores de história que Fo sempre indicou como uma experiência muito importante em sua formação, inclusive pela teatralidade deles, baseada em gestos, em mímica, na capacidade de serem personagens mais contemporâneos, de passar de um papel para outro, de dar vida, sozinhos, no centro de uma praça, a uma história inteira, foram indicados por alguns como o modelo no qual Fo, muitos anos depois, teria se inspirado para os seus *giullari*, o seu *Mistero Buffo*. [...] a realidade com o paradoxo influenciou muito Fo (mas não apenas o Fo do *Mistero Buffo*).¹⁹

De fato, esta influência dos gestos de Fo possui uma ligação

¹⁸ No original: *giravano i paesi del lago Maggiore a raccontare storie iperboliche e paradossali, tutte giocate sullo scambio grottesco del vero e del non vero, dove spesso i protagonisti erano gli sfruttati, in cui gli spettatori potevano identificarsi, ma dove l'ironia, la trovata assurda e surreale avevano una gran parte.*

¹⁹ No original: *Questi fabulatori che Fo ha sempre indicato come un'esperienza molto importante nella sua formazione, anche per la loro teatralità fondata sui gesti, sulla mimica, sulla capacità di essere contemporaneamente più personaggi, di passare da un ruolo all'altro, di dar vita, da soli, al centro di una piazza, a un'intera storia, sono stati indicati da qualcuno come il modello a cui Fo, molto anni dopo, si sarebbe ispirato per i suoi giullari, il suo Mistero Buffo. [...] la realtà con il paradosso ha influenzato molto Fo (ma non solo il Fo del Mistero Buffo).*

direta com os contadores de histórias que o encantavam quando pequeno. Essa influência veio a ser mais tarde elencada por Veneziano (2017, p. 88), com todas as lições que o autor aprendeu e utilizou:

[...] todos esses truques dos *fabulatori* se mesclarão às modernas técnicas do *racconto* no teatro de Fo que, relembrando as origens, nunca se esquecerá que foi através deles que apreendeu, experimentou e começou a pôr em prática seus procedimentos mais evidentes: 1. O uso e o domínio das formas dialetais na cena [...] 4. A manutenção de um grande repertório de histórias para contar, 5. A inserção de fatos reais, mesclados a fatos fictícios; [...] 9. A teatralidade apoiada nos gestos e na mímica, 10. A capacidade de interpretar todos os personagens e de passar, com sutileza, de um papel para o outro [...] 14. Os mecanismos do *racconto*, os *rovesciamenti* da realidade, que até hoje são considerados a grande chave do teatro de Fo. Dario levará todas essas chaves dos *fabulatori*, com suas formas peculiares de desenvolver a história, para a sua cena.

A influência dos contadores de história fez Fo, desde muito cedo, como se percebe de acordo com a afirmação de Veneziano, decidir, já de criança, o que faria como adulto. Essa experiência deixou dentro dele uma faísca apagada sobre o encanto pela arte de contar histórias, de criá-las, poder transformá-las e divertir os outros. E esta faísca se acendeu alguns anos depois quando Fo, já com mais de 20 anos, em Milão, estudava arquitetura, mas se divertia representando e inventando histórias para os seus amigos.

3.2 DA ARQUITETURA AOS PALCOS

Em 1946, quando Fo tinha 20 anos, foi residir em Milão para estudar arquitetura na Escola Politécnica de Milão, “são anos de entusiasmo com a descoberta da política e de uma cultura viva desconhecida nos anos do fascismo” (Bicicchi, 2016, p. 19).²⁰ Foi, então, “o momento em que descobriu a política”²¹ (Valentini, 1977). Fo fala, em

²⁰ No original: *sono anni di entusiasmo per la scoperta della politica e di una cultura viva sconosciuta negli anni del fascismo.*

²¹ No original: *il momento dalla scoperta della politica.*

Valentini, 1977, p. 27, que “se não tivesse aquela chance, teria sido uma pessoa diferente”²². Isso porque, ainda segundo o mesmo, naquele momento do pós-guerra, “começamos a ler desesperadamente tudo o que encontrávamos sobre política: Gramsci, Marx, os autores americanos, as primeiras traduções de Brecht, de Maiakovski, de Lorca, [...] cada um transmitia ao outro uma efervescência, uma ânsia, uma vontade de saber e de fazer tudo”²³. Era uma época difícil, não só para Fo, mas para a Itália: período pós-guerra, “regime Mussolini”, especulações imobiliárias, novas posturas políticas; era justamente tudo com o que Fo não concordava e queria mudar. (Veneziano, 2002)

Neste período de incertezas, quando Fo começou a trabalhar como arquiteto, – e, nas horas vagas, era pintor com seus amigos da cidade – passou a ter dúvidas entre se formar arquiteto ou ser um artista. Bicchichi conta que “enquanto trabalha, não para nunca de contar suas histórias inacreditáveis aos companheiros do curso, os que sempre lhe indagavam: “Por que não vais ser ator?” (2016, p. 20)²⁴

Em meio a estas incertezas, entre a arquitetura e as indagações de seus colegas, acontece uma grande crise imobiliária, que o desmotiva muito em continuar os estudos, pois percebeu que, na arquitetura, não poderia ser alguém livre, que faria aquilo que gostava, ao contrário, Fo compreendeu que como arquiteto teria que ser sempre empregado de alguém, que faria apenas o que lhe fosse delegado, sem poder usar a própria criatividade, como o próprio autor disse em uma entrevista a Valentini (1977):

[...] E tudo aquilo que se pedia a um arquiteto era de se esquecer o que se discutia na faculdade, as aulas dos grandes professores [...] De nós, se esperava somente que aproveitássemos ao máximo as áreas [...] Para mim, como para tantos outros, estava fora do clima de 45, da ideia de mudar o mundo com uma nova moral [...] Eu tinha entrado

²² No original: “...se non avessi avuto quella chance sarei stato una persona diversa.”

²³ No original: “e allora cominciammo a leggere disperatamente tutto quel che ci capitava a tiro: Gramsci, Marx, gli autori americani, le prime traduzioni di Brecht, di Majakovskij, di Lorca [...] ognuno trasmetteva all’altro un’effervescenza, un’ansia, una voglia di sapere e di fare tutto.”

²⁴ No original: “...mentre lavora non smette mai di raccontare le sue storie incredibili ai compagni di corso, i quali, puntualmente gli chiedono: “Perché non vai a fare l’attore?””.

em uma crise enorme, não via saída na arquitetura, tinha dúvidas sobre todo o restante.²⁵ (FO *apud* VALENTINI, 1977, p. 29)

Assim, o jovem Fo decide deixar a arquitetura e ser, ele também, um contador de histórias, como viu em sua pequena cidade quando criança, até chegar aos palcos, o que aconteceu de modo gradual: “A sua passagem de contos-improvisação para o palco cênico acontece lentamente, sem uma ruptura violenta” (Valentini, 1977, p. 30)²⁶. Ainda quando fazia parte do Politécnico, Fo já improvisava monólogos, conforme coloca Raffa (1993, p. 7):

É exatamente durante o período universitário que Fo começa a organizar os primeiros espetáculos com textos escritos por ele. Escreve, sobretudo, monólogos sobre heróis da cultura literária, em que as situações são invertidas: histórias ridículas sobre Júlio César, Sansão e Dalila, Caim. Durante um desses espetáculos é visto por Franco Parenti²⁷, que propõe a ele recitar estes mesmos monólogos na rádio: em 1952 os ouvintes se divertirão com os monólogos [...] por umas dezoito semanas [...]²⁸

Assim, em 1952, começou realmente a se apresentar, junto com um autor-produtor, Franco Parenti, narrando as histórias que ouvia

²⁵ No original: [...] *E tutto quello che si domandava a un architetto era di dimenticarsi quello che si discuteva in facoltà, le lezioni dei grandi maestri [...] Da noi si voleva solo che sfruttassimo al massimo le aree [...] Per me, come per tanti altri venivo fuori dal clima '45, dall'idea di cambiare il mondo con una nuova morale. [...] Ero entrato in una crisi grossissima, non vedevo via d'uscita nell'architettura, ero incerto su tutto il resto.*

²⁶ No original: *il suo passaggio dal racconto-improvvisazione al palcoscenico avviene lentamente, senza grosse scosse.*”

²⁷ Importante e reconhecido ator italiano (1921-1989) que, já nesta época, tinha muita influência, seja no teatro que nas rádios.

²⁸ No original: *È proprio durante il periodo universitario, che Fo comincia ad organizzare i primi spettacoli con testi scritti da lui stesso. Scrive soprattutto monologhi su eroi della cultura letteraria, in cui le situazioni vengono capovolte: storie ridicole su Giulio Cesare, Sansone e Dalila, Caino. Durante uno di questi spettacoli è visto da Franco Parenti, che gli propone di recitare questi stessi monologhi alla radio: nel 1952 gli ascoltatori si divertiranno con i monologhi [...] per ben diciotto settimane.*

quando criança²⁹. Porém, narrou do seu jeito, em dialeto lombardo, e, nessa ocasião, Parenti disse que não conseguia acreditar no que via, na grande capacidade de mímica e de expressividade que Fo demonstrava, convidando-o a fazer parte de sua companhia teatral. (Veneziano, 2002, p. 91).

Poucos anos depois, Fo estreava no mundo do espetáculo com a peça *Il dito nell'occhio*³⁰, peça na qual não foi somente ator, mas também cenógrafo e figurinista. A peça pretendia ser “um tapa no eterno academicismo italiano” (Veneziano, 2002, p. 99). O valor deste espetáculo não se dá somente por ter sido o primeiro de Fo, mas – e principalmente – por sua importância para o teatro italiano, que estava passando por um processo de amadurecimento. Além disso, foi um espetáculo muito contemporâneo³¹, segundo Veneziano, 2002.

Il dito nell'occhio foi escrito e apresentado em 1953, mesmo ano em que “Samuel Beckett apresentava seu teatro do absurdo, com *Esperando Godot*, em Paris, e Marilyn Monroe explodia como um novo modelo de *sex symbol*” (Bicicchi, 2016, p. 31).³² Enquanto isso, na Itália, Dario Fo, Franco Parenti e Giustino Durano tentavam realizar conteúdos

²⁹ Ver mais sobre o assunto e a história contada em: VENEZIANO, 2002, p. 85

³⁰ “O dedo no olho”.

³¹ Neste caso, acredito ser necessário conceituar o que é ser contemporâneo, já que, muitas vezes, este termo pode ser confundido com moderno. De acordo com as leituras realizadas ao longo da pesquisa, acredito que uma das definições de contemporaneidade que mais dialogam com o fazer teatro de Fo, seja a de Giorgio Agamben, no seu livro *O que é o contemporâneo?*:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Segundo a visão de Agamben, ser contemporâneo seria, portanto, criar/escrever sobre algo que se vive no momento, tendo em consideração a percepção de onde se está, porém, mantendo os olhos no futuro.

³² No original: *È il 1953 e a Parigi Samuel Beckett presenta il suo teatro dell'assurdo, portando in scena Waiting for Godot (Aspettando Godot) [...] e con Marilyn Monroe esplosione un nuovo modello di sex symbol.*

e formas originais que vinham contra a forma de teatro de revista³³. Ainda segundo Bicicchi:

O resultado é o uso sistemático da pantomima, ou seja, a redescoberta do instrumento mímico e seu uso revolucionário. A mímica, o contemporâneo vem do enorme patrimônio do qual o teatro francês se gabava logo após a guerra [...] capaz de desfazer a dependência do ator da palavra, demonstrando cada vez mais que o teatro pertence e depende do seu recitador. (2016, p. 31)³⁴

Assim, *Il dito nell'occhio* vem com uma proposta de mudar a forma de fazer teatro na Itália, se caracterizando como um espetáculo “antirrevista”, por conter tantos aspectos opostos à revista teatral “e por ter afrontado, pela primeira vez, e em veia satírica, temas fundamentais da cultura italiana da época” (Bicicchi, 2016, p. 34)³⁵. Ainda, segundo a definição de Agamben, reitero que o teatro de Fo era realmente contemporâneo e diferente para o período:

(...) o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-

³³ Teatro de revista é, segundo Ribeiro Collaço, “a princípio caracterizada como revista de ano (na França, *revue de fin d'année*), elaborada conforme regras bem determinadas, a revista tinha o objetivo de oferecer uma re-visão (re-vista) resumida dos conteúdos e acontecimentos do ano anterior, sob um viés crítico e cômico: uma resenha anual irônica, engraçada e bem elaborada. Tal concepção sofre alterações em sua estrutura, até chegar numa espécie de encenação composta de sequência de quadros que parecem não ter ligação entre si, cujo desfecho é uma apoteose. [...]” disponível em: <http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/092_Ve-ra_Collaco.pdf> Acesso em: 25 de outubro de 2018.

³⁴ No original: *Il risultato è l'impiego sistematico della pantomima, cioè, la riscoperta dello strumento mimico e una sua rivoluzionaria utilizzazione. Il mimo contemporaneo proviene da quell'enorme patrimonio che il teatro francese vantava nell'immediato dopoguerra [...] capace di annullare la dipendenza dell'attore dalla parola, dimostrando sempre più che il teatro appartiene e dipende dal soggetto recitante.*

³⁵ No original: *[...] di aver affrontato per la prima volta e in chiave satirica, alcuni temi fondamentali della cultura italiana del tempo.*

lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (2009, p. 72)

Por poder ser considerado diferente ao que comumente era visto na época, é importante ressaltar as influências do texto, *Il dito nell’occhio* possui traços de referências da *Commedia dell’arte*³⁶ e, de certa forma, se apresentava como uma nova forma de se fazer teatro. Os aspectos da *Commedia dell’arte* são significativos não só para a compreensão desta obra em si, mas para que se conheça mais da escrita do autor e de toda a sua produção. As características do movimento cultural europeu, políticas, sociais e literárias dialogam com o fazer teatro que Fo iniciou com *Il dito nell’occhio*.

Apesar da influência da *Commedia dell’arte* para a obra do autor, Veneziano (2002, p. 111) destaca que “vastíssima é a literatura sobre a *commedia dell’arte*. Mas a obra de Dario não pode ser confundida com esse teatro. O que Dario fez foi reaproveitar suas sintaxes e utilizar suas técnicas e seus procedimentos em espetáculos contemporâneos”.

Assim, utilizando as influências da manifestação artística italiana do *Seicento*, Fo conseguiu resgatar pontos que o encantaram, como “a utilização do corpo, sempre foi por ele muito valorizada” (Veneziano, 2002, p. 113) e fazer, novamente, na Itália, um teatro mais popular, que fugisse daquele burguês convencional.

Além destes traços citados, *Il dito nell’occhio* já apontava “dois traços fundamentais da personalidade artística de Fo: a constante referência à tradição teatral do tipo popular e a intenção de colocar o estudo dessa tradição a serviço de um novo discurso” (Bicicchi, 2016, p.

³⁶ “...uma manifestação artística dos séculos XVI, XVII, XVIII, transitou pelo teatro e pela dança significando arte, habilidade e técnica. Caracterizou-se pela improvisação a partir da linguagem gestual e verbal. [...] Através dos séculos, a *Commedia dell’Arte* tornou-se não apenas modelo exemplar dentro da história do teatro, mas também tema dentro de movimentos teatrais desde a Renascença até o teatro contemporâneo”. (VIEIRA, 2005, p. 19-20)

32)³⁷. O objetivo da peça era realmente colocar um dedo no olho da sociedade italiana e “desmontar os mecanismos dos mitos que o fascismo havia imposto [...] e destruir o mito do herói, segundo o qual somente as grandes personalidades fazem a história” (Bicicchi, 2016, p. 33).³⁸

Essa estreia de sucesso do autor foi fundamental para toda a sua produção, não só por ter sido o seu primeiro texto, mas porque dele “deriva uma característica fundamental do seu teatro: uma escrita que vem “acima do ator”, que se reporta às características do intérprete, criando e recriando o texto e atualizando o conteúdo graças ao teste no palco” (Bicicchi, 2016, p. 35)³⁹. Esta escrita ‘acima do ator’, descrita por Bicicchi, se deve ao fato de que, em algumas entrevistas, Fo afirmou que não escrevia para qualquer pessoa, mas sim para o intérprete, para aquele ator ou atriz que interpretaria o papel.

Assim, “*Il dito nell’occhio* vem como uma bofetada na academia italiana, que assistia costumeiramente aos teatros de revista, dada (a bofetada) por um trio de jovens milaneses que entendeu a lição dada pelo ambiente europeu: a experimentação de E. Ionesco e S. Beckett, o cabaré francês e o teatro épico e político de B. Brecht”.⁴⁰ A peça obteve grande sucesso de público e crítica, enchendo teatros durante três meses do verão de Milão e seguindo em turnê durante a estação seguinte por toda a Itália. Portanto, a importância da peça não foi somente para a obra de Dario Fo, mas, segundo o próprio, em entrevista à revista de teatro *Sipario*, em dezembro de 1965, também foi importante ao público que pode assisti-la, já que foi um modo de colocar o dedo no olho deles para problemas que os angustiavam. A ideia de Fo com isso era levá-los a gritar, reconhecendo sua imobilidade diante da situação que se apresentava.⁴¹

³⁷ No original: *due aspetti fondamentali della personalità artistica di Fo: il costante riferimento alla tradizione teatrale di tipo popolare e l’intento di porre lo studio di questa tradizione al servizio di un discorso nuovo.*

³⁸ No original: *Smontare i meccanismi dei miti che il fascismo aveva imposto [...] e distruggere il mito dell’eroe, secondo cui solo le grandi personalità fanno la storia.*

³⁹ No original: *deriva una caratteristica fondamentale del suo teatro: una scrittura che avviene “sopra l’attore”, che si rapporta alle caratteristiche dell’interprete, creando e ricreando il testo e aggiornando il contenuto grazie alla verifica sul palco.*

⁴⁰ No original: *Il dito nell’occhio nasce come schiaffo a l’accademismo italiano, da parte di un trio di giovani milanesi che aveva capito la lezione impartita dall’ambiente europeo: lo sperimentalismo di E. Ionesco e di S. Beckett, il cabaret francese e il teatro epico e político di B. Brecht.*

⁴¹ Disponível em BICICCHI, 2016, p. 37.

Com esta experiência inicial, ele já começou a se tornar reconhecido no teatro, dado que, nos próximos anos do início da década de 50, a sua carreira artística começou a ganhar força e outros textos seus foram sendo encenados. Durante este período de transição entre a arquitetura e o teatro, e os primeiros textos e primeiros palcos, Dario Fo conheceu a também atriz Franca Rame que, poucos anos depois, tornou-se sua esposa e, juntos, abriram a própria companhia teatral, onde Fo conseguiu escrever, dirigir, representar, ser cenógrafo, fazer os textos que imaginava, da forma como imaginava e, assim, construiu toda sua carreira.

3.3 O INÍCIO DA CARREIRA ARTÍSTICA E A *COMPAGNIA DARIO FO E FRANCA RAME*

A década de 50 foi muito importante, tanto no âmbito profissional quanto pessoal, para Fo. Pouco tempo depois de *Il dito nell'occhio* ter sido um sucesso nos palcos italianos, em 1954, casa-se com Franca Rame, ilustre e já reconhecida atriz italiana. Junto com ela, antes mesmo do casamento, em 1953, criam a *Compagnia Dario Fo e Franca Rame*, local onde, de fato, suas produções teatrais ganharam grande valor e reconhecimento. Como dito, Rame era uma atriz italiana de nome já conhecido e reconhecido, cito a própria, em Varese:

A primeira vez em que me vi em um palco eu tinha apenas oito dias, estava nos braços da minha mãe, que representava na companhia da família. [...] E, a partir dali, nunca mais parei. Me sinto confortável no teatro, em cima de um palco. É como se fosse, mesmo, a minha própria casa.⁴² (apud SORIANI, 2011, p. 5)

Esta questão, de “nascer” no palco é de suma importância para a carreira da atriz, mas principalmente, complementa muito da carreira de Fo, pois foi somente em conjunto com Rame que a escrita de Fo se torna diferente das demais. É na *Compagnia* que consegue finalmente fazer o que sempre desejou: levar o teatro até os que mais precisam, aos mais

⁴² No original: *La prima volta che mi sono trovata in palcoscenico avevo solo otto giorni, ero in braccio a mia madre che recitava nella compagnia di famiglia. [...] E da allora non ho mai smesso. Mi sento a mio agio in teatro, su un palco... è proprio come se fosse casa mia.* Todas as traduções desta obra são minhas.

necessitados e injustiçados. Segundo Soriani, (2011, p. 3) “quando Fo desenvolve uma comédia, visualiza mentalmente os personagens que falam e agem no espaço cênico”⁴³, e complementa com um depoimento de Fo (*apud* Soriani, 2011, p. 4):

Quando eu escrevo uma coisa, mentalmente a recito. E depois de tê-la escrito não a leio e não a releio, mas, melhor que isso, a recito e a re-recito. Procuo, ou seja, sentir dela os efeitos: imagino a cara dos próprios atores e tento ver a cenografia. Assim me esforço em imaginar imediatamente a cena.⁴⁴

Deste modo, é nessa década que Fo se descobre como autor-ator-produtor-cenógrafo, ou seja, se descobre um teatrólogo: que inventa e reinventa com o objetivo de conseguir levar os seus ideais e seus pensamentos aonde ele acredita que devam estar.

Em geral, os personagens de suas obras são sempre pessoas comuns, possíveis de se encontrar caminhando pelas ruas de Milão, com histórias iguais e banais como tantas existentes, isso porque, segundo Soriani (2011, p. 4), os personagens principais das suas comédias são elaborados a partir das características físicas e dos hábitos comportamentais dos atores da companhia, a começar pelos personagens interpretados por Fo e Rame – este é um ponto muito importante da sua escrita –, porque, embora escreva e descreva seus personagens como pessoas cotidianas, todas trazem consigo uma característica que o autor encontrava em torno de si, ou em si mesmo. Isso vale também para os papéis femininos que escrevia. Fo dizia (*apud* Soriani, 2011, p. 4) que não poderia escrever uma personagem feminina que não fosse Rame, o que significa que, na realidade, não eram escritos com as características dela, mas sim para ela e, portanto, respeitando não só aspectos físicos de quem viria a interpretar o papel, como – e principalmente – levando em consideração a personalidade teatral de cada ator da sua companhia.

Diante disto, o que percebi é que, embora ainda na década de 50, a escrita e o trabalho de Fo eram muito jovens e novos – até para ele,

⁴³ No original: *...quando Fo stende una commedia si raggigura mentalmente i personaggi che parlano e agiscono nello spazio scenico..*

⁴⁴ No original: *Quando io scrivo una cosa, mentalmente la recito. E dopo averla scritta non la leggo e non la rileggo, ma piuttosto la recito e la ri-recito. Cerco cioè di sentirne gli effetti; immagino le facce degli attori stessi e cerco di vedere la scenografia. Così mi sforzo di figurarmi subito la scena.*

como visto em tantos excertos de entrevistas. Mesmo assim, o autor já traçava uma escrita e individualidade literárias muito significativas. Seus textos não eram simples textos, mas sim conversas e diálogos com as crises sociais que o autor via diariamente, e que estava de acordo com seus pensamentos e concepções políticas e, também, humanas.

Ainda nesse período, outro marco importante da escrita e da obra de Fo é obra, interpretada em 1958 (mas publicada somente quase 30 anos depois, em 1984), *Ladri manichini e donne nude*, que compreende quatro farsas. Dentre elas *Non tutti i ladri vengono per nuocere*⁴⁵, que foi interpretada no Brasil pela primeira vez em 1989, e teve outras encenações em 2010, 2014 e 2016. O texto é uma farsa agradável, repleta de intrigas, mentiras, disfarces e comicidade. No texto, Fo busca provocar a burguesia, cada um dos personagens tem algo a esconder e algo que os envergonha e, com isso, instigam seus interlocutores a perceberem os paradoxos existentes na sociedade burguesa.

Non tutti i ladri vengono per nuocere demonstra como, certas vezes, quem era visto como criminoso se tornava vítima e vice-versa, evidenciando a dualidade que uma história pode ter e como a sociedade pode enxergar e escolher quem defender ou culpar. É assim que Fo coloca em questão a inversão de papéis como um modo de traçar um perfil da sociedade, pois, entre os diálogos e o desenrolar da trama, a realidade oposta, de uma burguesia rica e amoral, era colocada em cena de forma sutil, mostrando a imagem de uma Itália intolerante e conservadora, porém, desvelada de modo cômico e divertido.

O que a vida e a obra de Fo demonstram é que sua escrita foi um crescente de obras e produções. Na década de 60 (período particularmente complicado na Itália, que passava por greves e manifestações políticas contrárias ao governo que, por sua vez, tentava a todo custo impedir tais manifestações) (Veneziano, 2002, p. 130), Dario Fo e Franca Rame estavam cada vez mais presentes e ligados ao partido comunista, e foi por isso que, com os problemas políticos que o país enfrentava e com os pensamentos de Fo, “o sucesso estava cada vez mais perto. [...] nesse 1961, *Ladri manichini e donne nude* foi montada no Arena Teatern, em Estocolmo. Foi a estreia internacional de Dario como autor.” (Veneziano, 2002, p. 130). É na década de 60, portanto, que Fo passa de um escritor-dramaturgo iniciante, para ser consagrado como um autor importante do século XX italiano.

Não é possível deixar de comentar a importância dessa década na obra de Fo, pois foi nesse momento que, além do sucesso nacional nos

⁴⁵ Em português: Nem todo ladrão vem para roubar.

teatros, o autor conseguiu consagrar-se também com o grande público italiano, quando iniciou sua jornada na televisão junto com Rame. Dada a grande repercussão que estavam tendo nos palcos teatrais, vários convites para começarem na televisão surgiram e, em outubro de 1962, Fo e Rame estrearam na televisão, na RAI ⁴⁶, “e transformou-se imediatamente no programa de variedades de maior audiência da tevê italiana da época” (Veneziano, 2002, p. 135).

Porém, mesmo com toda a reverberação do público e os altos picos de audiência, com textos repletos de temáticas que aproximavam muito os espectadores às encenações, Fo e Rame não conseguiram se manter na tevê sem o rechaço por parte dos opositores políticos:

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 [...]. O casal Fo e Rame recebia ameaças de morte... A família Fo passou a viver escoltada pela polícia. (VENEZIANO, 2002, p. 135)

Em função das censuras sofridas e das ameaças perpetradas pelas mais diversas autoridades políticas, durante esse período, com um programa que havia ido ao ar apenas oito vezes e com muitos textos censurados, Fo e Rame decidiram abandonar a TV, mas, mantiveram suas personalidades críticas, seus ideais inconformistas e suas convicções políticas nos textos que foram escritos nos anos seguintes. “O teatro dariano se encaminhava a passos largos para um teatro necessário, capaz de provocar *paura* nos manipuladores da sociedade.” (Veneziano, 2002, p. 132). Fo empregava, em suas escrituras, as influências e os estudos que fez acerca do teatro e de movimentos artísticos anteriores, juntamente com temas pertinentes à sociedade e ao contexto político em que estava inserido. Desta forma, seu teatro cada vez mais conseguia se caracterizar como um teatro necessário, ou seja, um teatro de contínuas provocações e que pretendia mudanças, delineando-se sempre mais como um teatro

⁴⁶ O canal RAI 1 faz parte da *Radiotelevisione italiana (RAI)*, uma empresa de rádio e televisão estatal italiana que possui vários canais das mais diversas temáticas. O RAI 1 é focado em entretenimento, programas educativos e de informações.

mais do que só divertido, mas muito político.

3.4 O TEATRO POLÍTICO DE DARIO FO

Ao se pensar em ‘teatro político’, muitas vezes, ainda hoje, o primeiro pensamento vai para Bertolt Brecht e toda a sua produção dramaturgica e teatral que parece ter delineado um método eficaz para fazer esse tipo de teatro.

O teatro político, como forma de se fazer pensar, questionar, satirizar, é um gênero que está presente há muitos anos na história teatral. Este caráter é percebido já no tempo da Grécia Antiga, quando obras eram apresentadas para mostrar os vícios e as falhas da sociedade. Também na *Commedia dell’arte*, este tipo de teatro já se delineava, podendo ser identificado que o teatro político deriva do teatro popular, como afirma Castri (1973, p. 29): “O teatro [...] popular é unificador e revigorante e se baseia, para esse propósito, no uso maciço de empatia entre a plateia e o palco e na apresentação de modelos heroicos de comportamento”⁴⁷.

Embora as reconhecidas representações ao longo da história, foi apenas no *Novecento* que o teatro político se tornou um termo, um conceito, a partir da abordagem teórica de Erwin Piscator. Algum tempo depois, esse conceito de teatro político também veio a ser abordado por Brecht, ao qual nos remetemos até hoje.

A partir dessas duas abordagens teóricas, é possível delinear que o teatro de Fo também se caracteriza como um teatro político, muito embora, segundo coloca Valentini (1977, p. 136), Fo tentasse tomar distância desse termo em relação ao que fazia:

Se de Piscator, Fo, explicitamente, toma distância, um discurso um pouco mais diferente precisa ser feito para Brecht, no qual Fo, pelo contrário, se inspirou. Mas, paradoxalmente, pode-se dizer que Brecht e o seu teatro épico influenciaram mais o Fo do teatro burguês, e fazem, na verdade, parte do seu sedimento teatral [...].⁴⁸

⁴⁷ No original: *Il teatro popolare [...] è unificante e tonificante e si basa per questo fine sull’uso massiccio dell’empatia tra platea e palcoscenico e sulla presentazione di modelli eroici di comportamento.*

⁴⁸ No original: *Se da Piscator Fo prende esplicitamente le distanze, un discorso un po’ diverso va fatto per Brecht, a cui invece Fo si è spesso richiamato. Ma paradossalmente si può dire che Brecht e il suo teatro epico hanno maggiormente influenzato il Fo del teatro borghese, fanno insomma parte del*

O teatro político de Fo demora um tempo para poder se caracterizar como tal. Em 1968, após um período difícil na Itália, durante o qual o *boom* econômico beneficiou somente a burguesia e não conseguiu nenhum impacto positivo nas classes sociais mais baixas, Dario Fo criou, junto com a sua esposa, Franca Rame, um grupo de mais de quarenta artistas militantes que integraram o *Nuova Scena*, que se tratava de um grupo inconformado com o modo de se fazer arte na Itália. O casal decidiu criar este grupo com o escopo de poder apresentar seus espetáculos da forma como julgassem melhor e mais necessária para que chegassem ao público que eles gostariam que os assistissem:

Nuova Scena é um coletivo teatral independente que viaja pela Itália apresentando textos em uma linguagem e uma encenação completamente novas, tudo em frente a um público popular e trabalhador, em lugares como casas do povo, edifícios esportivos, cinemas, boliche, praças. A aspiração de Fo é criar, na Itália, um grande circuito teatral que se torne alternativo, pelo direcionamento político e cultural, ao tradicional teatro estável e das companhias *tournée*, sujeitos às chantagens dos financiamentos estatais⁴⁹

É a partir deste grupo que o seu teatro sofre uma mudança e começa a ser caracterizado como um teatro político, pois nasce dessa necessidade de mudar, antes de tudo, o público para o qual eles se apresentavam, por entender que o público de classes mais baixas não estava nos locais em que eles estavam, e por entender, mais ainda, que a cultura burguesa não era a cultura que gostariam de encenar. O grupo entendia que, mesmo que tentassem fazer uma crítica a esta burguesia, estavam fazendo para as pessoas erradas.

No entanto, o fenômeno da política teatral parece ter chegado ao

suo sedimento teatrale.

⁴⁹ No original: *Nuova scena è un collettivo teatrale indipendente che gira l'Italia presentando testi in un linguaggio e in messinscena completamente nuovi, il tutto davanti a un pubblico popolare e operaio, in locali come case del popolo, palazzi dello sport, cinema, bocciodromi, piazze. L'aspirazione di Fo è quella di creare, in Italia, un grosso circuito teatrale che diventi alternativo, per indirizzo politico e culturale, a quello tradizionale dei teatri stabili e delle compagnie di giro, soggetti alle pressioni ricattatorie dei finanziamenti statali.*

teatro de Fo não em primeiro plano diretamente, já que a criação do grupo não aconteceu como parte de uma ideia de ser um teatro caracterizado político. Acredito, embasada nas leituras de Bicchí e conforme a citação abaixo, que foi acontecendo de acordo com as ações que tomavam:

O teatro político de Fo começa aqui e nasce como uma mudança de intenções, entrando em contato com as massas e indo em direção a uma teatralização do discurso político. A razão central ainda é a busca de uma função "popular" do teatro político, o objetivo é o de retornar às origens populares do teatro e ao seu valor social, mas a atitude de pesquisa agora se tornou ativa: não é mais uma questão de um testemunho da existência de uma cultura proletária, mas de uma denúncia de que uma cultura proletária foi estabelecida e foi reprimida, falsificada e instrumentalizada. [...] A nova concepção do teatro também muda no texto dos espetáculos, que agora assume a contemporaneidade e a natureza provisória do texto jornalístico: Fo toma conta definitivamente dos instrumentos expressivos do povo com uma extraordinária vivacidade. (BICICCHI, 2016, pp. 83-84)⁵⁰

O que os estudos sobre a obra de Fo parecem demonstrar é que, muito embora Fo soube-se do conceito de Piscator, e também do de Brecht, o que ele tentava fazer era criar seu próprio teatro político. Segundo o próprio autor, em um texto seu e de Rame, *Il teatro politico di Dario Fo*⁵¹, e disponível em Bicchí (2016):

⁵⁰ No original: *Il teatro politico di Fo inizia qui e nasce come mutamento di intenzioni, mettendosi in contatto con le masse e indirizzandosi verso una teatralizzazione del discorso politico. Il motivo centrale è ancora la ricerca di una funzione "popolare" del teatro politico, l'obiettivo è quello di ritornare alle origini popolari del teatro e alla sua valenza sociale, ma l'attitudine della ricerca è ora diventata attiva: non si tratta più di una testimonianza dell'esistenza di una cultura proletaria, ma di una denuncia che è esistita una cultura proletaria ed è stata repressa, falsificata e strumentalizzata. [...] La nuova concezione del teatro cambia anche nel testo degli spettacoli, che assume, ora, la contemporaneità e la provvisorietà del testo giornalistico: Fo si impadronisce definitivamente degli strumenti espressivi del popolo con una straordinaria vivacità.*

⁵¹ Tradução livre: O teatro político de Dario Fo.

Quanto às obras encenadas pela La Comune, preferiria chamá-las de "teatro popular". O termo "teatro político" usado por Piscator é um termo colocado ali para provocar polêmica. Ele nasceu em polêmica com o "teatro culinário", com o teatro aliado de problemas contingentes, dramáticos, líricos. O de Piscator era um teatro político de fato, determinante, de ser administrado diretamente pela classe trabalhadora. Este termo "político" usado hoje, eu não gostaria, subitamente, que irritasse muitas pessoas: e com razão, porque o teatro político tornou-se um tipo de subsolo de teatro tedioso, teatro pedante, teatro esquemático, teatro não de entretenimento. Ora, a coisa é notória, todo teatro é político, toda arte é política: na verdade, quando queremos esconder o valor político, como em Feydeau, o mais ostensivo teatro político é feito: a política de certa classe social, neste caso a burguesia. (FO *apud* BICICCHI, 2016, p. 154)⁵²

Essa fala de Fo é até mesmo um pouco controversa com o que as leituras sobre sua obra apontam: de um lado ele afirmava querer se distanciar um pouco do teatro de Piscator e Brecht, por outro sabia que o que estava fazendo caracterizava-se como um teatro político. De tal forma, compreendo, com a sua fala, que havia consciência de que ele estava sim fazendo um teatro político, o que ele parecia não querer era receber este 'rótulo'.

Fo queria definir um novo modo de fazer um teatro de protesto,

⁵² No original: *Per quanto riguarda i lavori messi in scena da La Comune, io avrei preferito chiamarli 'teatro popolare'. Il termine 'teatro politico' usato da Piscator, è un termine messo lì per provocazione polemica. È nato in polemica col 'teatro digestivo', col teatro alienato ormai dai problemi contingenti, drammatici, lirici. Quello di Piscator era un teatro politico nel fatto, determinante, di essere gestito direttamente dalla classe operaia. Questo termine 'politico' impiegato oggi, non vorrei che facesse subito rizzare le creste a parecchia gente: e giustamente, perché teatro politico è diventato una specie di sottosuolo di teatro noioso, teatro saccente, teatro pedante, teatro schematico, teatro non di divertimento. Ora, la cosa è risaputa, tutto il teatro politico, tutta l'arte è politica: anzi, proprio quando si vuole nascondere il valore politico, come in Feydeau, si fa appunto il più smaccato teatro politico: la politica di una certa classe sociale, in questo caso la borghesia.*

comprometido e estreitamente relacionado com as pessoas, com as massas, sem ter que se prender a um ou outro termo que havia sido já delimitado por outros autores.

O seu teatro político se caracterizava principalmente por ser um teatro que ia além de fortes críticas à sociedade, preocupando-se, principalmente, com o modo como estas críticas seriam feitas, para quem seriam feitas, ou seja, qual seria o público que iria assistir e, por isso, as apresentava para um público diferente.

A sua intenção talvez fosse mostrar um conceito, diferente de Piscator, e de Brecht, se baseando nos teatros italianos populares, nas velhas histórias dos contadores de histórias que as contavam em praças para as pessoas que ali frequentavam, em manifestações artísticas que tinham a *Commedia dell'arte* como modelo. Porém, o que se percebe é que a sua tentativa se aproximava mais de Brecht do que se distanciava.

Ambos possuíam um teatro que permitia ao leitor se conectar com o texto a partir de uma linguagem simples, não rebuscada e com fatos do cotidiano, conseguindo unir “a convicção de que um teatro político não pode ser criado a partir do nada, mas deve voltar-se à tradição nacional e popular, adaptando-a à situação existente.” (Biccichi, 2017, p. 304)⁵³

Angelini (1980 *apud* Biccichi, 303) ressalta essa diferença no “fazer teatro político” de Fo, pois este tinha como base essencial o processo de criação, a percepção da escrita e a recuperação das formas populares, juntamente com a militância e suas crenças políticas, que são representadas em suas peças, como, por exemplo, em *Morte Accidentale di un anarchico*, que é um de seus textos mais famosos e, também, um dos seus textos mais politizados, segundo Biccichi (2017).

3.5 MORTE ACCIDENTALE DI UN ANNARCHICO E MISTERO BUFFO: O ELO ENTRE O AUTOR E O BRASIL

A obra de Dario Fo mais conhecida, traduzida e interpretada, *Mistero Buffo*, publicada pela primeira vez em 1969, é um exemplo da influência (e na diferença que a escrita de Dario Fo teve após essa obra) da *Commedia dell'Arte* nos seus textos. É uma obra considerada modelo para o teatro de narração, pelo uso do corpo, da voz, do ator, para costurar trama, narração e cena. Logo após ter estreado na Itália e seu texto ter

⁵³ No original: *la convinzione che un teatro politico non si possa creare dal nulla, ma debba risalire alla tradizione nazionale e popolare, adattandola alla situazione esistente.*

sido publicado, foram várias as encenações de *Mistero Buffo* na Itália, no Brasil, e mesmo em outros países, já delineando que Fo se propunha a ter uma escrita e toda uma produção de obras que ganhariam grande repercussão no seu país e, também, internacionalmente.

Mistero Buffo é uma peça composta por nove monólogos, alguns com argumentos bíblicos, nos quais apenas um ator interpreta todos os personagens, entrando e saindo de cena para explicar o que está acontecendo e fazendo inferências com assuntos que sejam atuais e que dialoguem com a peça.

Esse é um texto escrito numa língua popular, muito difundida por Fo, chamada *grammelot*, caracterizada por ser muito onomatopeica para que, independentemente do grau de escolaridade ou da língua falada no local de interpretação, qualquer que fosse o público, ele seria capaz de compreender. O tema central da obra é a consciência de que existe uma cultura popular, uma verdadeira fundação popular na história do teatro, que sempre vinha sendo colocada como algo subalterno em comparação à considerada ‘cultura culta e/ou erudita’. Assim, através de monólogos repletos de dramas religiosos, morais e parábolas satíricas e anticlericais, Fo se coloca no ponto de vista do espectador ao enfatizar a mistificação e a mitificação⁵⁴ de eventos históricos e literários ao longo dos séculos. (Biccichi, 2016, p. 91)

Mistero Buffo é, portanto, uma obra fundamental para toda a escrita de Fo, pois

suscitou grandes debates dos estudiosos em cultura popular e veio para demonstrar que as classes subjugadas apresentavam uma rica tradição cultural com grande autonomia criativa, não se tratando apenas de imitação das obras de arte dominantes. Nessa sua obra capital, Fo reúne a crítica e a diversão, atualiza os mistérios e parábolas cristãos, fazendo sátira de personagens passados poderosos, para atingir a realidade, o presente do espectador que pode, então, perceber as contradições e repressões do seu mundo atual. (ALMEIDA, 2017, p. 29)

Como colocado por Almeida, é um texto que tenta, a partir de eventos passados e já conhecidos, conversar com o período em que é

⁵⁴ Compreende-se mistificação pelo ato de ludibriar, algo que é falso, e mitificação como transformar algo em mito.

encenado. Fo deixa um espaço aberto para a interpretação e a releitura de quem quiser adaptar a peça, para que possa se encaixar ao seu texto de 1969 sem grandes dificuldades, de modo que seja feita a partir da ótica do seu adaptador, com temas que sejam atuais e pertinentes para o momento da sua encenação e não fique presa ao texto original. Desta forma, Fo conseguiu fazer de *Mistero Buffo* um texto que dialoga com o leitor/espectador independente da época em que seja lido e/ou assistido.

Outra peça importantíssima, e que marca o então chamado ‘teatro político de Dario Fo’, é *Morte Accidentale di un anarchico*, publicada e encenada pela primeira vez em 1970. Essa é também uma das principais obras do autor e que marca o retorno de Fo à escrita de farsas com compromissos políticos.

O texto foi inspirado na morte do anarquista italiano Giuseppe Pinelli⁵⁵. A peça conta com um personagem, Luigi Calabresi, que é questionado pelo seu posicionamento enquanto está sentado em uma janela. A peça foi um marco para a escrita do autor, além de tudo, também, pela grande repercussão na mídia, já que se tratava de uma obra baseada em fatos reais. “Segundo Fo, ele não havia se suicidado como afirmavam os jornais, mas, segundo os testemunhos e as lacunas das investigações, ele havia sido morto.” (Tibaldi, 2017, p. 25)⁵⁶

Morte accidentale di un anarchico foi vista por mais de um milhão de pessoas só na Itália, e é uma das obras mais interpretadas e traduzidas no mundo. Na época em que foi publicada e, em seguida, encenada, serviu para muitos debates políticos por parte dos seus leitores/espectadores que se questionavam sobre as arbitrariedades que o governo tinha com a população. Valentini (1977, p. 135) traz um trecho da fala de um dos espectadores da peça logo após a apresentação: “se não conseguirmos nos organizar contra este poder, cada um de nós, todos os dias, se sentirá jogado pela janela como o anarquista”⁵⁷. A obra é uma

⁵⁵ Em 12 de dezembro de 1969, uma bomba explodiu na *Pizza Fontana*, em Milão, provocando a morte de dezessete pessoas e deixando oitenta e oito feridos. Em 15 de dezembro do mesmo ano, o ferroviário anarquista Giuseppe Pinelli (1928-1969), preso como um dos suspeitos pelo atentado na praça, morreu atirado pela janela do quarto andar da delegacia de Milão. Exames comprovaram que ele já estava morto antes da queda. (VENEZIANO, 2002, p. 159)

⁵⁶ No original: *Secondo Fo egli non si era suicidato come scrivevano i giornali ma, secondo le testimonianze e le lacune delle indagini, era stato ucciso.* – Tradução minha.

⁵⁷ No original: *Se non riusciamo a organizzarci contro questo potere ognuno di noi, ogni giorno, si sentirà buttato dalla finestra come l’anarchico.*”.

peça de informação, e de programa que, ao mesmo tempo, fornece ao público argumentos atuais e ligados ao contexto sócio-político da época. (Valentini, 1977, p. 137)

Segundo Biccicchi, “O espetáculo é apresentado na antiga fábrica na via Coletta e estreia em 10 de dezembro. [...] O espetáculo é um duro golpe e uma verdadeira afronta aos órgãos do poder.”⁵⁸ (2016, p. 112). Trata-se de um louco cuja doença é interpretar pessoas reais, que vai preso e assume várias identidades, brinca com o que é e o que não é, desmonta o poder e consegue desvelar a verdade da plateia.

O texto consegue se manter atual porque poucas são as adaptações que precisa sofrer para ser encenado noutra lugar, noutra cidade, em outro país ou em outro ano. É atemporal! Em concordância, cito Veneziano (2002, p. 191):

Pensar em Dario diretor é pensar na cena de Dario e Franca. É pensar nessa atividade conjunta que resulta de todo um processo, de uma ideologia e de uma concepção estética. Pensar em Dario Fo como encenador contemporâneo é uma tarefa que exige maior atenção aos seus procedimentos do que à análise do resultado chamado espetáculo. Quando escreve uma comédia para vários atores, Dario dirige. Depois de experimentada na cena é que essas comédias têm seus textos publicados e podem seguir vida própria, para serem montadas por outros grupos, com outros diretores, em diferentes países.

Além da sua importância para toda a obra do autor, visto que é sua *Magnum opus* literária, é também um marco da relação entre Dario Fo e o Brasil, uma vez que foi a segunda obra do autor interpretada no Brasil (a primeira foi *Mistero Buffo*, em 1979, porém, pouco se sabe sobre essa interpretação, além de uma reportagem disponível no ARCHIVIO⁵⁹). Esse espetáculo ter chegado ao Brasil foi, de fato, muito importante para a relação entre o autor e o país, pois foi dirigido por

⁵⁸ No original: *Lo spettacolo viene presentato nell'ex fabbrica di via Coletta e debutta il 10 dicembre. [...] lo spettacolo è un duro colpo e un vero affronto per gli organi del potere.*

⁵⁹ Cf. <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=23337&IDOpera=10>

Antonio Abujamra⁶⁰, importante diretor teatral brasileiro, e interpretado por Antônio Fagundes⁶¹, com tradução de Roberta Barni⁶². Foi dessa forma que o nome de Fo ficou, de fato, conhecido nos mais de três anos em que a peça esteve em cartaz, propiciando, enfim, a possibilidade para que outras peças suas fossem traduzidas e encenadas no Brasil.

Assim, as duas maiores e mais conhecidas obras do autor, de fato, se complementam, pois marcam um momento importante da carreira do autor em um espaço pequeno de menos de um ano entre a estreia e a publicação de uma e outra.

Com o *Anarquista*, como já com *Mistero Buffo*, no qual ele representa a versão da intervenção política direta, Fo demonstra plenamente como fora das salas e dos circuitos tradicionais pode nascer um teatro diferente, não-burguês, popular. Onde o contrato entre um público engajado, alternativo, revolucionário não permanece, como muitas vezes acontece, uma sigla sem sentido ou uma operação intelectualizada e vinda de altas instâncias. [...] A acusação feita por muitos ao teatro de Fo, seja de direita ou de esquerda, de ser um mero instrumento de propaganda ou de repetição a um público convencido de verdades já conhecidas é totalmente desmentida pelo *Anarquista*. (VALENTINI, 1977, p. 137)⁶³

⁶⁰ Antonio Abujamra (15 de setembro de 1932- 28 de abril de 2015) foi um diretor e ator brasileiro responsável pela direção de grandes espetáculos e, também, um dos primeiros a introduzir o teatro de Brecht no Brasil.

⁶¹ Antônio Fagundes (18 de abril de 1949) é um ator brasileiro bastante conhecido, que fez parte do Teatro de Arena de São Paulo (um dos mais importantes grupos teatrais das décadas de 50 e 60), há muitos anos trabalha nas principais novelas da TV Globo.

⁶² Roberta Barni é formada em Direção Teatral pela USP (1981), possui mestrado (1999) em Letras e doutorado (2005) na área de Linguística. Atualmente é professora da USP na área de literatura italiana e uma das tradutoras de Fo no Brasil, de acordo com as pesquisas realizadas.

⁶³ No original: *Con l'anarchico come già con Mistero Buffo, di cui rappresenta la versione di intervento politico diretto, Fo dimostra pienamente come fuori dalle sale e dai circuiti tradizionali può nascere un teatro diverso, non borghese, popolare. Dove la committenza fra un pubblico impegnato, alternativo, rivoluzionario, non resta come spesso succede una sigla priva di significato o un'operazione intellettualistica e calata dall'alto.[...] L'accusa rivolta da molti al teatro di Fo sia da destra che da sinistra di essere un puro strumento di*

Ambos os textos possuem forte conotação política em suas escritas, bem como o uso da sátira e da ironia como forma de fazer o leitor/espectador refletir sobre os temas apresentados pelo autor, que escolhe fazê-la de forma divertida. Todavia, paradoxalmente, esta forte característica de crítica social e política é que me estimulou a questionar a respeito de sua inserção no Brasil e de como essas obras são conhecidas no país.

Inobstante as semelhanças das culturas brasileira e italiana, há muita diferença quanto à sociedade dos dois países. Fo era um autor que escrevia para as classes operárias, queria fazê-las pensar e refletir sobre a forma como eram exploradas e todas as injustiças e mazelas sociais que viviam. Assim, acredito ser possível afirmar que o público italiano dos textos de Dario Fo é um público muito diferente do encontrado no Brasil, porém, o porque esta distinção acontece e como acontece é o que ainda pretendo compreender em um futuro doutorado.

3.5.1 A INTERNACIONALIZAÇÃO DE FO E A SUA RELAÇÃO COM O BRASIL

A importância do autor italiano no Brasil começa a se tornar maior na década de oitenta, quando algumas de suas obras são encenadas no país. Nesta década, Almeida (2017, p. 32) diz que foram 16 apresentações no Brasil:

Título	Ano	Demais informações
Morte acidental de um anarquista	1982	Direção de Antonio Abujamra
Pegue e não Pague	1982	Com atuação de Herson Capri
Gli Arcangeli non giocano a flipper	1984	-----
Brincando por cima daquilo	1984	Com atuação de Marília Pêra e direção de Roberto Vignati
Um orgasmo adulto escapa do zoológico	1985	Com atuação de Denise Stoklos e direção de Antônio Abujamra
Casamento aberto	1985	Pelo Grupo Viagem no Auditório Augusta de São Paulo
Il ratto della Francesca	1986	Pela Piero Sciotto e a Companhia Dell'Arte de São

propaganda o di ripetere a un pubblico già convinto verità risapute è pienamente smentita dall'Anarchico.

		Paulo
Tutta casa, letto e chiesa	1987	Por Marcelino Duffau no Cinema-Teatro Maraba em Canela e Porto Alegre
Morte accidentale di um anarchico	1987	Por Teatro TBC São Paulo
Settimo: ruba um po' meno	1987	Por Herson Capri
Hellenquin, Harklekin, Arlecchino	1988	Grupo Fora do Sério no teatro do Centro de Convivência de Campinas/SP
Non tutti i ladri vengono per nuocere	1989	Por Piero Sciotto e Grupo Ítalo-Brasileiro de Teatro Amador
Il ratto della Francesca	1989	Por Jandira Martini
Una giornata qualunque	1989	Por Roberto Vignati
Isabella, ter caravelle e un cacciaballe	1989	-----

Tabela 4 – Encenações e Dario Fo no Brasil na década de 80

Enquanto a pesquisa de Conte (1995, pp. 367-412), aponta que, durante o período de 1980 a 1990, 20 foram os textos encenados no Brasil, todos no eixo Rio-São Paulo, e são eles:

Título	Ano
Morte accidentale di un anarchico	de 1980 a 1988
Gli arcangeli non giocano a flipper	1984 e 1985
Clacson, trombette e pernacchi	1985 e 1986
Coppia aperta	de 1984 a 1986
Fabulazzo osceno	1985, 1986, 1989, 1990
Un morto da vendere	de 1982 a 1984
Non tutti i ladri vengono per nuocere	1984 a 1985 e 1988 a 1989
Una giornata qualunque	1989 e 1990
Isabella, tre caravelle e un cacciaballe	de 1985 a 1987
L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone	1989 e 1990
La marijuana della mamma è la più bella	1987 e 1989 a 1990
I misteri apocrifi	1981
Mistero Buffo	de 1986 a 1988
Non si paga! Non si paga!	1981, 1982 e 1985
Parti femminili	1989 e 1990
Patafunfete	1985
Il ratto della Francesca	1989

Settimo: ruba un po' meno	De 1983 a 1988
Storia della tigre ed altre storie	1984 e 1989
Tutta casa, letto e chiesa	1983, 1984 e 1986

Tabela 5 – Encenações de Dario Fo no Brasil na década de 80

Dentre todas estas citadas, a peça *Brincando em cima daquilo*⁶⁴ (1984), com direção de Roberto Vignati e atuação de Marília Pêra, foi premiada com o Prêmio Molière de Melhor Atriz. Outra peça premiada neste período foi *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, com direção de Antônio Abujamra, e atuação de Denise Stoklos, proporcionando-lhe o Prêmio Apetesp de melhor atriz e *tournée* internacional;

No fim da década de 80, em 1989, Dario Fo e Franca Rame vieram ao Brasil para conhecer os atores e diretores de seus espetáculos, a convite do festival *Itália Viva! Um futuro que vem de longe*, realizado nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e também aproveitaram a primeira visita ao país para se apresentarem:

Em maio, no Rio de Janeiro e em São Paulo, o casal recitava *Mistero Buffo* e *Parti femminili*: Dario e Franca se exibem diante de um público que já conhece os seus textos, encenados por numerosas companhias brasileiras, obtendo um caloroso sucesso. (BICICCHI, 2016, p. 216)⁶⁵

Assim, o autor que era, até o momento, conhecido apenas pelos seus textos, pode confrontar, conhecer, ensinar e demonstrar o que, para ele próprio, era fazer teatro.

A partir de então, tanto na Itália, quanto no Brasil, a carreira de Fo e seu reconhecimento só cresceram a cada dia e ano.

No Brasil, de 1990 a 2016, conforme citado em Almeida (2017), foram 26 encenações de seus textos. Algumas ficaram em *tournée* por

⁶⁴ São três textos que trazem momentos da rotina feminina fazendo uma crítica à violência e a educação repressora que as mulheres vivenciam. Em um texto uma dona de casa é trancada pelo marido no seu apartamento, em outro uma operária acorda atrasada e precisa dar conta de suas “obrigações femininas” antes de sair de casa, e o terceiro uma mulher enfrenta um ônibus lotado após um dia inteiro de trabalho, ressaltando a força de cada mulher.

⁶⁵ No original: *A maggio, a Rio de Janeiro e a San Paolo, la coppia recitava Mistero Buffo e Parti femminili: Dario e Franca si esibiscono davanti a un pubblico che già conosce i loro testi messi in scena da numerose compagnie brasiliane, ottenendo un caloroso successo.*

anos, com direção e atuação de consagrados nomes da cena artística brasileira, e, na Itália, segundo o *ARCHIVIO*, foram centenas e centenas de textos, interpretações, aparições públicas, tanto do autor, quanto do ator Fo.

Essas encenações de Fo no Brasil, que se iniciaram na década de 80 e seguiram até 2016, foram permeadas de comentários, resenhas, sinopses e interferências por meio da imprensa brasileira que, quanto mais o nome do autor ficava conhecido, mais reportagens fazia. Essas reportagens foram, durante muito tempo, o modo de divulgação do autor no Brasil que, como já citado, tem pouquíssimos livros traduzidos. Portanto, a publicação destas reportagens, que, algumas vezes, podem ser consideradas epitextos das obras de Fo e do próprio autor, ajudaram a aproximar os espectadores/leitores brasileiros do autor italiano. Tal fato, nos auxilia, inclusive, a identificar quem é o público de Fo no Brasil, pois, quem é leitor de jornal em nosso país?

4 AS DIFERENTES VISÕES SOBRE O AUTOR ITALIANO NA IMPRENSA BRASILEIRA

Dentre os vários epitextos encontrados *online* sobre Fo e suas obras, optei por trabalhar com dois jornais, os de maior veiculação nacional. O primeiro jornal apresentado é *A Folha de São Paulo* (SP) e o segundo é *O Estado de São Paulo* (SP), popularmente conhecido como *Estadão*. A escolha destes dois jornais se deu por alguns pontos específicos: primeiramente foi analisada a veiculação do jornal no Brasil, pois, para que seja possível atingir os objetivos descritos ao longo desta pesquisa, é necessário verificar os epitextos publicados em jornais que tenham ampla distribuição, a fim de poder questionar se um epitexto é capaz de apresentar um autor e/ou uma obra a outro público, que não o do texto, e a partir de um jornal que se comercializa de sul a norte de um país.

O segundo ponto para a escolha foi a partir do público que lê estes jornais, pois, como um dos principais objetivos da dissertação é verificar a inserção da obra de Fo no Brasil, visando principalmente qual público o autor encontrou no país, foi necessário conhecer o perfil dos leitores, para que se pudesse verificar se tinham interesse por cultura e teatro. Estes dados são disponibilizados nos sites dos jornais.

Outro tópico importante para definir com quais materiais trabalhar, foi pela disponibilidade dos conteúdos, tendo como prioridade jornais que tivessem acervos de fácil acesso *online*, como *A Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, ou que as reportagens estivessem disponibilizadas em outros sites como, por exemplo, o da Biblioteca Nacional, no qual é possível encontrar algumas reportagens mais antigas do *Estadão*.

Todavia, antes de iniciar a análise dos epitextos nos dois jornais especificados, é importante conhecer o que se falava de Fo nos primeiros anos das encenações de seus textos no país. De tal forma, busquei epitextos do início da década de 80 para que se pudesse verificar o percurso da sua inserção até o ano de sua morte, 2016. Tal busca me mostrou que, antes mesmo de seus textos estarem em cartaz no país, Fo já era um autor italiano citado no Brasil, tendo seu nome referenciado como uma brisa de novos ares para o teatro, já no início da década de 70.

4.1 OS PRIMEIROS EPITEXTOS DE DARIO FO NO BRASIL

A primeira citação encontrada sobre o autor em uma mídia brasileira – e que está disponível até hoje *online* - é do jornal *O Estado*

de São Paulo. A reportagem tem o título “*Crise de autores, dinheiro e público no teatro italiano*” e foi publicada no dia 24 de novembro de 1971.

É uma publicação que faz uma crítica ao número de representações que era possível se encontrar em Roma na época, colocando em comparação com outras capitais europeias como Paris e Londres. Essa destaca ainda que, a cada ano que se passava, o número de espectadores em teatros italianos diminuía e, por este motivo, o teatro italiano talvez não conseguisse sobreviver.



Figura 2 – 1971: “Crise de autores, dinheiro e público no teatro italiano” (anexo p. 102)⁶⁶

O nome de Fo é citado como alguém que estava tentando se sobressair e não ficar preso a peças banais e cômicas sem sentido. É justamente o tipo de teatro que ele se propunha a fazer que trazia esta renovação:

⁶⁶ Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19711124-29644-nac-0008-999-8-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 15 de dezembro de 2018.

Diversos elencos, na maioria recentemente criados, decidiram, com a ajuda de organizações sindicais, apresentar espetáculos nas fábricas. É o que já faz a companhia de Dario Fo. Dario Fo tem às vezes a fraqueza de escrever e representar seus próprios textos, sempre políticos, mas quando se inspira nas fontes medievais italianas, naquilo que se chama o teatro dos *Giulari*, ele chega, com seu *Mistero Guffo*, a um resultado espantoso: é uma espécie de redescoberta do teatro popular em toda sua riqueza e variedade. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 24 de novembro de 1971)

Embora a reportagem de 1971 cite o autor, fale sobre como produzia suas peças na Itália, destacando já seu modo diferente de fazer teatro, aos demais autores e diretores da época, não é uma publicação que fale sobre o trabalho dele no Brasil. Isto porque a inserção de Dario Fo no Brasil teve início em 1980, quando as suas primeiras peças começaram a ser encenadas por aqui. Todavia, o primeiro registro que foi encontrado falando sobre uma montagem brasileira (e que se tem acesso *online* em sites brasileiros ainda hoje) é somente de 1982, a partir do texto *Morte accidentale di un annarcchico*, que foi traduzido para ser interpretado em São Paulo, com atuação de Antônio Fagundes – que, na época, já fazia sucesso como ator de televisão –, direção de Antonio Abujamra, importante diretor teatral brasileiro, com tradução de Roberta Barni. Assim, o nome de Fo ficou, de fato, conhecido nos mais de três anos que a peça esteve em cartaz, o que propiciou que outras peças suas fossem traduzidas e encenadas no país.

Todavia, embora tenha sido o primeiro texto do autor traduzido e apresentado no contexto brasileiro, existe apenas uma citação em um site brasileiro que ainda hoje se acha, na Enciclopédia Cultural do Itaú⁶⁷, que toca no assunto. Porém, é possível achar imagens de reportagens sobre esta encenação no site de Fo e Rame, no *ARCHIVIO*. Escolhi apresentar a primeira imagem disponível na lista do site⁶⁸, embora não esteja tão clara a qualidade da cópia do jornal.

⁶⁷ C.f.: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento388555/a-morte-acidental-de-um-anarquista>>. Acesso em: 31 de agosto de 2018.

⁶⁸ Disponível em: <<http://www.archivio.francrame.it/scheda.aspx?IDScheda=3928&IDOpera=109>> cesso em 20 de dezembro de 2018.

Fagundes, anarquismo e loucura no mesmo palco

As luzes do palco se acendem e o que se vê é a sala de uma delegacia de polícia, com as paredes sujas, entulhadas de papéis. Um homem agressivo entra e grita: "Eu bem que poderia ser preso se fosse um homem sã. Acidente que sou louco, fui internado 18 vezes, sempre pela mesma coisa, tenho mania de ser côier. O indigente loco, eis a senide. Dall em diante eis será juiz, depois pesquisars, inspetor chefe de policia e outros perossagemas que Jularis convicente. Tudo para solucionar o mistério que cerca a "Morte Accidental de um Anarquista", em cartaz desde ontem no Teatro Brialmonte de Comedia (rua Major Diogo, 310, às 21 horas. No palco do louco está o ator Antônio Fagundes, que contrasta com Jaku José Pomposo, Ibrahim Gonzalez, Tactio Hostia, Sérgio de Oliveira e Isaura Iwaszanski.

A comédia, do dramaturgo italiano Dario Fo, propõe contar um caso acidentado nos Estados Unidos em 1921. Um anarquista chamado Salsedo, imigrante italiano, "precipitou-se" da janela do 14º andar da Polícia Central de Nova York. O chefe de polícia declarou tratar-se de um suicídio. Foi conduzida uma primeira investigação e posteriormente realizou-se uma super-investigação, quando descobriu-se que o anarquista tinha sido literalmente atirado pelos policiais durante o interrogatório. "Com o intuito de tornar o caso mais atual — conta Antônio Fagundes —, Dario Fo usou um estratagemas a que se recorre muitas vezes no teatro. Isto é: ele modificou a época como se tivesse acontecido nos dias de hoje e, em vez de Nova York, colocou numa cidade qualquer da Itália, como por exemplo Milão."

Durante todo o desenrolar da trama, o pretensu suicida não aparece em cena. Mas uma espécie de ano paradoxal vingador, um emburrlhão que quase tem o mesmo fim e que depois retorna ao lugar do crime para descobrir os responsáveis. Mas quem é então este fantasma? Segundo Fagundes, que cita o livro de Paolo Puppa ("O Teatro de Dario Fo — do Palco para a Praça"), antes de mais nada um louco e sociologicamente um pequeno-burguês: "Ex-professor de desenho, internado no

manicômio, que reprota, com exatidão, um estereótipo, usando em muitas das comédias impleno-malicozas de Fo, cuja lingua tem um elocutante poder de provocar desastres. Oraças a isso, a pluma terá acesso aos segredos da investigação.

Para a montagem de "Morte Accidental de um Anarquista", foi necessária a quantia de Cr\$ 10 milhões. "Uma aplicação que só terá retorno, caso a peça tenha boa aceitação do público, daqui a quatro meses", afirma Fagundes. Na sua opinião, todos os espetáculos teatrais deveriam ter o subsídio do Estado. "Atual, nada mais é que obrigação do governo. O dinheiro é do povo e não do Estado. Se não produz, ele somente administra.

De qualquer maneira, Antônio Fagundes conta com uma promessa que muitos outros artistas não possuem: a liberdade. Depois de ter trabalhado em novelas e séries, eis é despois artistas que só o nome já atrai público. "Seria hipocrisia de público, tanto se classes que não trabalham de televisão não contribui para atrair público. Mas já tenho. E não de teatro, e acredito que posso também um público que vou audir-me por esse trabalho. Todavia, tenho de lembrar que a TV não garante o público e o espetáculo não for bom. Claro que é mais fácil a pessoa ir em ver o Lawrence Olivier do que o Zé das Covas que, apesar de ser excelente ator, não é conhecido".

Para alguns espectadores, o texto de Dario Fo, na opinião de Fagundes, nada mais representará do que outra comédia.

A comédia, do dramaturgo italiano Dario Fo, propõe contar um caso acidentado nos Estados Unidos em 1921. Um anarquista chamado Salsedo, imigrante italiano, "precipitou-se" da janela do 14º andar da Polícia Central de Nova York. O chefe de polícia declarou tratar-se de um suicídio. Foi conduzida uma primeira investigação e posteriormente realizou-se uma super-investigação, quando descobriu-se que o anarquista tinha sido literalmente atirado pelos policiais durante o interrogatório. "Com o intuito de tornar o caso mais atual — conta Antônio Fagundes —, Dario Fo usou um estratagemas a que se recorre muitas vezes no teatro. Isto é: ele modificou a época como se tivesse acontecido nos dias de hoje e, em vez de Nova York, colocou numa cidade qualquer da Itália, como por exemplo Milão."

Durante todo o desenrolar da trama, o pretensu suicida não aparece em cena. Mas uma espécie de ano paradoxal vingador, um emburrlhão que quase tem o mesmo fim e que depois retorna ao lugar do crime para descobrir os responsáveis. Mas quem é então este fantasma? Segundo Fagundes, que cita o livro de Paolo Puppa ("O Teatro de Dario Fo — do Palco para a Praça"), antes de mais nada um louco e sociologicamente um pequeno-burguês: "Ex-professor de desenho, internado no

LIX
JORNAL
FUNDADO EM 1928

O ESTADO DE
SÃO PAULO
SÃO PAULO

25 AGO 1982

Credi-Sem por telefone da VASP - Ligu, visjuu



Accidental de um Anarquista"

Figuras 3 e 4: Jornal *O estado de São Paulo*, de 25 de agosto de 1982, com reportagem e apresentação do texto italiano de Dario Fo, *Morte Accidentale di un anarchico*. (anexo p. 103)

A reportagem de 1982 traz, além de um resumo breve sobre a trama da peça, o que de certo modo já caracterizaria um epitexto, algumas falas de Antônio Fagundes sobre a obra, sobre a montagem e as expectativas das reações do público: "para alguns espectadores o texto de Dario Fo, na opinião de Fagundes, nada mais representará do que outra comédia nos palcos da cidade. Haverá os que sairão do teatro indiferente, mas haverá aqueles que, no entanto, darão o real significado à *Morte Accidental de um anarquista*." (*O Estado de São Paulo*, 1982). Essa

percepção do ator demonstra, além das suas expectativas para as apresentações, certa dimensão de como este texto pode ser forte e apresentar alguma ideia para o público, que os faça refletir sobre os dias em que vivem e se questionarem um pouco, muito embora, como dito por Fagundes, para alguns seja apenas ‘mais do mesmo’.

Em 1984, encontra-se outro epitexto de Dario Fo, disponível online em um site de um jornal brasileiro. A peça *Um orgasmo adulto escapa do Zoológico*, encenada por Denise Stocklos, vem citada no extinto jornal *Mulherio*, de São Paulo, e se caracteriza como epitexto, por trazer um pequeno resumo sobre a peça de Fo –. Em pesquisa realizada no site da *Biblioteca Nacional Digital*, é possível ter acesso à publicação:



Figura 5: Mulherio (1984).⁶⁹ (anexo p. 104-105)

Assim como a reportagem de 1982 acima, esta também demonstra a intenção de Dario Fo com seus textos:

Diversão e reflexão da condição feminina é o que traz ao palco a montagem de *Um Orgasmo Adulto*

Escapa do Zoológico, no Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo. Uma aula prazerosa de teatro em que o célebre distanciamento brechtiano, longe de ser identificado a uma noção de frigidez cênica, leva aos espectadores múltiplas possibilidades de identificação com uma carga crítica capaz de desestabilizar qualquer maniqueísmo no pensar a libertação da mulher. [...] A identificação – permitida pela riqueza do texto e do gestus capturado do cotidiano de forma acurada – se choca com uma montagem anti-naturalista por excelência que muitas vezes opõe corpo e palavra, fazendo surgir desse antagonismo uma abertura, muitas perguntas. (MULHERIO, 1984)

É uma fala forte sobre a peça, pois, há mais de 30 anos, movimentos que tratassem da liberdade da mulher, do feminismo, não eram temáticas habituais em jornais, novelas, filmes e até mesmo peças teatrais. Desta forma, o jornal *Mulherio* era um jornal que lutava pelos direitos de igualdade entre homens e mulheres, e, neste epíteto, fez questão, inclusive, de ressaltar o nome de Rame como autora junto de Fo, além de indicar que o texto deixava espaço para vários questionamentos que precisavam ser feitos, reconhecidamente uma das principais características do texto do autor italiano: fazer pensar.

Outro epíteto que chama bastante atenção é de 13 de julho de 1985, com o título: *O humor negro e dilacerado da farsa. Irresistível*, divulgando a peça *Um casal aberto ma non troppo*⁷⁰, que estava em cartaz⁷¹. Já de início, o texto ressalta outras peças, que estavam em cartaz no mesmo período, as duas já citadas anteriormente com os seus referidos epítetos, e também: *Brincando em cima daquilo*, com interpretação de Marília Pêra.

⁷⁰ Em italiano: Coppia aperta quasi spalancata

⁷¹ Pelas informações contidas na reportagem, aqui analisada, não foi possível identificar o local das apresentações.



Figura 6 – O humor negro e dilacerado da farsa. (1985) (anexo p. 106)

Uma das partes que parece mais importante de destacar é:

Cabe indagar a razão da identificação do espectador brasileiro à produção do casal italiano de autores-intérpretes. Um vínculo poderoso parece estabelecer-se a partir da comicidade cáustica e impiedosa dos autores. Nessa graça furiosamente autocrítica reconhecemos um modo muito brasileiro de humor. É um rir de si mesmo, da condição humana eternamente precária; [...] Esse humor muito particular e específico, que jorra abundantemente da criação de Fo e Rame, seria talvez um imã para o público de teatro destas plagas. Outro estaria na insistência dos escritores em não deixar de abordar nenhum dos aspectos da crise do ser humano, do político ao afetivo, do econômico ao religioso, numa ótica debochada e irreverente com a qual sentimos enorme afinidade. [...] O riso, nas peças de Dario Fo, em vôo solo

tanto quanto nas suas parcerias com Franca Rame, vem sempre acompanhado de um amargor, um engolir em seco.

É um epitexto importante, principalmente pelo ano em que foi escrito, pois, ainda que algumas peças já tivessem sido consagradas pelo público, não era um autor de que se falasse tanto. E, assim sendo, a reportagem fornece opiniões sobre a sua escrita de modo muito claro e aponta traços importantes: o riso com a face da crítica, o pensar olhando para si mesmo e reconhecendo-se na sociedade em que se vive, e, a temática do ser humano com suas falhas e defeitos a serem melhorados.

Durante a década de 80, muitos foram os textos do autor encenados no Brasil, porém há uma grande dificuldade de se encontrar, em sites brasileiros, artigos, reportagens, entrevistas sobre o assunto. Alguns dos textos aqui apresentados foram encontrados graças ao trabalho realizado pelos responsáveis do *site Arquivo*.

Esse é um período no qual vários textos chegaram ao país e foram traduzidos e encenados por diversas companhias e atores, sendo a maioria destes reconhecidos nacionalmente. Mesmo assim, o autor Dario Fo parecia não ser tão (re) conhecido, já que, segundo as pesquisas feitas, poucos eram os epitextos ou citações em jornais/revistas encontrados, mas, aqueles disponíveis trazem críticas bastante interessantes e pertinentes, que destacam seus bons textos.

Nos anos seguintes, na década de 90, houve uma ascensão de traduções e interpretações, principalmente após o recebimento do Nobel de Literatura, em 97. Assim como as reportagens e citações em jornais, tornando o autor cada vez mais conhecido para o público dos palcos e dos jornais.

4.2 FO NA FOLHA DE SÃO PAULO

O primeiro escolhido para a análise dos epitextos foi o jornal a *Folha de São Paulo*. A escolha por trabalhar com a *Folha de São Paulo* se deu principalmente pelo fácil acesso ao acervo, pois tudo está disponível no próprio site do jornal. A *Folha* foi fundada em 19 de fevereiro de 1921, por Olival Costa e Pedro Cunha, em oposição ao então principal jornal da cidade, *O Estado de São Paulo*. Em 1986, tornou-se o jornal de maior circulação do país, e, em 1994, ultrapassou a marca de um milhão de exemplares aos domingos (Folha de São Paulo, 2018). Ainda segundo dados *online*, o jornal possui tiragem de aproximadamente 300 mil exemplares semanais e distribuição nacional.

Para poder analisar os epitextos publicados na *Folha*, fez-se importante também conhecer o perfil sociocultural e socioeconômico de seus leitores, para que fosse possível fazer uma análise do público que tem acesso ao que se fala das obras de Fo no Brasil.

Dessa forma, identifiquei que o perfil dos seus leitores é formado de: 56% pertencentes às classes sociais A e B, 42% à classe social C e 2% às classes D e E. Já 45% é do sexo feminino e 55% do sexo masculino. Quanto à faixa etária, 7% tem menos de 20 anos, 11% entre 20 e 24 anos, 14% tem mais de 55 anos e o seu maior público é entre a faixa de 25 a 54 anos, com 56%. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2017).

Em 2016, a *Folha* também mediu os hábitos de seus leitores: 76% possuem casa própria, 60% compram em shoppings, 85% tem acesso à internet. Além disso, em suas pesquisas de opinião, constatou-se que a maioria dos leitores é favorável às pautas progressistas (liberalização do aborto, reforma agrária e descriminalização da maconha). Na listagem dos supostos “dados”, chama a atenção o posicionamento dos leitores da *Folha* quanto à união homoafetiva: o público leitor ainda resiste, sendo metade de seus leitores contrários à união (FOLHA DE SÃO PAULO, 2016).

Em relação aos epitextos de Fo, somente na *Folha de São Paulo online*, de 1994⁷² a outubro de 2016, data da morte do autor, foram registradas as seguintes citações, reportagens ou entrevistas que se referem a ele:

Ano	Número
1994	2
1995	5
1996	0
1997	24, sendo: 01 – antes do Nobel de Literatura 23 – pós ter vencido o Nobel
1998	14
1999	9
2000	19
2001	17

⁷² Durante a pesquisa não consegui informações se antes de 1994 teve alguma publicação sobre o autor, todavia, é a partir de 1994 que está disponível no site do jornal. Mesmo no site *Arquivo* ou *Biblioteca Nacional Digital*, não foi possível encontrar outras publicações, de toda forma, ainda sim, não é possível afirmar que a primeira publicação foi somente neste ano, já que outras peças do autor foram encenadas em anos anteriores.

2002	3
2003	15
2004	12
2005	13
2006	12
2007	10
2008	17
2009	22
2010	6
2011	1
2012	5
2013	12
2014	7
2015	18
2016	17, sendo: 05 – antes da morte do autor 12 – depois da data de morte
Total: 259 citações	

Tabela 6 – citações de Dario Fo no jornal *A Folha de São Paulo*

Dessas citações do autor, apenas 69 podem ser consideradas epitextos, segundo as definições apresentadas por Genette, porém, mesmo estas sessenta e nove comprovam não só a sua relevância para a cena teatral, como também a sua relevância enquanto literato.

O primeiro epitexto que encontrei publicado foi em 21 de julho de 1995⁷³, e divulgava a peça *O fabuloso obsceno*⁷⁴, interpretada por Osmar Prado. O texto faz uma dura crítica ao texto de Dario Fo, no qual o jornalista Nelson de Sá, dentre outras coisas, diz:

A comédia de Dario Fo, de “Morte Acidental de um Anarquista” e “Mistério Bufo”, é um amontoado de obscenidades. É dividida em duas partes, a primeira um esquete menor e desnecessário, a segunda, chamada “O Tumulto

⁷³

Disponível

em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/21/ilustrada/20.html>> Acesso em: 18 de agosto de 2018. É importante destacar que todas as reportagens da *Folha de São Paulo* serão citadas, e não serão disponibilizadas como imagens, pois o arquivo do jornal *online* não as disponibiliza desta forma.

⁷⁴ A peça possui duas histórias independentes *A borboleta xoxotuda* e *Tumulto em Bolonha* que se utilizam de metáforas engraçadas para fazer uma denúncia de caráter social, político e religioso.

em Bolonha”, uma interminável e muito engraçada piada em torno de “uma arma poderosa”. [...]Uma fábula obscena, grosseira, que Osmar Prado interpreta com disposição e agilidade inesperadas. O ator usa recursos de circo, corre pelo palco, faz todos os personagens imagináveis, alcançando afinal, pelo histrionismo, o público. Fosse isso a peça, sem a patética primeira parte e as canções andinas ou caipiras que o ator interpreta, e “O Fabuloso Obsceno” seria uma bela comédia obscena. (FOLHA DE SÃO PAULO, 21 de julho de 1995)

Neste momento, as críticas feitas pelo jornalista são, de fato, bastante fortes, já que ele considera parte da peça desnecessária e, em outro momento, usa o termo “patética”. A opinião de Sá parece ser bastante singular. Como disponível no site da *Folha* o jornalista era muito incisivo nas suas escritas quando se dirigia a produções do autor italiano e, após esta crítica de 95, apenas mais duas são as publicações relacionadas a ele neste mesmo ano. Em 1996 nada sobre o autor é publicado.

A primeira publicação de 1997⁷⁵ (e a única antes do recebimento do Nobel) é uma pequena nota citando o nome do autor e falando muito brevemente, apenas três linhas, sobre o espetáculo *A chave e a fechadura*⁷⁶.

Após o recebimento do Nobel, foram vinte e três publicações, algumas não se tratavam de epitextos, pois apenas relatavam a surpresa que foi o fato de Fo ter vencido o prêmio⁷⁷. Porém, outras eram, de fato,

⁷⁵ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq280333.htm>> Acesso em: 18 de agosto de 2018.

⁷⁶ A peça *A chave e a fechadura*, traz as peripécias de dois personagens da *commedia dell'arte*, Arlequim e a Colombina, em um jogo cômico de sedução, em que ela possui uma fechadura de ouro e o Arlequim uma chave gigante, e ao ver a fechadura da Colombina tenta de todas as formas se encaixar nela, e com um diálogo malicioso a peça faz uma crítica a moral e aos costumes da sociedade em todos os tempos.

⁷⁷ “9 de outubro de 1997 é uma data importante para os Fo: Dario recebe o Prêmio Nobel de Literatura (o prêmio vem estendido também a Franca, pelo seu papel fundamental na criação das obras). A notícia lhe foi comunicada enquanto estava dentro do carro com Ambra Angiolini, durante a filmagem de um programa de tevê *Milano-Roma* para a RAI.” (Bicicchi, 2016, p. 237) No original: *Il 9 ottobre è una data importante per i Fo: Dario riceve il Premio Nobel per la letteratura*

epitextos de sua escrita. Cito um dos que mais chamam a atenção, e que foi novamente escrita por Nelson de Sá, que inicia da seguinte forma:

Quando Dario Fo deu as caras no Brasil, em 89, ele já era idolatrado pelo público e sobretudo pelos atores de teatro. "Morte Acidental de um Anarquista", que estreou em 82, "Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico", em 83, e "Brincando em Cima Daquilo", em 85, foram talvez os melhores espetáculos cômicos das carreiras, respectivamente, de Antonio Fagundes, Denise Stoklos e Marília Pêra. (FOLHA DE SÃO PAULO, 10 de outubro de 1997).⁷⁸

E continua falando das inspirações para a escrita de Fo:

Porque as peças de Fo não têm texto rígido. Abrem caminho para o ator improvisar, buscar o humor daquele momento, no que é o melhor e a própria justificativa da existência do teatro. Fo é um comediógrafo que volta no tempo, para além da *commedia dell'arte*, o teatro mambembe e muito improvisado da Renascença. (FOLHA DE SÃO PAULO, 10 de outubro de 1997).

É possível perceber, nas duas citações acima, que a opinião do jornalista foi diferente daquela de 95. Ele ainda afirma que os textos de Fo “ganham vida”, pois são feitos pelo improviso, como se somente o texto de improvisação “justificasse a existência do teatro”. Todavia, tal afirmação de Sá vai em sentido oposto ao que Fo fazia de fato, como descrito no capítulo anterior. Muito embora Fo fizesse sim certas improvisações, seus textos não nasciam do “acaso”, eram experimentações feitas por ele e escritas por Rame, com cuidado aos detalhes já que, com base no que foi dito por Veneziano (2002), ele sabia

(il premio viene esteso anche a Franca per il suo ruolo fondamentale nella creazione delle opere). La notizia gli viene comunicata mentre è in auto com Ambra Angiolini, durante la registrazione del programma televisivo Milano-Roma per la RAI.

É possível ver o momento em que Fo recebe a notícia do prêmio em: <https://www.youtube.com/watch?v=s8DLCvL61f0&t=3s>

⁷⁸ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq101059.htm>> Acesso em 22 de agosto de 2018.

da importância das suas palavras e do poder que elas possuíam ao chegar no público.

Ainda em 1997, duas publicações⁷⁹ se confundem entre texto e epitexto. Mas são, neste caso, epitextos, pois estão publicadas “em qualquer lugar fora do livro”, como define Genette (2009). Ambas as publicações são de 10 de outubro de 1997 e são trechos de duas peças de Fo: *Mistero Buffo* e *Diário de Eva*. São dois epitextos extremamente importantes, pois, até onde se tem conhecimento, são as primeiras publicações de trechos de textos de Fo traduzidos para o português, ainda que publicados em jornal, possibilitando uma maior aproximação das obras do autor com o seu público. Infelizmente, por se tratar de publicações cujo arquivo é todo *online*, é muito difícil, hoje, termos conhecimento de qual foi a repercussão dos trechos à época. O que se verificou é que ambos os trechos foram publicados no mesmo dia em que a notícia sobre a vitória de Fo no Prêmio Nobel foi anunciada, juntamente com outros vinte e um artigos sobre o autor.

Outro – e o último, até a ocasião – trecho de uma obra de Fo publicado na *Folha*, em português, foi em 2000, e é um trecho de *La Barca D’America*.⁸⁰ Este foi publicado na *Folha de São Paulo*, no dia 20 de outubro de 2000, como uma forma de divulgar a peça que estrearia na mesma semana, com a interpretação de Herson Capri. Na mesma edição em que o trecho foi publicado, têm-se, ainda, um epitexto cujo título é: *Riso de Dario Fo volta com Capri*. Apresento algumas partes abaixo⁸¹:

A identificação de Capri com o autor de peças como “*A Morte Acidental de um Anarquista*” já deu origem a outros trabalhos, apresentados na década de 80. “Dario Fo é um autor que sempre mostra muito conteúdo crítico”, diz ele. “E o mais interessante é que ele faz isso com leveza e um pouco de deboche.” [...] O texto, que narra as aventuras de um naufrago italiano aprisionado por

⁷⁹ Disponíveis em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/10/ilustrada/1.html>> e

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/10/ilustrada/65.html>> Acesso em: 22 de agosto de 2018.

⁸⁰ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2008200007.htm>> Acesso em: 22 de agosto de 2018.

⁸¹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2008200006.htm>> Acesso em: 20 de agosto de 2018.

índios americanos no início do século 16, foi escrito por Fo em 1992. "É uma trama fantástica, que mostra um dos maiores genocídios de toda a história. As pessoas poderão ver como os espanhóis dizimaram os índios e o reflexo que isso ainda tem nos dias de hoje." [...] O texto de "*La Barca D'América*" segue o caminho adotado por Fo em outras de suas obras. O autor, que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1997, se vale de temas como a desigualdade social, a burocracia e a corrupção. "Ele é como uma metralhadora giratória, que atira para todos os lados e atinge o que for. São coisas difíceis para uma interpretação, mas me apaixonei de pronto pelos seus textos." (FOLHA DE SÃO PAULO, 20 de out. de 2000)

Esse epitexto em específico demonstra como é importante, principalmente no caso do teatro, em que o público não tem acesso ao texto escrito, a publicação de um epitexto como forma, não somente de divulgação da peça e do autor, mas, também, como um modo de aproximação do expectador à intenção e – por que não – à escrita do autor, já que consegue, de certo modo, dar informações e detalhes que deixam mais rica a experiência de assistir à peça.

Dentre os sessenta e nove epitextos publicados pela Folha de São Paulo, encontrei dois que se portam como epitextos públicos autorais, pois trazem palavras ditas por Fo para o próprio jornal.

Um dos epitextos públicos autorais, publicado pela *Folha de São Paulo*, é de 26 de novembro 1997⁸², e, dentre as divisões de epitextos autorais feitas por Genette, e citadas já anteriormente, este se encaixa na classificação 'epitexto público autoral midiaticizado posterior', pois é uma conversa pelo telefone, entre o jornalista e o autor, e que não fala de uma obra específica de Fo, mas da totalidade de sua obra e inspirações do autor para escrever seus textos. São apresentadas falas autorais de Fo para o conhecimento de um público que, em certa medida, poderia não ser o 'seu' público:

Folha - De arquiteto a autor, ator e diretor de teatro. Como foi essa transformação?

Fo - Bem, minha primeira abordagem como artista

⁸² Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq261218.htm>>
Acesso em: 10 de agosto de 2018.

foi como pintor e arquiteto, depois, pouco a pouco, comecei a escrever. O resto veio tudo mais ou menos ao mesmo tempo.

Até hoje, se vou escrever uma peça penso nela primeiro como arquiteto: perspectiva, vista superior e vista lateral; e depois que a cena está montada, crio os diálogos.

Folha - E o sr. teve algum autor que o inspirou a escrever, que pudesse ser considerado um mestre?

Fo - Muitos. Entre os italianos, Ruzzante e Goldoni foram importantes para mim.

Entre os poetas, pode parecer uma banalidade dizer isso, mas Dante Alighieri foi fundamental. Dos grandes escritores internacionais, Strindberg, os expressionistas alemães, Brecht, Maiakovski e Sartre, embora este último por razões filosóficas. (FOLHA DE SÃO PAULO, 12 de nov. de 1997)

No ano seguinte, outro epíteto público autoral sobre Dario Fo foi publicado, em 7 de maio de 1998⁸³. Dessa vez falando sobre uma videoconferência da qual o autor havia participado na 15ª Bienal do Livro, e, a única frase transcrita pela publicação fala muito, não somente sobre as obras de Fo, mas, principalmente, sobre a pessoa autêntica, questionadora e irreverente que era. “A crítica que se utiliza da sátira e do grotesco não é bem vista pelos poderosos” (Fo in Folha de São Paulo, 7 de maio de 1997). Segundo o jornalista, essa frase afirmava que, para Fo, a sátira era um instrumento poderoso de crítica social, fato este presente em muitos de seus textos.

Depois de ter vencido o Nobel, muitas foram as publicações sobre o autor no jornal, principalmente quando algum de seus textos era traduzido e estreava nos palcos brasileiros. Mas foi em 2016 que muito se falou do autor. Após a sua morte, em 13 de outubro de 2016, muitos atores, tradutores e diretores lamentaram a grande perda do autor para a literatura teatral e destacaram o incrível autor que foi, bem como a riqueza de seus textos.

O ator Dan Stulbach, que estava desde 2015 em cartaz com uma atualização do texto de Fo, *Morte Acidental de um Anarquista*⁸⁴, não só

⁸³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07059831.htm>> Acesso em 26 de agosto de 2018.

⁸⁴ Cf.: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07059831.htm>> Acesso em: 26 de agosto de 2018.

lamentou a morte do autor, como exaltou que Fo era mais do que um simples dramaturgo:

Vi Dario Fo pela primeira vez em 1989, quando ele encenou “Mistero Buffo” em São Paulo, no teatro Mars. Ele estava na porta do teatro, pegando os ingressos. Foi a primeira figura que vi ter essa relação com o teatro, menos glamourosa. Ele pegava nossos ingressos e ia andando até o palco. Eu Estudava na EAD [Escola de Artes Dramáticas da USP] na época, esse despojamento foi muito marcante. A gente se sentou em volta dele e ele começou a contar qual era a história, antes de começar: fazia 20 personagens em uma peça que escrevia e dirigia. **Ele era o teatro em si.** (FOLHA DE SÃO PAULO, 13 de outubro de 2016)⁸⁵

Ainda nesse mesmo epitexto, Stulbach diz mais sobre a importância do autor para a literatura e sobre a riqueza de sua obra:

Em “Morte Acidental de um Anarquista” sempre que abríamos o espetáculo, contamos porque decidimos fazer a peça e quem é Dario Fo, e qual era a história real que ele quis contar. Sentimos que as pessoas – muitas não conheciam sua obra – passam a se interessar. No final, sinto que o público aplaude a inteligência do autor. Quando você encena a obra de alguém como Dario Fo, sente que é inesgotável. É sempre bom fazer. Sempre diferente, sempre criativo. [...] talvez nos espetáculos deste fim de semana alguém descubra Dario Fo, talvez seja completamente diferente em cena, sabendo que **ele se foi.** (FOLHA DE SÃO PAULO, 13 de outubro de 2016)

Assim, na fala de Stulbach, percebe-se que ele mesmo, antes de encenar a peça, faz(ia) já um epitexto de Fo e seus textos, afinal, segundo Genette (2009), estar *anywhere out of the book* não é somente com o objetivo de divulgar um texto, mas também de levar a um leitor diferente

⁸⁵ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1822456-dan-stulbach-dario-fo-era-o-teatro-em-si.shtml>> Acesso em: 04 de outubro de 2018.

uma semente de curiosidade que o leve para um autor até então desconhecido, e a realização desta “conversa” pré-peça com o público, acredito que seja também uma forma de epitexto.

4.3 FO EM O ESTADO DE SÃO PAULO

O segundo jornal escolhido para ser analisado aqui foi *O Estado de São Paulo*. Igualmente à *Folha*, a escolha para esta análise foi determinada pela abrangência da sua distribuição no país e a possibilidade de leitura via *internet*. Além de ser um dos mais antigos jornais brasileiros, fundado em 1875, é até os dias de hoje um dos mais lidos.

A sua fundação foi em janeiro de 1875, ainda durante o Império, e tinha o nome de *A Província de São Paulo*. Apenas 15 anos depois passou a ter o nome que possui hoje. Dezesseis pessoas foram responsáveis pela criação do jornal, que teve como principais fundadores Manoel Ferraz de Campos Salles e Américo Brasiliense. A ideia surgiu durante a realização da Convenção Republicana de Itu, tendo como principal objetivo ser uma mídia que combatesse a monarquia e a escravidão. (O ESTADO DE SÃO PAULO)⁸⁶

Foi durante muitos anos o maior jornal do país, com veiculação em todos os estados, e, quando se tornou *online*, atingiu, em 2003, a marca de um milhão de acessos mensais.

Para atingir os objetivos traçados para a pesquisa, assim como feito na *Folha*, consultei os dados do perfil socioeconômico e cultural de seus leitores e assinantes, pois a sua difusão, principalmente nas redes *online*, é bastante significativa. Segundo o *site*, “São 2,8 milhões de leitores que confiam nos jornalistas e editores do Estadão para se informar e tomar suas decisões de negócios e consumo. O perfil de nossos leitores é composto por 58% de homens e 42% de mulheres. Economicamente, 66% são das classes A e B, e 82% têm ensino superior”⁸⁷

Em relação à análise epitextual no acervo *online* do *Estadão*, foi realizada a busca pelo nome do autor, e obteve-se que desde 1971 até 2016 a incidência do nome de Fo foi de 536. Porém, embora o acervo seja bastante completo, já que possui reportagens desde 1880 escaneadas,

⁸⁶ Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/historico/print/resumo.htm>>
Acesso em: 02 de janeiro de 2019.

⁸⁷ Disponível em: <<http://patrocinados.estadao.com.br/medialab/about-me/>>
Acesso em: 02 de janeiro de 2019.

não é de fácil acesso e análise. Durante a busca, o que se percebeu é que a má qualidade dos jornais escaneados impediria que fosse feita uma análise precisa de qual material, de fato, tratava sobre o autor ou sobre alguma obra sua e qual poderia ser ou não considerado um epitexto.

De tal forma, neste ponto da pesquisa, foi necessário modificar o modo de análise dos materiais, para que fosse possível apresentar ao menos um pouco do que foi encontrado. A primeira vez, em que o nome do autor italiano foi citado no jornal, foi em 24 de novembro de 1971. Porém, não é possível identificar se é uma mera citação ou alguma reportagem sobre algum texto ou sobre sua vida. Desta forma, o próximo arquivo encontrado é de 1982 (que já foi apresentado na página 53 e na página 85 do anexo), e trata da obra *Morte Accidentale di un anarchico*. Neste ano, esta é a única reportagem disponível *online* para acesso. Todavia, ainda em 1983, a mesma peça continuava em evidência e foi novamente publicada pelo jornal.

Assim, dada a dificuldade em analisar as mais de 500 publicações do acervo do próprio jornal, optou-se pela busca nos sites da Biblioteca Nacional Digital e no próprio site de Dario Fo, o *Archivio*, pois as reportagens encontradas eram de melhor resolução, proporcionando uma análise mais detalhada.

Todavia, é importante ressaltar que, na década de 80, o ano de 1989 foi o que demonstrou ter mais publicações sobre o autor (ao todo foram 29), isto porque, neste mesmo ano, conforme já citado em outro capítulo, Fo e sua esposa estiveram no Brasil para conhecer quem os interpretava. Já na década de 90, a maior incidência de seu nome foi em 1997, assim como no jornal *A Folha de São Paulo*, ano no qual recebeu o Nobel de Literatura. De 2000 a 2010, nenhum ano teve destaque por ter mais ou menos publicações. Neste caso, todas as que consegui ler no site do próprio jornal, tratavam-se ou de publicidades de encenações na cidade, ou falavam um pouco sobre as obras e sobre o autor. Desde o ano de 2010, percebe-se claramente que a maior quantidade de publicações se deu no ano de 2016, já que foi o ano de sua morte.

Como dito, 1989 foi um ano de suma importância para a relação do autor com o Brasil, já que Fo pode vir ao país, conhecer autores, diretores, tradutores e também o público que aqui o assistia. Foi nesta vinda que Fo participou do festival *Itália Viva* em São Paulo, no qual vários artistas italianos foram encenados, e alguns foram trazidos ao Brasil, para que pudessem, além de assistir suas peças, falar sobre o que estavam vendo.

O festival foi produzido pelo governo italiano juntamente com companhias multinacionais, com o objetivo justamente de ampliar a troca

de cultura entre os dois países, e também por razões econômicas, já que a aproximação entre Brasil e Itália poderia render acordos de cooperação.

Neste festival, Fo dirigiu a montagem de *O Barbeiro de Sevilha* e apresentou, juntamente com Rame, a peça *Parti femminile*, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Essa montagem do barbeiro foi parte de uma reportagem do *Estadão* em que houve a primeira citação do autor, em 26 de abril de 89⁸⁸:



Figura 7: reportagem sobre o festival Itália Viva (anexo 107)

A reportagem demonstrada acima, embora fale brevemente sobre Fo e Rame, e diga os dias de suas apresentações, fala muito mais sobre o projeto *Itália Viva* do que sobre o autor ou uma de suas obras. Desta forma, não é possível considerar que se trate de um epitexto segundo as definições apresentadas no primeiro capítulo. Todavia, é uma reportagem importante, pois lembrou ao público o nome do autor que, no dia seguinte, 27 de abril de 89, seria destaque na edição.

A edição do dia 27 traz uma entrevista, cujo título é *A arma do riso no teatro inquietante de Dario Fo*, que pergunta sobre a direção de *O Barbeiro de Sevilha*, e, embora não seja um epitexto autoral, as respostas dadas falam muito sobre as inspirações e a forma através da qual Fo fazia teatro⁸⁹:

88

Disponível

em:

<<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=5577&IDOpera=14>> Acesso em: 20 de dezembro de 2018.

89

Disponível

em:



Figura 8 – Entrevista de Dario Fo em 1989 (anexo p. 108)

A entrevista da figura 8, como classifica Genette, é um epitexto e, neste caso em específico, baseada nas leituras feitas, compreendo que traz um dos objetivos principais do epitexto: o conhecimento de algo que liga o leitor diretamente com aquele autor, aquela obra ou mesmo a elementos que o fazem produzir seus textos e espetáculos daquela maneira.

As primeiras perguntas não se tratam diretamente sobre Fo ou alguma obra sua, mas sim sobre a encenação que seria feita de *O Barbeiro de Sevilha*. Entretanto, com o decorrer da conversa e das respostas, o jornalista faz perguntas que tratam diretamente sobre duas peças que seriam encenadas em italiano no Brasil, conforme é possível ver abaixo:

Caderno 2 – As duas peças que vocês mostrarão em italiano serão compreensíveis para o público brasileiro?

Fo – Sim, porque as duas contarão com a projeção simultânea de slides, com tradução em português. *Mistero Buffo* é formado por dois números em gramlot e dois usando o dialeto do Vale do Pó.

Caderno 2 – O que é gramlot?

Fo – É um recurso estilístico inventado na comédia

del'Arte para driblar a censura francesa que consiste numa fala onomatopeia. Tanto *Mistero* quanto a outra peça servem para que a gente sinta o pulso do país onde representamos através das reações da platéia. *Parti...* é formado por dois textos. Um está sendo montado em português (Um casal do barulho, com Cláudia Mello, já em cartaz no Teatro Sérgio Cardoso); o outro é sobre uma dona de casa que tenta se matar, mas não consegue porque é interrompida por uma série de telefonemas, dados por pacientes de uma psiquiatra, que a confundem com a suicida. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 27 de abril de 1989)

As respostas de Fo trazem informações novas aos leitores dos jornais, informações estas que foram fundamentais para a produção de toda a sua obra: a *Commedia dell'Arte*, por exemplo, bem como o *grammelot*, que é uma técnica muito utilizada pelo autor. Assim, além dos leitores poderem saber mais sobre do que se trata esta ou aquela peça, foi possível também apresentar elementos fundamentais da sua escrita.

Em 11 de outubro de 1997⁹⁰, após ter vencido o Nobel de Literatura, o *Estadão* publicou uma página sobre o prêmio, o autor, suas obras e até mesmo um trecho de *Mistero Buffo*:

⁹⁰ Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19971011-37978-nac-0064-cd2-d2-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 23 de dezembro de 2018.



Figura 9 – Nobel para Dario Fo surpreende artistas (anexo p. 109)

A reportagem, que é bastante densa, traz alguns pontos interessantes para serem analisados. Em particular na parte em que fala sobre a sua escrita, com a chamada *Um ativista artístico contra a opressão: no terreno da linguagem seu trabalho é simultaneamente combativo e sensato*. É interessante esta colocação, pois poucas são as vezes, em jornais, que a linguagem e a escrita de Fo são analisadas e destacadas de forma tão direta.

Em outro momento coloca-se:

Ao conceder o prêmio ao italiano Dario Fo, a Academia Real da Suécia não está contemplando um escritor cuja obra sobrelevará os séculos. Bem ao contrário, o dramaturgo italiano jamais deu importância à perenidade do texto teatral. Suas peças são, na acepção exata do termo, incontáveis. Reescreve-as à medida que são submetidas ao confronto com o público e mesmo as obras já publicadas em várias línguas e reencenadas constantemente nos cinco continentes não resistiriam na íntegra a uma remontagem feita pelo

autor. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1997)

Tal fala me parece especialmente particular, pois, por mais que fale que o dramaturgo não dava importância à perenidade do seu texto, é possível compreender que Fo, por saber da importância de que seus textos seriam encenados em diferentes momentos, tratava de fazê-los de modo que se mantivessem sempre atuais, que fossem sempre adaptáveis às situações sem perderem a ideia que tinham quando publicados anteriormente.

Além do mais, fala também da importância do público para Fo, que o tinha como um termômetro para seus textos, tanto que primeiro os encenava e só depois de passarem por várias plateias vinham a ser publicados. A mesma importância que o autor dava ao público é a que esta pesquisa pretende dar, tendo como um dos objetivos identificar o seu público no Brasil.

Em outro momento, a mesma reportagem diz:

Tornou-se uma das mais clamorosas expressões de ativismo artístico empenhado no combate a qualquer forma de pressão social ou política. Suas peças, desde então, denunciam a exploração do trabalhador, a violência do Estado, o imperialismo internacional e a discriminação das mulheres. Produz incansavelmente textos de circunstâncias que denomina “intervenção imediata”, ou seja, peças curtas destinadas a mobilizar o público numa reação de solidariedade.

Essa colocação sobre as suas principais temáticas, e também sobre a forma como pensava suas peças, vai em consonância com Veneziano (2002) quando ela afirma que seus textos eram feitos para se rir e pensar. E remete também à entrevista concedida a Valentini, em 1973, citada na página 10, sobre a ideia que Fo tinha de tentar mudar nas pessoas a consciência de exploração em que vivem, assumindo que não é um trabalho fácil e sim de anos, mas que é possível fazê-las ver a importância de juntas poderem enfrentar e tentar mudar as diferenças sociais.

Em 2001, uma reportagem de três páginas ocupou a edição de 27 de dezembro do *Estadão*⁹¹:

⁹¹ Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20011227-39517-nac-48-cd2-d4-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 22 de dezembro de 2018.

DE ESTADADES UNIDAS

CABRNO

CORTESTRA, 27 DE DEZEMBRO DE 2011

Dario Fo e o improviso do palhaço arquiteto

Fotografia: B&A



Astor e autor italiano
Completou 50 anos
de palco ao lado da
mulher, Franca Rame

ROM JENKINS

THE NEW YORK TIMES

Quando se apresenta na pessoa, o dramaturgo italiano Dario Fo, que este ano comemora 50 anos de palco ao lado da mulher, Franca Rame, sempre diz: "Este é meu tradutor americano. Ele comete erros muito frequentes. Às vezes, seus erros são interessantes que eu os traduzo para o italiano e os coloco no texto original." Os graças de Fo inventem novos papéis e zombam do conceito de tradução. Foi isso exatamente que ele fez durante a primeira turnê americana de *Mistério Bafó*, em 1986. Na ocasião, ele ficava no palco falando a ele e se esforçava para traduzir suas performances vividas e não raro improvisadas.

Ele foi o primeiro escritor a ganhar o Nobel de Literatura que, além de escrever, também é ator, músico e palhaço. Aos 75 anos, continua a atuar nos palcos. Fo, que não fala inglês, teve suas comédias traduzidas em mais de 30 idiomas, entre tanto, mesmo antes de traduzidas, suas obras passaram por uma série de transformações poliglotas.

Ele escreve suas peças com o corpo antes de pô-las no papel, improvisando perante uma plateia, de modo que possa captar o impulso ejetor dos gestos na síntese de seus diálogos. Em geral, suas performances são uma mistura de dialetos italianos, onomatopéias e palavras inventadas, tudo isso inspirado em pitadas de sua autoria que funcionam como esboços cômicos. Foi pela transformação. Ele traduz a linguagem corporal em língua

gem verbal, as contradições trágicas em paradoxos rítmicos e as imagens do mundo à sua volta na verdade inusitada dos chistes.

Na qualidade de tradutor de Fo desde 1986, foi visitá-lo em sua casa de veraneio em Cesenatico, próximo de Ravenna, na costa do Adriático.

Eu havia conseguido a tradução sua peça *John Fodas e o Zecocherista das Américas* e queria consultá-lo. Em *John Fodas*, nota-se a predileção do autor pela construção do sério com o absurdo. A peça narra as aventuras de uma humilde recruta que, durante as viagens de Colombo, usa o rio para combater a misticidade ao mesmo tempo que aprende a coadunar linguagens e fazer amor em redes. Ao ler trechos da peça em sua sala de estar, Fo não sente necessidade de encenar a narrativa com o corpo, embora não se deixe de pequenos gestos, traços subliminares das ações contidas na linguagem original. Seus deuses transformam-se em núvens dos navios e, em seguida, traçam o curso dos fogos de artifício pelo céu.

Seus misticismos respondem a cada frase construindo uma seqüência de minúsculos homogêneos que vão ao encontro da ação. Fo lembrou-se do texto do modo como o havia escrito, com seu corpo, e eu procurei traduzi-lo da mesma maneira que havia traduzido todas as suas peças tendo em mente as origens pictóricas e cênicas de suas histórias.

No palco, perante a plateia, acabo por evitar muitos detalhes, interrompendo o fluxo linear dos diálogos cômicos de Fo.

Onomatopéias — Inicialmente, esses momentos me aterrorizavam, por fim, passou a aguçá-los para montagens feitas por outros. Com o passar dos anos, passou a traduzir seus textos para montagens feitas por outros atores. Com isso, vi-me recorrendo cada vez mais a no-

ta. Foi dia brincando que é sintese e o maior talento de americano mesmo. Se eu usava aquela linguagem em inglês, como uma língua que brincasse com um branhado novo. Pagano, vem era uma de suas favoritas.

Eu chamava a atenção para o nome relacionamento. Fo foi do outro lado da tradição parte de seu performance, estritando seu lacas da complexidade com o público ao convidá-lo a participar por que se passava no palco. Ele queria lembrar à plateia que as palavras não são planas e sem vida, e sim maleáveis e cheias de contradições, por isso insistia em que sássem de seu papel de ouvintes e se tornassem participantes em um jogo de ping-pong bilíngüe.

Alguns devocionários que eu conheci em Itália: "Foi diz a plateia: "Onomatopéias não podem ser traduzidas; outros só entenderiam as palavras depois que forem em hora, e que lhes garantiria boas risadas até chegarem em casa". Depois de três meses traduzindo como intérprete de palco da turnê americana de 1986 aprendi na prática que Dario Fo e Franca Rame construíam sua comédia sobre a ação, e que era, portanto, crucial que eu mantivesse a cadência rítmica da ação sobre a que a tradução dos textos fosse bem sucedida. Aos pontos, ao traduzir, eu meceli e escolhi as palavras de modo que se encaixassem nos gestos e no ritmo da performance. Com o passar dos anos, passou a traduzir seus textos para montagens feitas por outros atores. Com isso, vi-me recorrendo cada vez mais a no-

apenas aqueles gestos dos quais me lembrava, mas também aos desenhos que Fo esboçava quando relata suas peças. Esses esboços captavam a congruência performance-não-palco, como se fosse se a partir de um movimento que de algum modo, lida de ser incorporada à tradução.

Tradição — A facilidade com que Fo e Rame exploraram o potencial cômico dos erros e a presença do tradutor no palco com eles tem raízes nas tradições medievais e renascentistas que servem de inspiração ao seu trabalho. Os artistas videntes da Idade Média e do Renascimento baseavam um estilo semelhante de improvisação que incorporava-se eventos aleatórios a sua performance. Se, por exemplo, acontecesse de um cão subir ao palco de uma comédia dell'arte, o arquiteto ou o músico de improvisação para inventar novas piadas e integrá-las a uma plateia.

Fo atribui seu sucesso na improvisação ao fato de que aprendeu no palco na companhia da esposa, nascida no seio de uma família de artistas itinerantes que há gerações se dedica à tradição cômica. "Meu trabalho no teatro não seria possível sem Franca", diz Fo. "Porque Franca nasceu no teatro, mas não no teatro de 70 anos atrás, que é a sua idade. Ela nasceu no teatro de 600 anos atrás. Ela, sua mulher tem pelo menos 100 anos de vida no teatro, talvez 200. Em seu DNA repousa a memória de todos os seus ancestrais, arcaicos e latentes que trabalharam no teatro. Sua família possui toda a história do teatro europeu em sua memória

coletiva o teatro liberante, de fantoches, e melodrama. Shakespeare, a comédia dell'arte, o circo, o teatro épico e a pantomima.

Não amago da imaginação transformadora de Fo está sua habilidade de enxergar o mundo sob a forma de desenhos e gestos. Tendo recebido aulas de pintura e de arquitetura na Academia de Artes Brera, de Milão, não deixou de utilizar o desenho ao longo de sua carreira para visualizar seus pensamentos, transformando as personagens e as situações mais elementares do seu espetáculo em esboços que capturam o absurdo de suas ideias. Nos desenhos de Fo, as pessoas voam, aparecem de joni-cas e têm partes do corpo estranhas de animais exóticos.

As paredes de seu apartamento em Milão são cobertas de obras de arte. Se, por exemplo, ele decorou o corredor que leva da sala de estar ao palco de uma comédia dell'arte, o arquiteto ou o músico de improvisação para inventar novas piadas e integrá-las a uma plateia.

Plantado no meio desses tesouros encontra-se um aparelho de televisão velho e sem cor que de um controle remoto que Fo usa para percorrer incessantemente canais de notícias, reportes e filmes antigos, criando com isso o mesmo tipo de montagem estonteante na tela da TV que o teatro.

Cremas — O alvo mais polêmico das críticas de Fo é a hierarquia da Igreja Católica Romana em oposição às crenças religiosas dos indivíduos, pelas quais Fo tem grande respeito. O jornal oficial do Vaticano denunciou a versão para a TV de *Mistério Bafó* de 1977, como "o programa mais blasfemo já transmitido no teatro. Sua família possui toda a história do teatro europeu em sua memória

uma passagem que narra a chegada de João Paulo II ao aeroporto de Madrid. Fo camurrou o pontífice, ensaiou uma figura alética, com um humor cultural popular americano: "Na minha vida em toda a sua magnificência. Oh, azas, sorriso franco, um pescoço de touro. A musculatura do peito proterante, os músculos abdominais bem definidos. E, principalmente, uma capa vermelha que lhe caía até os joelhos. Superman!" O staccato com que descreve cada detalhe físico observa uma cadência que culmina com a fala cômica final: "Superman", que Fo diz em inglês.

A seguir, a descrição vai crescendo em uma espiral de vi-rismo absurdo que o papa alcança voo por conta própria, despendendo o avião.

"Eles já poluíam voo em sua imaginação. A capa evocou ao vento. De suas vestes sai uma escrita de fumaça amarela e brancas que diz: "Bous, osi, onosco. E ele e polonos." Ao encerrar o voo do papa, as palavras e os gestos de Fo fundem-se no equivalente teatral do documentário, exceto pelo fato de que a montagem das imagens é abstrata, falsa e fantasma justapostos culminam num fluxo ininterrupto de close-ups, tomadas longas e cenas que vão se dissolvendo.

Juntos, Fo e Rame criaram um vernáculo teatral que é todo misticismo, cheio de jogos poéticos e de metáforas políticas. Os fatos são analisados de várias perspectivas: histórica, política, religiosa, social, moral e ética. "Tudo isso acontece e acontece, mas é a verdade produzida de uma vida artística criada e criada na destreza do trabalho conjunto de um palhaço com formação em arquitetura e de um artista que nasceu para viver no palco" (Núcleo para Antônia G. Mendes)

ELE RECEBEU

OPRÊMIO

NOBEL DE

LITERATURA

(Figuras 10, 11, 12 Dario Fo e o improviso do palhaço arquiteto/*Estadão* (anexo pp. 110-112)

Dentre outros pontos, a reportagem acima destaca muito da linguagem e das técnicas que eram utilizadas por Fo em suas peças, como, por exemplo, o uso de onomatopéias para substituir algumas falas dos personagens. Segundo o jornalista do *The New York Times*, Rom Jenkins que estava cedendo parte da sua reportagem ao jornal brasileiro, a intenção do escritor era de "lembrar à plateia que as palavras não são planas e sem vida, e sim maleáveis e cheias de contradições, por isso insistia em que sássem de seu papel de ouvintes e se tornassem

ácida, com uma crítica profunda à obrigação moral de todo cidadão, desmanchando o maniqueísmo vigente em nossa sociedade, não consegue escapar da própria comédia de costumes da qual tentar fugir.” Segundo a crítica, o erro maior foi dos diretores, cenógrafos e figurinistas que não conseguiram entender o tom da dramaturgia de Fo. Quem sabe um título mais adequado teria sido *Nem todo Dario Fo é para qualquer um*.

Morre o prêmio Nobel dos oprimidos, de 14 de outubro de 2016⁹³, é uma reportagem sobre a morte do autor.

DARIO FO • 1926 • 2016

Morre o prêmio Nobel dos oprimidos

Vítima de insuficiência respiratória, dramaturgo italiano venceu em 1997

Anelito Neto
 Na memória da empresa de literatura, o nome de Dario Fo é sempre lembrado. Quando começou a escrever, começou a ser conhecido. Desde então, sua obra tem sido lida e estudada em escolas, universidades, centros de pesquisa e bibliotecas. Foi o primeiro brasileiro a receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1997, por sua obra *Morre o prêmio Nobel dos oprimidos*. Foi o primeiro brasileiro a receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1997, por sua obra *Morre o prêmio Nobel dos oprimidos*.

Em meio, Dario Fo, no encontro com amigos suíços.

Um provocador, diz Ian Stulberg
 O autor de *Morre o prêmio Nobel dos oprimidos* foi um dos mais importantes dramaturgos do século XX. Foi o primeiro brasileiro a receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1997, por sua obra *Morre o prêmio Nobel dos oprimidos*.

Papa, morto Assoluto de um Anarquista, com Dan Stulberg

ANÁLISE: Maria Roghaya da Alencar
O adeus ao grande burão, o maior que o século conheceu
 A obra de Dario Fo é uma obra de arte. Foi o primeiro brasileiro a receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1997, por sua obra *Morre o prêmio Nobel dos oprimidos*.

Figura 14 – *Morre o prêmio Nobel dos oprimidos* (2016) (anexo p. 117)

A reportagem inicia com uma breve apresentação dele e, em seguida, compara a sua obra a do vencedor de 2016, “como Bob Dylan, a obra de Dario Fo tem como ponto central seu caráter multifacetado. Seus textos e livros parecem escritos para serem entoados, interpretados com as emoções de um ator, um papel que seu autor prezou.” (O Estado de São Paulo, 2016).

⁹³ Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20161014-44922-spo-39-cd2-c8-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 23 de dezembro de 2018.

Tal colocação é significativa, em partes pela comparação com Bob Dylan e sua irreverência durante sua carreira, e, por outro por trazer um dos cerne de toda a obra de Dario Fo: a importância dos seus textos pertencerem a outro lugar que os livros, os palcos, fato importante para todo autor dramático. A ideia de que seus textos eram escritos para serem lidos, interpretados, é fundamental para a compreensão de tudo aquilo que o autor fez durante seus anos de escritor, ator, diretor e tantas outras faces, já que sabe-se que ele primeiro os recitava para só então passá-los para o papel, é um ponto interessante de ser reconhecido em um jornal.

Maria Eugênia de Menezes, jornalista, fez uma análise sobre a sua produção, e iniciou dizendo que: “A sátira social, a ironia mais cortante, o riso como forma de subversão [...] o maior nome do teatro recente de seu país, o italiano Dario Fo, valia-se da gargalhada como meio e como método para chegar ao que lhe interessava: a verdade.”. Era, segundo as leituras feitas para a efetivação desta pesquisa, justamente isto que o autor buscava, ou seja, trazer ao seu público a verdade que enxergava na sociedade, para que, conseguisse fazê-los ver o que ele também via: a desigualdade. O pensamento final da jornalista é de que “seu teatro e sua literatura traçam o retrato de um homem livre: um libertário, um libertino, o maior bufão que esse século chegou a conhecer” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2016), palavras estas das quais compartilho e gostaria de tê-las escrito como modo, também, de finalizar este capítulo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, sobre o qual me debrucei, através das leituras de obras e de biografias do autor italiano Dario Fo, temos, como principal objetivo, compreender como se deu a inserção de Dario Fo no Brasil. Para conseguir realizá-lo como o proposto, foi necessário investigar como seus textos chegaram ao país. De tal forma, dada a falta de material do próprio autor traduzido para o português, optei por trabalhar com os seus paratextos, como de antemão visto, os epitextos. Esta pesquisa pretendeu, portanto, demonstrar que os epitextos públicos, em alguns casos, são fundamentais para se conhecer um autor, sua escrita e/ou sua obra.

Um dos principais motivos de ter escolhido trabalhar com os epitextos públicos foi por entender que, especialmente em casos como esse, pouco se tem traduzido, pouco se tem publicado e grande parte do que se sabe sobre o autor é o que está em cima dos palcos, sendo encenado, e não nas páginas de seus escritos. Este é um fato importante, já que ele mesmo diz, e foi citado neste texto, que, antes de escrever e publicar qualquer peça, as estava em cena.

Logo, posso concluir, que o que o dramaturgo sempre tentou fazer em seus textos e peças, tenha sido dar voz e levar a voz aos oprimidos, aos que não tem oportunidades e que são a grande parte da sociedade. Acredito que isto tenha acontecido, já que, por meio de seus epitextos, por meio das encenações e de tudo que é falado sobre e a partir delas, Fo consegue, de certa forma, chegar a quem, talvez, não o leria se fosse simplesmente um livro.

Assim, entendo que os epitextos públicos de e sobre Dario Fo conseguem fazer exatamente o que foi dito por Genette (2009, p. 304), quando afirma que o destinatário de um epitexto tem como característica “nunca ser apenas o leitor (do texto), mas um público que pode, eventualmente, não ser leitor [...]” estou de acordo com o teórico francês, quando faz esta afirmação, tomando por base que o público brasileiro de Fo é muito mais espectador do que leitor.

Uma das principais coisas que Fo fez quando iniciou sua carreira foi sair dos palcos comumente assistidos pela elite e ir às ruas, praças, fábricas e locais onde estavam o público para o qual ele gostaria de se apresentar. Desta forma, analisando os epitextos da *Folha de São Paulo* e do jornal *O Estado de São Paulo*, o que se percebe é que no Brasil acontece justamente o oposto. Primeiro porque o público dos dois jornais têm como perfil serem da classe A ou B, possuírem casa própria, carro, acesso à internet, cultura e educação. Em um país como o nosso, marcado pela desigualdade ter casa, carro ou mesmo um simples acesso à internet,

não é a maioria, não é o comum.

Posto isto, posso arriscar-me em dizer que o público que lê sobre suas obras e tem acesso a informações suas, não é o público com o qual ele tentava dialogar quando saiu dos palcos burgueses italianos. Afirmando, ainda, que nem mesmo o público que lotou plateias e rendeu prêmios a artistas e diretores brasileiros, também não seja, pois é sabido a falta de acesso a bens culturais que a população brasileira tem.

Diante de tantas desigualdades sociais, e de um escritor que sempre lutou tanto para conseguir diminuí-las, é interessante analisar no futuro, – e pretendo fazê-lo em breve – o porquê ocorre essa diferença de públicos brasileiro e italiano. Creio que esta minha conclusão da se dê mais do que apenas pelos leitores de epíteto, já que, com esta pesquisa não consigo ainda afirmar com propriedade onde e como essa mudança de livros, palcos, traduções ocorre.

Ademais, me parecia estranho não produzir também uma pesquisa biográfica deste autor, já que constatei que a sua vida foi em parte sua obra. Por conseguinte vida e obra se completam. Por isto, me propus a apresentar uma biografia breve, tendo como base uma linha do tempo, na qual o foco eram as principais obras da sua carreira e suas inspirações, desde quando pequeno até buscando referências em movimentos artísticos passados.

O capítulo biográfico, em minha opinião, acaba se tornando uma parte importante desta pesquisa, porque, embora meu objetivo principal tenha sido verificar a inserção das obras de Fo no Brasil, acredito que, no caso do autor aqui estudado mais do que ser somente o vencedor de um Nobel de Literatura, sua perspectiva de vida é que lhe rendeu os louros de sua conquista.

Além do motivo de eu ter compreendido que não seria possível falar da inserção de suas obras, deixando de lado como elas eram influenciadas diretamente pelas atitudes que tomava em sua vida, a parte biográfica me deu subsídios como pesquisadora para alcançar os objetivos propostos.

No momento em que iniciei as leituras, em 2016, para o meu projeto de mestrado, tudo que encontrava me fazia ter vontade de lê-lo, conhecê-lo. Porém, acredito que, naquele momento eu não tenha tido a dimensão do poder que suas obras possuíam e qual tinha sido a diferença que elas fizeram para o teatro italiano.

Quando eu estava cursando Letras Estrangeiras, de 2013 a 2016, não havia sequer ouvido falar o nome de Fo em uma aula. Foi com o auxílio da minha orientadora que pude conhecê-lo, escrever meu projeto e esta dissertação.

Posso concluir hoje que, ter iniciado esta pesquisa em um momento no qual o Brasil passava por uma séria crise política, com o golpe contra a presidenta Dilma, justificou muitas das leituras que precisei fazer. E justifica, em minha opinião, estar entregando uma pesquisa em uma Programa de Pós-Graduação de Literatura, em uma universidade pública, uma pesquisa que deixa uma ponta de curiosidade sobre algo que no Brasil ainda é tão precário e precisa tanto ser discutido: política, arte, cultura e literatura.

Por fim, destaco que, embora eu acredite que a pesquisa sobre os epítextos do autor, seja ainda muito embrionária e esta dissertação seja apenas o início de um caminho que desejo percorrer, creio que tenha sido uma forma de enriquecer os estudos italianistas no Brasil, aumentando as referências e as pesquisas sobre Dario Fo no âmbito literário, para que, juntamente com Luigi Pirandello, Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Italo Calvino, Giuseppe Ungaretti e tantos outros autores do *novecento* italiano venha a ser um nome a ser estudado, cada dia mais.

Uma vez aprovada no Doutorado de Literatura, neste mesmo Programa de Pós-Graduação, continuarei lendo, dentro e fora dos livros, em jornais ou revistas, para que os anseios acima mencionados possam ser alcançados, e, para que o processo revolucionário dito por Fo, em 1973, tenha – em tempos difíceis como os anos em que realizei meu mestrado – uma colaboração de minha parte, a partir de suas leituras. Tendo, como base o auxílio da literatura e a força das palavras para valer o futuro.

6 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Jéssica Tamietti de. *Dario Fo, o jogral contemporâneo em Mistero Buffo [manuscrito]: uma proposta de tradução teatral* – Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte: UFMG, 2017. 146 f.

ANDRADE, Miriam Maria *Ensaio sobre o ensino em geral e o de matemática em particular, de Lacroux: análise de uma forma simbólica a luz do referencial metodológico da hermenêutica de profundidade*. Tese (Doutorado em Educação Matemática) — Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Rio Claro, 2012. 281 f.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *De textos e de paratextos*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2010. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/resenhas/palimpsesto10_resenhas01.pdf> Acesso em: 18 de agosto de 2018.

BARBOSA, RAQUEL CRISTINA BAÊTA. FRADE, ISABEL CRISTINA ALVES DA SILVA. *Diferentes versões, diferentes paratextos? Análise da obra “O Menino Poeta”*. In: Congresso Internacional de leitura e literatura infantil e juvenil. 2012, Porto Alegre. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S9/raquelbarbosa.pdf>> Acesso em: 20 de dezembro de 2018.

BICICCHI, Romina. *Il Divino Giullare: un genio di nome Fo*. Siena: Melville Edizioni, 2016.

CAETANO, Rodney. *Elementos Paratextuais na Obra de Eça de Queiroz*. In: Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 20, ano 14, 2005, p. 103-114.

CASTRI, Massimo. *Per un teatro politico*. Turim: Einaudi, 1973.

CONTE, Cinzia. *L'itinerario teatrale di Dario Fo*. Trabalho de

Conclusão de Curso. Nápoles: Facoltà di Lettere e Filosofia, 1995. Disponível em: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=974&IDOpera=175>> Acesso em: 10 de outubro de 2018.

CORREIA, Almir. O humor, a sátira, o macarrônico, o estereótipo e outros bichos (se aparecerem). In: *Anuário de Literatura*: UFSC, 1997, pp. 189-212.

DALMONTE, Edson Fernando. *Relações Interdiscursivas: os paratextos como modo de existência dos textos contemporâneos*. In XII Congresso da Asociación Latinoamericana de Investigadores de las Ciencias de la Comunicación. Lima, 2014. Disponível em: <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/vGT14-Edson-Fernando-Dalmonete.pdf>> Acesso em: 30 de julho de 2018.

DOS SANTOS, Bárbara Cristina Mafra. BERNDT, Charles Victor. GASPARI, Silvana de. *Estudos Paratextuais e questões de assinatura*. 2018. (prelo)

Estratti: Dario Fo parla di Dario Fo, Entrevista e saggio introduttivo di Erminia Artese. Disponível em: http://dasservizi.uniroma1.it/pdf/dispense/quar-enghi_0708/15_fo.pdf Acesso em: 08 de agosto de 2018.

FAGUNDES, Carla Ceci Rocha, SANTOS, Rosa Borges dos. *Texto e Paratexto: por uma proposta editorial*. Anais do XVI CNLF. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GENNETE, Gerard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2013.

MARCUCCI, Marina Letti. *Manuel Odorico Mendes e a tradução dos clássicos – Os paratextos em um Virgílio Brasileiro*. – Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2017. 131 f.

MARTINS, Aulus Mandagará. As margens do texto nas margens do cânone: Paratexto, texto e contexto em Luuanda e Mayombe. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora: Edufjf, v.14, n. 2, p. 169-177, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margens-do-texto-nas-margens-do-c%25C3%25A2none.pdf>>. Acesso em: 15 de agosto de 2018

PAULINO, Graça. WALTY, Ivete. CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Ed. LÊ, 1998.

RAFFA, Elisabetta. *Il teatro di Dario Fo*. – Trabalho de Conclusão de Curso. Messina: Università Degli Studi di Messina, 1993, 183 f.

RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques. COLLAÇO, Vera. *Tecendo o teatro de revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia*. Disponível em: <http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/092_Vera_Collaco.pdf> Acesso em: 25 de outubro de 2018.

SORIANI, Simone. *Dario Fo, tra la pagina e la scena*. Pisa. Disponível em: <<http://www.sies-asso.org/pdf/autres/Simone%20Soriani%20-%20Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20scena.pdf>> Acesso em: 14 de agosto de 2018.

SOUZA, Roberto Acízelo. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 2007.

TIBALDI, Francesco. *Alla ricerca di un teatro utile - L'impegno sociale e l'attorialità di Dario Fo e Franca Rame*. Trabalho de conclusão de curso, Roma: Università degli studi di Roma Tor Vergata, 2017, 117 f. Disponível em: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDSche>

da=66124&IDOpera=175> Acesso em: 10 de setembro de 2018.

VALENTINI, Chiara. *La storia di Dario Fo*. Milão: Feltrinelli, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: O exercício da imaginação*. São Paulo: Codex, 2002.

Sites

A Morte Acidental de um Anarquista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento388555/a-morte-acidental-de-um-anarquista>>. Acesso em: 20 de outubro de 2018. ISBN: 978-85-7979-060-7

ARCHIVIO Franca Rame Dario Fo. Roma: DigiLab Mediateca delle scienze umanistiche, 1993. Acervo digital com coleção de arquivos de Franca Rame e Dario Fo. Disponível em: <<http://www.archivio.francrame.it/>> Acesso em: 25 de outubro de 2018.

Dicionário italiano – português. Disponível em <http://dizionario.internazionale.it/>

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo. Arquivo digital das publicações do jornal. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br>> Acesso em: 20 de setembro de 2018.

HEMEROTECA NACIONAL. Portal de periódicos brasileiros. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 18 de outubro de 2018.

Artigos de jornal em site

AUGUSTO, César. Nem todo Dario Fo vem para agradar. **O Estado de São Paulo.** São Paulo, 18 de julho de 2010. Disponível em: < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20100719-42643-nac-35-cd2-d7-not/busca/Dario+Fo> > Acesso em: 22 de dezembro de 2018.

Barbeiro de Sevilha abre projeto italiano. **O estado de São Paulo**. São Paulo, 26 de abril de 1989. Disponível em: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=5577&IDOpera=14>> Acesso em: 20 de dezembro de 2018.

DE LIMA, Mariangela Alves. Um ativista artístico contra a opressão. **O estado de São Paulo**. São Paulo, 14 de outubro de 2016. Disponível em: < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20161014-44922-spo-39-cd2-c8-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 23 de dezembro de 2018.

DIONISIO, Yvone. Crise de autores, dinheiro e público no teatro italiano. **O estado de São Paulo**. São Paulo, 24 de novembro de 1971. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19711124-29644-nac-0008-999-8-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 15 de dezembro de 2018.

Fagundes, anarquismo e loucura no mesmo palco. **O estado de São Paulo**. São Paulo, 25 de agosto de 1982. Disponível em: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3928&IDOpera=109>> cesso em 20 de dezembro de 2018.

Free-lance. Riso de Dario Fo volta com Capri. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 de agosto de 2000. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2008200006.htm>> Acesso em: 20 de agosto de 2018.

GARCEZ, Bruno. Bialal vê Dario Fo em conferência. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 7 de maio de 1998. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07059831.htm>> Acesso em: 26 de agosto de 2018.

GRECO, Alessandro. Dario Fo escapa pela linha de um trem. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 de dezembro de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq261218.htm>> Acesso em: 10 de agosto de 2018.

GUZIK, Alberto. O humor negro dilacerado da farsa. Irresistível. **O estado de São Paulo**. São Paulo, 17 de julho de 1985. Disponível em: < > Acesso em: 28 de novembro de 2018.

JENKINS, Ron. Dario Fo e o improviso do palhaço arquiteto. **O estado de São Paulo**. Trad. Antivan G. Mendes. São Paulo, 27 de dezembro de 2001. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20011227-39517-nac-48-cd2-d4-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 22 de dezembro de 2018.

LABAKI, Aimar. A arma do riso no teatro inquieto de Dario Fo. **O estado de São Paulo**. São Paulo, 27 de abril de 1989. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890427-35025-nac-0086-cd2-6-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 22 de dezembro de 2018.

Leia trecho de peça de Fo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de outubro de 1997. Disponíveis em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/10/ilustrada/1.html>> Acesso em: 22 de agosto de 2018.

MEDEIROS, Jotabê. Nobel para Dario Fo surpreende artistas. **O estado de São Paulo**. São Paulo, 11 de outubro de 1997. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19971011-37978-nac-0064-cd2-d2-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 23 de dezembro de 2018.

Muito prazer no orgasmo. **Mulherio**. São Paulo, 1984. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=459488&pasta=ano%20198&pesq=>> Acesso em: 20 de dezembro de 2018.

NETTO, Andrei. Morre o prêmio Nobel dos oprimidos. **O estado de São Paulo**. São Paulo, 14 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20161014-44922-spo-39-cd2-c8-not/busca/Dario+Fo>> Acesso em: 23 de dezembro de 2018.

ROCHA, Daniel. Teatro invade ruas de Santo André. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 de março de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq280333.htm>> Acesso em: 18 de agosto de 2018.

SÁ, Nelson de. “Camarim” não se decide pelo besteiro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 de julho de 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/21/ilustrada/20.html>> Acesso em: 18 de agosto de 2018.

SÁ, Nelson de. Com Dan Stulbach, 'Morte Acidental de Um Anarquista' atualiza texto de Dario Fo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 de setembro de 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07059831.htm>> Acesso em: 26 de agosto de 2018.

SÁ, Nelson de. Peças do comediógrafo consentem o imprevisto. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 de outubro de 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq101059.htm>> Acesso em: 22 de agosto de 2018.

STEIW, Leandro. Uma visão divertida do casamento. **Zero hora**. Porto alegre, 3 de novembro de 1993. Disponível em: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=23513&IDOpera=47>> Acesso em: 28 de outubro de 2018.

STULBACH, Dan. Dan Stulbach: 'Dario Fo era o teatro em si'. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 de outubro de 2016. ¹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1822456-dan-stulbach-dario-fo-era-o-teatro-em-si.shtml>> Acesso em: 04 de outubro de 2018.

Trecho. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de outubro de 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/10/ilustrada/65.html>> Acesso em: 22 de agosto de 2018.

Trecho. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 de agosto de 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2008200007.htm>> Acesso em: 22 de agosto de 2018.

ANEXO

Uma visão divertida do casamento

Dario Fo volta em montagem do diretor argentino Carlos Alsina

LEANDRO STEIW

Inês Santos/Diário Zero/2H

Dario Fo está em alta em Porto Alegre este ano. Depois da montagem de *O Primeiro Milagre do Menino Jesus*, *Pois é Vizinha*, *Temos Todos a Mesma História* e *O Monólogo da Prostituta no Manicômio*, o dramaturgo italiano volta aos palcos em *Casamento Aberto* (*Quase Escancarado*), texto escrito em parceria com Franca Rame. O espetáculo estréia hoje, às 21h, no Clube de Cultura (Ramiro Barcelos 1853). Com direção do argentino Carlos Alsina, a peça é uma visão irônica dos relacionamentos na linha do amor-livre. "Fo critica as saídas sem base do matrimônio clássico", explica Alsina. *Casamento Aberto* fará temporada de sexta a domingo, sempre às 21h, com ingressos a CR\$ 600,00.

Os atores Régio Brandão e Christiane Lopes vivem Pio e Antonia, um casal de classe média que decide abrir seu casamento para relações com terceiros, mas que não aceita quando seu cônjuge tenta a traição. "O autor sempre combate qualquer instituição", diz o diretor. "Mas o teatro de Fo é sedutor, pois seus textos são divertidos". Alsina interessou-se pela peça quando assistiu a montagem feita em Berlim, em 1988. "O alemão dificilmente ri no teatro e em *Casamento Aberto* o público rolava divertido nas cadeiras", conta. A idéia de montar o texto em Porto Alegre foi de Christiane, aluna da escola de teatro de Alsina em Milão, na Itália. Investigador da obra do italiano, o diretor empolgou-se com a proposta. "A peça chega a qualquer tipo de público", promete o argentino. "Todos vão se sentir tocados pela história".



Amor-livre

A peça critica as tentativas de mudança no matrimônio

1 - O ESTADO DE S. PAULO

Roubos e incêndio: o alvo ainda é Picasso

Investigação intensifica-se em Roma e parte de obra de Picasso, roubada em 1911, foi encontrada em um apartamento de 12 quartos, em uma rua da cidade. O roubo ocorreu em 1911, quando o artista estava em Roma. A obra, um retrato de uma mulher, foi encontrada em um apartamento no número 12 da rua Via delle Botteghe Oscure. A polícia acredita que o roubo foi cometido por um grupo de pessoas que estavam trabalhando no apartamento. A obra foi encontrada em um quarto que estava sendo usado como depósito de materiais. A polícia está tentando identificar os responsáveis pelo roubo e a localização da obra.

Uma das obras de Picasso foi encontrada em um apartamento em Roma. A obra, um retrato de uma mulher, foi encontrada em um quarto que estava sendo usado como depósito de materiais. A polícia acredita que o roubo foi cometido por um grupo de pessoas que estavam trabalhando no apartamento. A obra foi encontrada em um quarto que estava sendo usado como depósito de materiais. A polícia está tentando identificar os responsáveis pelo roubo e a localização da obra.

Esculpir música é sua profissão

Quando um músico de Roma se dedica ao estudo de um instrumento, ele se dedica a uma profissão. A escultura musical é uma arte que requer paciência e dedicação. O músico deve dedicar horas diárias para estudar e praticar. A escultura musical é uma arte que requer paciência e dedicação. O músico deve dedicar horas diárias para estudar e praticar. A escultura musical é uma arte que requer paciência e dedicação. O músico deve dedicar horas diárias para estudar e praticar.



"Corpo a corpo" de VIVONE DIONISIO. Fotografia de Trufo Ballo, sob a direção de V. V. V.

Um argentino, o EAD e melhor do violão

Um argentino, o EAD e melhor do violão. O EAD é um instrumento musical que é muito popular no Brasil. Ele é considerado um dos melhores instrumentos para tocar violão. O EAD é um instrumento musical que é muito popular no Brasil. Ele é considerado um dos melhores instrumentos para tocar violão. O EAD é um instrumento musical que é muito popular no Brasil. Ele é considerado um dos melhores instrumentos para tocar violão.

Cinema carioca lança novo filme

Cinema carioca lança novo filme. O novo filme lançado pelo cinema carioca é muito interessante. Ele trata de uma história muito emocionante. O novo filme lançado pelo cinema carioca é muito interessante. Ele trata de uma história muito emocionante. O novo filme lançado pelo cinema carioca é muito interessante. Ele trata de uma história muito emocionante.



Clula cor-de-pedra há 18 anos. O filme mostra a vida de uma mulher que vive em uma comunidade de pedreiros.

Lucia não deixa coroa subir à cabeça

Lucia não deixa coroa subir à cabeça. Lucia é uma mulher muito forte e independente. Ela não se deixa levar pelas pressões da sociedade. Lucia é uma mulher muito forte e independente. Ela não se deixa levar pelas pressões da sociedade. Lucia é uma mulher muito forte e independente. Ela não se deixa levar pelas pressões da sociedade.

Crise de autores, dinheiro e público no teatro italiano

VIVONE DIONISIO Da "Franca Press"

Na esperança de encontrar o programa de espetáculos em Roma para passar algumas horas interessantes, o estrangeiro foi à revista "A Semana em Roma". Mas tem uma surpresa. Apenas duas ou três páginas tratam da representação de meia dúzia de peças, e é só. Enquanto o espectador romano tem a certeza de encontrar lugares disponíveis até a boca do espetáculo começar, Paris e Londres contam, cada uma, com mais de uma centena de salas funcionando com a bilheteria esgotada.

Desde Pirandello, nenhum outro dramaturgo italiano conheceu glória semelhante à sua: com uma fidelidade que tem muito de respeito e afecção, em toda temporada se representam Pirandello. Atualmente Henrique IV está sendo levado no Teatro das Artes. A crise do teatro italiano, sem dúvida, se explica pelas dificuldades com a falta de autores, problemas financeiros e o desinteresse do grande público.

O desinteresse do grande público é particularmente grave na Itália, pois cada vez ele é mais raro. Atualmente, o espectador de teatro assiste a uma média de cinco a seis peças por ano. Em Roma, por exemplo, cerca de 20 mil pessoas vão ao teatro por ano e perto de 100 mil entradas são vendidas. Cálculos aproximados indicam que somente 150 mil pessoas das províncias vão ao teatro durante o ano. E por isso que as cartazes das peças não duram muitas semanas, e as peças interessantes não passam de dias.

Para sobreviver, o teatro italiano precisa ser subvencionado. Cada cidade italiana entrega sua contribuição no pagamento da L'Ente Theatrale, repartido do governo que é dirigida por Diego Fabri e administra 40 salas de espetáculos.

Neste outono, em Roma, Don Juan, de Moliere, estará no teatro Valle, situado no centro da cidade. Na Sala Terrena, será vista a primeira representação da peça que Italo Calvino se acaba de extrair de um dos livros de sua trilogia intitulada Messas Antepassadas e que se chama O Barão Abjeto. É a história de um filho de família contenciosa que subiu numa árvore para ficar nela a vida inteira em paz e que, entretanto, se verá em meio a todas as correntes ideológicas e a todos os problemas de sua época. O conjunto do teatro Libero de Roma, que encenou em diversos países, e com enorme sucesso O Grande Furioso, interpretará a Ordeana. Também, no Teatro Paroli, encenará em breve O Heremita Negro, peça de vanguarda de Paolo Poli, do qual se diz que deve desmistificar nossa sociedade.

O jovem público romano acompanha com muito interesse o gênero de espetáculos que na maior parte do tempo se permitiram poucos dias em cartaz.

TEATRO DE VANGUARDA Depois de uma Idade Média

cheia de vida, um Renascimento em que trifuravam as peças ligadas e sensuais, o teatro italiano se deixou fechar, no século passado, numa estrutura positiva e realista que provocou uma reação normal: o florescimento daquilo que se chama de unidade de boulevard. Assistentes agora ao desabrochar de peças de vanguarda. Um dos grandes especialistas italianos de teatro, Mario Ballo, afirma que o teatro italiano contemporâneo atravessa uma crise e que o teatro chamado político, com seu engajamento social, sua leitura marxista das peças e suas jovens companhias que desejam subverter o teatro de boulevard, poderia trazer uma vitalidade e um entusiasmo que faltam crucialmente ao repertório do boulevard.

Diversos elencos, na maioria recentemente criados, dedicados, com a ajuda das organizações sindicais, a apresentar peças nas fábricas. E o que há de mais curioso é que o teatro de Dario Fo, Dario Fo está nas vésperas de escrever e representar suas próprias peças, sempre políticas, mas quando se inspira nas fontes medievais italianas, como as peças de Fo. Dario Fo está nas vésperas de escrever e representar suas próprias peças, sempre políticas, mas quando se inspira nas fontes medievais italianas, como as peças de Fo.

Crônica

POESIAS COMPLETAS

As poesias completas de um autor são um tesouro valioso. Elas mostram a evolução do pensamento e da linguagem do poeta ao longo de sua vida. As poesias completas de um autor são um tesouro valioso. Elas mostram a evolução do pensamento e da linguagem do poeta ao longo de sua vida. As poesias completas de um autor são um tesouro valioso. Elas mostram a evolução do pensamento e da linguagem do poeta ao longo de sua vida.



Clula cor-de-pedra há 18 anos. O filme mostra a vida de uma mulher que vive em uma comunidade de pedreiros.



Clula cor-de-pedra há 18 anos. O filme mostra a vida de uma mulher que vive em uma comunidade de pedreiros.

Exibição especial na Cine Horvati

Exibição especial na Cine Horvati. O cinema Horvati está apresentando uma exibição especial de filmes. O cinema Horvati está apresentando uma exibição especial de filmes. O cinema Horvati está apresentando uma exibição especial de filmes.

Novo espetáculo de Momo de Arte

Novo espetáculo de Momo de Arte. O Momo de Arte está apresentando um novo espetáculo. O Momo de Arte está apresentando um novo espetáculo. O Momo de Arte está apresentando um novo espetáculo.

Confere

Confere. Uma reunião importante foi realizada para discutir os assuntos em pauta. Uma reunião importante foi realizada para discutir os assuntos em pauta. Uma reunião importante foi realizada para discutir os assuntos em pauta.

Lançará

Lançará. Uma nova obra será lançada em breve. Uma nova obra será lançada em breve. Uma nova obra será lançada em breve.

Confere

Confere. Uma reunião importante foi realizada para discutir os assuntos em pauta. Uma reunião importante foi realizada para discutir os assuntos em pauta. Uma reunião importante foi realizada para discutir os assuntos em pauta.

Fagundes, anarquismo e loucura no mesmo palco

As luzes do palco se acendem e o que se vê é a sala de uma delegacia de policia, com as paredes sujas, entulhada de pa-

peis. Um homem rona: "Eu bem que pe um homem sãlo. A fui interrogado 18 ve, coiza: tenho mania toca, ele alenteio. I juiz, bispo, psiqui policia e outros p covemente. Fudo lero que ceca a " Anarquista", em " Teatro Brasileiro " Diogo, 315, as 21 h; esta o ator Antônio cena com João J Gonzales, Tício F ra e Ileana Kwasni.

A comédia, de Dario Fo, propõe e do nos Estados Un quida chamado S. rio, "precipitou-se" da Polícia Central de policia declarou dio. Foi conduzido ção e posterior: super-investigação que o anarquista atirado pelos polis gatório. "Com o it mais atual — cont. Dario Fo usou um recorre muitas vez modificou a época cido nos dias de l York, colocou na Itália, como por e Durante todo o pretensu suicida Mas uma espécie é dia, um embulhão mo fim e que dep crime para descob quem é então es Fagundes, que cita ("O Teatro de Dar Praça"), antes de sociologicamente "Ex-professor de

manicômio, que reproduz, com exatidão, um estertótipo, usado em muitas das comédias ingênuo-maliciosas de Fo, cuja

ra e Ileana Kwasinski.

A comédia, do dramaturgo italiano Dario Fo, propõe contar um caso acontecido nos Estados Unidos em 1921. Um anarquista chamado Salsedo, imigrante italiano, "precipitou-se" da janela do 14º andar da Polícia Central de Nova York. O chefe de polícia declarou tratar-se de um suicídio. Foi conduzida uma primeira investigação e posteriormente realizou-se uma super-investigação, quando descobriu-se que o anarquista tinha sido literalmente atirado pelos policiais durante o interrogatório. "Com o intuito de tornar o caso mais atual — conta Antônio Fagundes —, Dario Fo usou um estratagemas a que se recorre muitas vezes no teatro. Isto é: ele modificou a época como se tivesse acontecido nos dias de hoje e, em vez de Nova York, colocou numa cidade qualquer da Itália, como por exemplo Milão."

Durante todo o desenrolar da trama, o pretensu suicida não aparece em cena. Mas uma espécie de seu paradoxal vingador, um embulhão que quase tem o mesmo fim e que depois retorna ao lugar do crime para descobrir os responsáveis. Mas quem é então este fantasma? Segundo Fagundes, que cita o livro de Paolo Puppa ("O Teatro de Dario Fo — do Palco para a Praça"), antes de mais nada um louco e sociologicamente um pequeno-burguês: "Ex-professor de desenho, internado no

LIX
JORNAL
FUNDADO EM 1928

O ESTADO DE
SÃO PAULO
SÃO PAULO

25 AGO 1982

Credi-Sem por telefone da VASP - Ligou, viajou

O
I
S
N
N
d
b
a
q
T
g
b
li
d
a

I
n
r
d
c
"
r
C
ç
c
g
c
c
t
B
l
r

Teatro

O poder a quem não ama

A festa começa na porta. A bilheteria ostenta lotação esgotada. A peça **As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant** é um acontecimento cultural. Fernanda Montenegro e Rainer Werner Fassbinder, o diretor alemão de cinema e teatro que produziu como um louco e morreu cedo.

Petra tem 45 anos, é estilista de moda e tem muito sucesso. Lutou por ele, a carreira passa na frente. Exibe o gosto do trabalho, da competição e do sucesso, conhece as regras do jogo. Petra paga por sua independência e tranquilidade. Num mundo onde tudo se compra, vai mais tarde comprar também uma namorada. Vive só, um primeiro marido morreu e o segundo, de quem mais se fala, sucumbiu desgosto de ver a mulher ganhar mais que ele.

A peça trata do caráter feroz e impudico das relações humanas; a mãe explora Petra, Petra explora a secretária e é explorada pela amante. Fassbinder destrói nossas ilusões, nada mais parecido com um casal heterossexual do que um casal homossexual. Contam as diferenças de classe, idade, gosto, poder aquisitivo e ritmo amoroso. Tem poder quem não ama. Assim Petra põe tudo a perder quando conhece Ingrid, uma jovem grossa, de classe operária, mas sem disposição para o trabalho, e bonita de doer. Como quem vai envelhecendo ganha de elasticidade e beleza sempre emocionada, Petra se apaixona. (A cena do jantar sedução é antológica. Juntas vivem seus momentos: agressão, ciúme, embriaguez. Segue-se a partida de Ingrid em vôo de primeira classe financiado por Petra. Abandonada, Petra perde o norte, todo e qualquer interesse, é sofrimento em estado puro. (Ao contrário do que acontece no filme **Laços de Ternura**, a platéia não chora). A jovem virgem namora o Pequeno do Pucci e a festa de aniversário de Petra é uma desolação. Redimida por tanto sofrimento, Petra tenta ser humana e conversar com a secretária e esta, possuidora de uma aguda noção das conveniências, arruma a mala. A desumanidade é o certo.

Um conto de fadas dos nossos dias. Seguimos tudo isso, num folego só, sem intervalo, vidrados nos gestos, falas, movimentos, pausas, nos braços, nos olhos de Fernanda Montenegro.

As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant, de R. W. Fassbinder, com Fernanda Montenegro, Renata Sorrah, Rosita Thomas Lopes, Juliana Carneiro da Cunha, Joyce de Oliveira e Ana Ventura. Teatro Cultural Artística, São Paulo.

As bruxas estão no Rio

Estreia dia 13 de em junho, no Petit Studio, em Ipanema, Rio de Janeiro, o espetáculo **As Bruxas estão Solitas**. "Em diversos tons (dramático, lírico, tragicômico, delirante e principalmente humorístico), a peça procura abordar temas e sentimentos que, explícitos ou não, estão presentes nos corações, mentes, sangue, músculos, fantasias e cotidiano das "mulheres", diz uma das autoras do texto, Isis Baião. A equipe profissional de **As Bruxas Estão Solitas** é toda integrada por mulheres.

Roteiro — Isis Baião e Maria Lúcia Vidal; **pesquisa** — Hildesia Medeiros; **direção, cenários e figurinos** — Maria Lúcia Vidal; **coreografia** — Regina Miranda; **cenário** — Vera Terra; **elenco** — Ivete Mikloski, Maria Alice Mansur, Sozange Padilha, Terezinha Marçal e Thais Balconi.

MULHERIO 18



Muito prazer no Orgasmo...

Diversão e reflexão da condição feminina é o que traz ao palco a montagem de **Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico**, no Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo. Uma aula prazerosa de teatro em que o célebre distanciamento brechtiano, longe de ser identificado a uma noção de frieza cênica, leva aos espectadores múltiplas possibilidades de identificação com uma carga crítica capaz de desestabilizar qualquer maniqueísmo no pensar a libertação da mulher.

Os personagens — a menina e sua boneca enfrentando a relação com o mundo masculino, a dona-de-casa enclausurada, a puta (uma grande sacada: interpretada por Ricardo de Almeida, dimensão do estranhamento), a operária e Médica — não são as pobres vítimas de uma sociedade hostil, mas cumplices iníquas das armadilhas que ajudaram a tecer.

A identificação — permissida pela riqueza do texto e do gestos capturado do cotidiano de forma acurada — se choça com uma montagem anti-naturalista por excelência que muitas vezes opõe corpo e palavra, fazendo surgir desse antagonismo uma abertura, muitas perguntas. Interessante observar que no monólogo **Eu, Ulrike Meinhoff**, onde o tema é mais diretamente político, há uma quebra brutal — única heroína sem arreata, o personagem, no entanto, explícita em sua fala a função do próprio teatro — dirigir-se aos "fodidos e às mulheres de todo o mundo" e propor o escárnio.

Denise Stoklos (maravilhosa!) promove uma sessão especial para as mulheres e se dispõe a viajar, levando a peça a outras cidades e estados. Aproveitem e entrem em contato com ela: Rua Caçilda Becker 96, Cep 04704 São Paulo, tel. (011) 61-0545.

Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico, de Dario Fo e Franca Rame (a imprensa diária sempre omite o nome dela). Direção de Antonio Abujamra. Cenários de J.C. Serroti. Com Denise Stoklos e Ricardo de Almeida.

Literatura

Quem tem medo da Pornografia?

Certa vez, indagado se não se considerava um explorador das mulheres, o multimilionário dono da **Playboy** Hugh Hefner respondeu: "Das mulheres? Não! Acho que minhas vítimas são os homens!" Essa instigante afirmação desloca a pornografia para um outro campo, bem mais amplo, que aquele inicialmente delimitado por grande parte das análises feministas.

Pornografia diz respeito a homens e mulheres, e ainda que isso possa se dar de diferentes formas, quando esse discurso é tratado a partir de uma só perspectiva, a análise normalmente resulta em conclusões reducionistas. Será que nós, mulheres, temos algo a aprender com o Sr. Hefner? Essa questão pode chocar muita gente, mas não custa especular. Afinal, o tema está aí, provocando-nos com sua complexidade.

Três recentes publicações resolvem enfrentá-lo, contribuindo para essa discussão. No livro **A Linguagem Proibida** (São Paulo, Ed. T.A. Queiroz, 1984), **Dino Preti** analisa minuciosamente um dicionário erótico publicado no início deste século em um passim, que explica seus verbetes num tom de galhofa característica da boêmia carioca. Num trabalho cuidadoso, o autor vai desvendando as tramas com que se tece este discurso, mostrando-nos como a comichade joga com os polos pudor/despudor, estabelecendo uma culpabilidade entre autor e leitor e mantendo a velha dupla moral patriarcal.

Os dois livros obedecem à ordem cronológica da biografia do autor. **Bukowski** foi carteiro. Baseado nesta experiência fez **Cartas na Rua**, o drama do trabalhador vivido no dia-a-dia, na sua subjetividade. **Mulheres** traduz clara e abertamente o imaginário masculino, sem rodeios. Suponho que todos os homens se reconheçam de alguma maneira naquelas histórias. Para as mulheres, nem sempre agrada. As vezes dá raiva: aí se fosse comigo! Outras vezes, desperta uma ternura intensa (quando ele diz que a maior intimidade está no beijo na boca e não necessariamente na transa).

Bukowski/Chinaski é um **beatnik** dos anos 80. Não se põe pé na estrada. Se que pegou duro no batente nos correios e agora vive de escrever.

Ele não se enquadra em nenhuma, em nada instituída. É do tipo que faz tudo pelo avesso. Para irreverência, deboche. Como escritor, descola uma grana regularmente lendo suas poesias nas universidades americanas, este comportado e bem conceituado costume americano; mas, de preferência, bebado, seu estado mais ou menos crônico. Um anti-herói, se nenhuma arrogância.

O que fez o personagem simpático é sua autômata, uma escultambação. Não ridiculariza ou ironiza os outros, mas a sua própria figura: feio, barrigudo, vomitando. Não poupa nem a si mesmo. **Gauche total**. Apropria poucas e boas, mas leva outras tantas. Sem misoginia. Seu olhar não esconde sua ternura pelas mulheres. Não é vítimas das mulheres, como querem alguns homens, nem seu algoz, como gostam de pensar certas mulheres. Se neste jogo recíproco do amor, ele sabe se dar bem (não fala uma ponta de vaidade narcísica), também sabe se dar mal. Tudo com muito humor.

Espero que Chinaski volte, personagem adorável.



Muito prazer no Orgasmo...

Diversão e reflexão da condição feminina é o que traz ao palco a montagem de **Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico**, no Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo. Uma aula prazerosa de teatro em que o célebre distanciamento brechtiano, longe de ser identificado a uma noção de frigidez cênica, leva aos espectadores múltiplas possibilidades de identificação com uma carga crítica capaz de desestabilizar qualquer maniqueísmo no pensar a libertação da mulher.

Os personagens — a menina e sua boneca enfrentando a relação com o mundo masculino, a dona-de-casa enclausurada, a puta (uma grande sacada: interpretada por Ricardo de Almeida, dimensionando o estranhamento), a operária e Medéia — não são as pobres vítimas de uma sociedade hostil, mas cúmplices inquietas das armadilhas que ajudaram a tecer.

A identificação — permitida pela riqueza do texto e do **gestus** capturado do cotidiano de forma acurada — se choca com uma montagem anti-naturalista por excelência que muitas vezes opõe corpo e palavra, fazendo surgir desse antagonismo uma abertura, muitas perguntas.

Interessante observar que no monólogo **Eu, Ulrike Meinhoff**, onde o tema é mais diretamente político, há uma quebra brutal — única heroína sem arestas, o personagem, no entanto, explicita em sua fala a função do próprio teatro — dirigir-se aos “fodidos e às mulheres de todo o mundo” e propor o escárnio.

Denise Stoklos (maravilhosa!) promoveu uma sessão especial para as mulheres e se dispõe a viajar, levando a peça a outras cidades e estados. Aproveitem e entrem em contato com ela: Rua Cacilda Becker 96, Cep 04704 São Paulo, tel. (011) 61-0545.

Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico, de Dario Fo e Franca Rame (a imprensa diária sempre omite o nome dela). Direção de Antonio Abujamra. Cenário de J.C. Serroni. Com Denise Stoklos e Ricardo de Almeida.



O humor negro e dilacerado da farsa. Irresistível.

Um *Casal Aberto*... Ma non Troppo, em cartaz no Auditório Augusta com interpretações de Herson Capri e Malu Rocha, é mais um texto de Dario Fo e Franca Rame que, em rápida sucessão, chega aos palcos paulistas nesta temporada. *Morte Acidental de um Anarquista*, com Antônio Fagundes, encerra sua carreira no Teatro Cultura Artística. Marília Pera vem para o Teatro Híllion com *Bricando em Cima Daquilo*, de que vivemos uma versão algo diferente, intitulada *Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico*, com interpretação de Denise Stocklos, remontada recentemente no Teatro Asso-bradado. Isso para nos restringirmos às encenações de peças de Fo e Rame em 85. Cabe indagar a razão da identificação do espectador brasileiro com a produção do casal italiano de autores-intérpretes.

Um vínculo poderoso parece estabelecer-se a partir da comicidade cáustica e impiedosa dos autores. Nessa graça furiosamente autocrítica reconhecemos um modo muito brasileiro de humor. É um rir de si mesmo, da condição humana eternamente precária; um riso de galhofa que tem por primeiro objeto da sátira justamente aquele que ri. Esse humor muito particular e específico, que jorra abundantemente da criação de Fo e Rame, seria talvez um ímã para o público de teatro destas plagas. Outro estaria na insistência do escritores em não deixar de abordar nenhum dos aspectos da crise do ser humano, do político ao afetivo, do econômico ao religioso, numa ótica debochada e irreverente com a qual sentimo enorme afinidade.

Em *Um Casal Aberto*, Dario Fo e Franca Rame voltam suas baterias para o casamento moderno, mais especificamente para o machão tradicional dentro do casamento moderno. O "moderno", no caso, corre por conta da insistência do Homem (significativamente a personagem masculina é designada pelo substantivo genérico) em manter com Antônia uma relação permissiva, aberta. Ou seja: a ele é facultado manter um sem-número de aventuras extraconjugais; à esposa resta o quedar-se em casa e por desamor ir não poucas vezes até a beira do suicídio. Os autores deixam bem explicado que estamos entre burgueses. As personagens do *Casal Aberto* são bem-vestidas, bem-alimentadas. E o que pode suceder em tal situação e em tal classe?

Antônia, a esposa, a louca suicida, tem cultura e inteligência para perceber e desmontar a moral hipócrita que serve de fundamento à sua relação com o Homem. E o macho, assim que se percebe ameaçado de perder prerrogativas, desmonta rápida e inteiramente; tão logo recebe uma medida de seu próprio remédio, transforma-se num ser desarticulado e balbuciente. A lição não permissa sua obtusidade. Basta que Antônia diga ser falsa a alegação de que tem um novo companheiro, e o Homem retoma de imediato seu antigo comportamento arbitrário e fracamente hipócrita. O mau fim da personagem é corolário de tal personalidade.

Roberto Vignati encenou *Um Casal Aberto* com muita agilidade. Sua direção deu à montagem o ritmo veloz e um pouco

alucinado que serve bem ao humor negro e dilacerado da farsa. O riso, nas peças de Dario Fo, em vôo solo tanto quanto nas suas parcerias com Franca Rame, vem sempre acompanhado de um amargor, um engolir em seco. Vignati soube conservar o agrado na fluência impecável que imprimiu ao trabalho. Os cenários e figurinos de Maurício Sette contribuíram configurando climas precisos e imediatamente identificáveis. A iluminação, também assinada pelo encenador, auxilia a obtenção de um clima cômico veloz e irresistível.

Herson Capri, na pele do Homem, tem uma atuação precisa, excetuados alguns es-corrêgões em cacos desnecessários ou des-cabidos, o trabalho do ator é envolvente. São finas tanto sua percepção da personagem quanto a amena gozação que faz dela. Malu Rocha, num bem-vindo retorno, é uma fascinante Antônia, segura, desenvolvida. Surpreendente no jogo alucinado da suicida, plenamente sedutora na transição para a feminista consciente das armadilhas, Malu Rocha é grandemente responsável pela delícia que é *Casal Aberto*. Há ainda uma pequena e competente aparição de Gedi-van, como o novo companheiro de Antônia. Uma peça que as mulheres e feministas certamente vão adorar, e que vai fazer muitos senhores seguramente torcerem o nariz. Mas que querem? Não é fácil ser alvo de uma metralhadora giratória marca Dario Fo/Franca Rame. Ainda mais quando estão cobertos de razão.

Alberto Guzik

'O Barbeiro de Sevilha' abre projeto italiano

Começa na próxima semana "Itália Viva", uma extensa programação cultural que traz a São Paulo artistas italianos. Dario Fo e Franca Rame chegaram ontem

Os dramaturgos e atores Dario Fo e Franca Rame chegaram ontem a São Paulo, onde Fo vai dirigir a montagem da ópera **O Barbeiro de Sevilha**, com o Grupo Artístico Teatro Petruzzelli, uma das atrações do projeto **Itália Viva**, que começa na próxima semana. Também como parte da programação do projeto, eles apresentam no Rio (dias 15 e 16) e em São Paulo (de 18 a 22) o espetáculo **Parti Feminilli**, dirigido por Fo e interpretado por Franca Rame.

O evento é o primeiro de dezenas que compõem a resenha cultural tecnológica mais abrangente realizada pelo governo italiano e companhias multinacionais (Fiat, Cica, Alitalia, Generali de Seguros, entre outras) intitulada **Itália Viva**. Na Argentina, o mesmo projeto, em 1986, rendeu acordos de cooperação econômica na área financeira e industrial. No caso brasileiro, as autoridades romanas receberam com bons olhos os pedidos de cooperação nas áreas de mineração, ecologia e metalurgia.

A informação foi dada ontem pelo consú-geral da Itália no Rio de Janeiro, Ignazio di Pace, durante uma entrevista coletiva, ao lado do adido cultural, Giuseppe D'Angelo. Eles anunciaram, ainda, que **Itália Viva**, no mesmo dia 4, quinta-feira, terá uma outra atração: a exposição **O Século de Ouro da Pintura Napolitana**, com

as telas dos artistas da Escola Napolitana, cujo destaque é Luca Giordano (século XVII), no Masp.

O Teatro Petruzzelli é uma companhia típica da arte do sul da Itália, especializada em acolher estréias internacionais de danças e festivais de músicas. Na montagem de **O Barbeiro de Sevilha**, a orquestra estará sob a regência de Paolo Carignani, e as interpretações ficarão a cargo de Bruce Ford, Anna Caterina Antonacci, Roberto Coviello, Alfredo Marietti, Natalie DeCarolus, entre outros.

O projeto **Itália Viva** será apresentado simultaneamente, durante os meses de maio, junho e julho em sete capitais brasileiras. Além de São Paulo, que terá o privilégio de ser a única sede da mostra tecnológico-industrial **Sistema Itália** (10 a 21 de maio, no Pavilhão da Bienal), serão sedes dos demais eventos Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre e Curitiba.

Os preços dos ingressos foram cotados com base em dólares (em média, US\$ 30,00), o mínimo que os custos das viagens e borderôs das companhias permitiu, segundo a coordenadora do projeto no Rio de Janeiro, Fernanda Maranesi, presente à coletiva. Ela acrescentou que na Itália cada ingresso custa muito mais. Em consequência das despesas, haverá apenas um grupo que apresentará um espetáculo gratuito (três récitas): a companhia de dança **Aterballetto**, bastante eclética no seu repertório. Entre os compositores das suas coreografias estão Vivaldi, Bach, Chick Corea e Paco de Lucia. Uma peça de Dario Fo e Franca Rame estréia hoje em São Paulo. (Veja na pag. 3.)

A arma do riso no teatro inquieto de Dario Fo

Um dos maiores autores italianos e sua mulher, Franca Rame, falam sobre seu trabalho e as peças que encenam no País, dentro do Projeto Itália Viva

Aimar Labaki
Especial para o Estado

Dario Fo e Franca Rame estão na cidade. O maior autor italiano e sua esposa, mulher e estrela (apesar de ela não gostar da expressão) mostraram, em São Paulo e no Rio, parte de seu multifacetado talento: uma ópera, *Barbeiro de Sevilha*, um monólogo, *Mistero Buffo*, e uma peça estrelada por ela, *Parti Femminili*.

Caderno 2 — O que há de especial na sua direção de O Barbeiro de Sevilha?

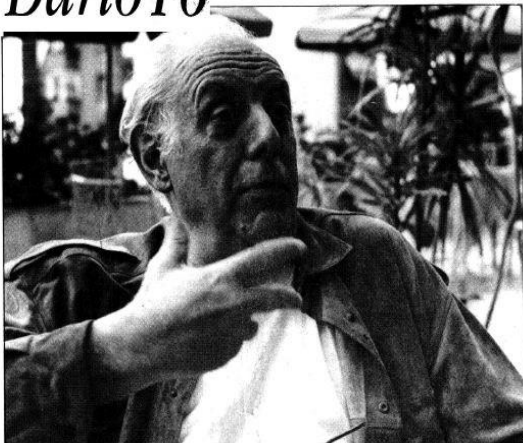
Fo — Todas as óperas dessa época, início dos 1800s, na Itália, eram montadas para estreiar no carnaval, eram diretamente influenciadas pela *commedia dell'Arte*. Quando surgiu Verdi e Wagner e o melodrama tomou conta, os franceses passaram a montar essas comédias a partir do *vaudeville*, alterando completamente o tom. O que eu fiz foi trazer as raízes do *Barbeiro*.

Caderno 2 — Isso já tinha sido feito? Você chegou a um bom resultado?

Fo — Que eu saiba, é a primeira vez. Acho que consegui exatamente o que queria. As pessoas não só riem durante a minha montagem, como riem nas passagens musicais, quando se deve rir!

Caderno 2 — As duas peças que vocês mostrarão em italiano serão compreensíveis para o público brasileiro?

Fo — Sim, porque as duas contaram com a projeção simultânea de slides, com tradução em português. *Mistero Buffo* é formado por dois núme-



Fo, sobre o *Barbeiro*: "As pessoas não só riem durante a minha montagem como riem quando se deve rir"

ros em *gramlot* e dois usando o dialeto do Vale do Po.

Caderno 2 — Que é gramlot?

Fo — É um recurso estilístico inventado na *commedia dell'Arte* para driblar a censura francesa, que consiste numa fala fonemato-pica. Tanto o *Mistero* quanto a outra peça servem para que a gente sinta o pulso do país onde representamos, através

das reações da plateia. *Parti...* é formado por dois textos. Um está sendo montado em português (*Um Casal do Barulho*, com Cláudia Mello, já em cartaz no Teatro Sérgio Cardoso); o outro é sobre uma dona de casa que tenta se matar, mas não consegue porque é interrompida por uma série de telefonemas, dados por pacientes de uma psiquiatria, que a confundem com a suicida.

DE O ESTADO DE S. PAULO

Nobel para Dario Fo surpreende artistas

Dirigentes e críticos brasileiros acreditam que dramaturgo mereceu a distinção da Academia Real da Suécia, enquanto há críticos nos Estados Unidos e alguns críticos de extrema direita nos Estados Unidos.

ARTISTAS MEDICINAS

Críticos e diretores de teatro brasileiros parecem acreditar que foi uma surpresa absoluta o fato de o dramaturgo italiano Dario Fo ter sido o vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1977, considerado pouco conhecido no português João Simões. Dario Fo e seu irmão de mais idade, o diretor e ator Armando Testa, são filhos de Armando Testa e de Emma, uma atriz italiana.

Ele ficou sete anos em prisão, e também foi diretor de teatro em Gênova, Turim, Bolonha, Roma, Florença, Nápoles e Milão. Foi também diretor de teatro em Gênova, Turim, Bolonha, Roma, Florença, Nápoles e Milão. Foi também diretor de teatro em Gênova, Turim, Bolonha, Roma, Florença, Nápoles e Milão.

PARA O DIRETOR MAURICE MAURICE, VIANEY, AUTOR E ENGAJADO EQUITUBRE

Fo pôs pra virar um ator em Alemanha, nos anos 70. "Eu não me lembro porque eu não sou ator e não sou ator", diz ele. "Mas é verdade".

Por alguns motivos do teatro nacional, Dario Fo é um representante do movimento político, antes do teatro do absurdo, que se tornou o teatro de Fo. Ele é um representante do movimento político, antes do teatro do absurdo, que se tornou o teatro de Fo.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.



Dramaturgo de Dario Fo, figura diversiva e atrevida, ironizadora, encenando, no teatro de Dario Fo, a farsa, a comédia e o farofo, marcando o caminho para a adaptação de Monte Atherton de *Um Amarelo em 1978*, considerado o primeiro trabalho de Fo. O trabalho de Fo é considerado o primeiro trabalho de Fo.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Cena tem elevação, plano e perspectiva

Suas personagens são apresentados em situações e seus atores se movem por forças das palavras.

FRANCA RAMALHO

Ele gostaria de fazer alguma coisa de volta do teatro como ator ou escritor, mas não quer. Ele gostaria de fazer alguma coisa de volta do teatro como ator ou escritor, mas não quer.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

ramante sobre a natureza do teatro, em relação à sua concepção com o teatro. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Um artista artístico contra a opressão

No terreno da linguagem, seu trabalho é essencialmente combativo e sensato.

MARCELINA ALVES DE LIMA

A atribuição de Nobel há sempre algo mais do que o prêmio. Ela chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

ESPIRITO INVENTIVO E SEMPRE NOVO

ENUNCIOS, INOVAÇÕES, ENIGMAS, EMBALAS.

EBANAL

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI. Ele chegou a ser preso em 1971, por causa de uma crítica ao papa Paulo VI.

D6 - O ESTADO DE S. PAULO

CADURNO

QUINTA-FEIRA, 27 DE DEZEMBRO DE 2001

TEATRO

Dario Fo e o imprevisto do palhaço arquiteto

Foto: L. L. / BVA



**Ator e autor italiano
completou 50 anos
de palco ao lado da
mulher, Franca Rame**

RON JENKINS
The New York Times

Quando me apresenta às pessoas, o dramaturgo italiano Dario Fo, que este ano comemora os 50 anos de palco ao lado da mulher, Franca Rame, sempre diz: "Este é meu tradutor americano. Ele comete erros muito triviais. Às vezes, seus erros são tão interessantes que eu os traduzo para o italiano e os coloco no texto original." Os gracejos de Fo invertem nossos papéis e zombam do conceito de tradução. Foi isso exatamente o que ele fez durante a primeira turnê americana de *Mistério Bufo*, em 1986. Na ocasião, eu ficava no palco próximo a ele e me esforçava para traduzir suas performances vívidas e não raro improvisadas.

Ele foi o primeiro escritor a ganhar o Nobel de literatura que, além de escrever, também é ator, mímico e palhaço. Aos 75 anos, continua a atuar nos palcos. Fo, que não fala inglês, teve suas comédias traduzidas em mais de 30 idiomas; entretanto, mesmo antes de traduzidas, suas obras passam por uma série de transformações políglotas.

Ele escreve suas peças com o corpo antes de pô-las no papel, improvisando perante uma platéia, de modo que possa captar o impulso cinético dos gestos na sintaxe de seus diálogos. Em geral, suas performances são uma mistura de dialetos italianos, onomatopéias e palavras inventadas, tudo isso inspirado em pinturas de sua autoria que funcionam como esboços das tramas. Fo é rém da obsessão do ator pela transformação. Ele traduz a linguagem corporal em lingua-

gem verbal, as contradições trágicas em paradoxos cômicos e as imagens do mundo à sua volta na verdade muscular dos chistes.

Na qualidade de tradutor de Fo desde 1986, fui visitá-lo em sua casa de veraneio em Cesenatico, próximo de Ravenna, na costa do Adriático.

Eu havia começado a traduzir sua peça *Johan Padan e a Descoberta das Américas* e queria consultá-lo. Em *Johan Padan*, nota-se a predileção do autor pela combinação do sério com o absurdo. A peça narra as aventuras de uma humilde recruta que, durante as viagens de Colombo, usa o riso para combater a injustiça ao mesmo tempo que aprende a cozinhar iguanas e fazer amor em redes. Ao ler trechos da peça em sua sala de estar, Fo não sente necessidade de encenar a narrativa com o corpo, embora não se fure a pequenos gestos, traços subliminares das ações codificadas na linguagem quando de sua concepção original. Seus dedos transformam-se nas velas dos navios e, em seguida, traçam o curso dos fogos de artifício pelo céu.

Seus músculos respondem a cada frase construindo uma sequência de minúsculos hieróglifos que vão ao encontro da ação. Fo lembrava-se do texto do modo como o havia escrito, com seu corpo, e eu procurava traduzi-lo da mesma maneira que havia traduzido todas as suas peças: tendo em mente as origens pictóricas e cinéticas de suas histórias.

No palco, perante a platéia, acabo por vacilar muitas vezes, interrompendo o fluxo incansável das cadências cômicas de Fo.

Onomatopéia – Inicialmente, esses momentos me aterrorizavam; por fim, passei a aguardar ansiosamente por eles. Se eu minimizava uma longa lista de personagens da *commedia dell'*

arte, Fo dizia brincando que a síntese é o maior talento do americano médio. Se eu usava uma palavra inventada em vez de uma tradução literal, Fo observava a qualidade onomatopéica do som e o repetia por diversas vezes em inglês, como uma criança que brincasse com um brinquedo novo. Papanóvel era uma de suas favoritas.

Ao chamar a atenção para o nosso relacionamento, Fo fez do ato da tradução parte de sua performance, estreitando seus laços da cumplicidade com o público ao convidá-lo a participar do que se passava no palco. Ele queria lembrar à platéia que as palavras não são planas e sem vida, e sim maleáveis e cheias de contradições, por isso insistia em que sássem de seu papel de ouvintes e se tornassem participantes em um jogo de pingue-pongue bilíngüe.

"Alguns de vocês rirão quando eu falar em italiano", Fo diz à platéia: "Outros rirão quando ouvirem a tradução; outros só entenderão as piadas depois que forem embora, o que lhes garantirá boas risadas até chegarem em casa." Depois de três meses trabalhando como intérprete de palco da turnê americana de 1986, aprendi na prática que Dario Fo e Franca Rame constroem sua comédia sobre a ação, e que era, portanto, crucial que eu mantivesse a cadência rítmica da ação para que a tradução dos textos fosse bem-sucedida. Aos poucos, ao traduzir, comecei a escolher as palavras de modo que se encaixassem nos gestos empregados na performance. Com o passar dos anos, passei a traduzir seus textos para montagens feitas por outros atores. Com isso, vi-me recorrendo cada vez mais não

apenas àqueles gestos dos quais me lembrava, mas também aos desenhos que Fo esboçava quando redigia suas peças. Esses esboços captavam a coreografia da performance numa planta primal, como se fosse a partitura de um movimento que, de algum modo, tinha de ser incorporado à tradução.

Tradição – A facilidade com que Fo e Rame exploravam o potencial cômico dos erros e a presença do tradutor no palco com eles tem raízes nas tradições medievais e renascentistas que servem de inspiração ao seu trabalho. Os artistas viajantes da Idade Média e os atores da commedia dell'arte da Renascença buscavam um estilo semelhante de improvisação que incorporasse eventos aleatórios à sua performance. Se, por exemplo, acontecesse de um cão subir ao palco de uma commedia dell'arte, o arlequim não via nisso um motivo de interrupção, e sim uma oportunidade para inventar novas piadas e interagir com a platéia.

Fo atribui seu sucesso na improvisação àquilo que aprendeu no palco na companhia da esposa, nascida no seio de uma família de artistas itinerantes que há gerações se dedica à tradição cômica. “Meu trabalho no teatro não seria possível sem Franca”, diz Fo. “Porque Franca nasceu no teatro, mas não no teatro de 70 anos atrás, que é a sua idade. Ela nasceu no teatro de 400 anos atrás. Essa mulher tem pelo menos 400 anos de vida no teatro, talvez 500. Em seu DNA repousa a memória de todos os seus ancestrais, avós e tataravós que trabalharam no teatro. Sua família possui toda a história do teatro europeu em sua memória

coletiva: o teatro itinerante, de fantoches, o melodrama, Shakespeare, a commedia dell'arte, o circo, o teatro épico e a pantomima.

No âmbito da imaginação transformadora de Fo está sua habilidade de enxergar o mundo sob a forma de desenhos e gestos. Tendo recebido aulas de pintura e de arquitetura na Academia de Artes Brera, de Milão, nunca deixou de utilizar o desenho ao longo de sua carreira para visualizar seus pensamentos, transformando as personagens e as situações mais elementares de suas peças em esboços que capturam o absurdo de suas sinas. Nos desenhos de Fo, as pessoas voam, aparecem de ponta-cabeça e têm partes do corpo extraídas de animais exóticos.

As paredes de seu apartamento em Milão são cobertas de obras de arte.

Máscaras da África, Ásia e Europa decoram o corredor que leva da sala de estar ao seu estúdio. Uma estátua da Virgem, do século 18, embalando o Cristo, repousa sobre uma mesa próxima do topo de um bufão medieval.

Plantado no meio desses tesouros encontra-se um aparelho de televisão wide screen dotado de um controle remoto que Fo usa para percorrer incessantemente canais de notícias, esportes e filmes antigos, criando com isso o mesmo tipo de montagem estonteante na tela da TV que cria no teatro.

Crenças – O alvo mais polêmico das sátiras de Fo é a burocracia da Igreja Católica Romana (em oposição às crenças religiosas dos indivíduos, pelos quais Fo tem grande respeito). O jornal oficial do Vaticano denunciou a versão para a TV de *Mistério Bufo*, de 1977, como “o programa mais blasfemo jamais levado ao ar na história da televisão mundial”. Durante a turnê americana de 1986, em

uma passagem que narra a chegada de João Paulo II ao aeroporto de Madri, Fo comparou o pontífice, então uma figura atléctica, a um herói da cultura popular americana: “Lá estava ele em toda a sua magnificência. Olhos azuis, sorriso franco, um pescoço de touro. A musculatura do peito protuberante, os músculos abdominais bem definidos. E, principalmente, uma capa vermelha que lhe caía até os joelhos: Superman!” O staccato com que descreve cada detalhe físico observa uma cadência que culmina com a fala cômica final: “Superman”, que Fo diz em inglês.

A seguir, a descrição vai crescendo em uma espiral de um lirismo absurdo em que o papa alça vôo por conta própria, dispensando o avião.

“Eles já podiam vê-lo em sua imaginação. A capa esvoaçante ao vento. De suas vestes sai uma escrita de fumaça amarela e branca que diz: “Deus está conosco. E ele é polonês.” Ao encenar o vôo do papa, as palavras e os gestos de Fo fundem-se no equivalente teatral do documentário, exceto pelo fato de que a montagem das imagens é absurda: fatos e fantasias justapostos culminam num fluxo ininterrupto de close-ups, tomadas longas e cenas que vão se dissolvendo.

Juntos, Fo e Rame criaram um vernáculo teatral que é todo músculos, cheio de ilusão poética e de metáforas políticas. Os fatos são analisados de várias perspectivas: histórica, política, religiosa, social, moral e irônica. Todos esses quadros se superpõem uns aos outros em uma montagem de ação paradoxal que, por vezes, parece anárquica, mas é na verdade produto de uma visão artística cômica enraizada na destreza do trabalho conjunto de um palhaço com formação em arquitetura e de uma atriz que nasceu para viver no palco. **(Tradução de Antivan G. Mendes)**

ELE RECEBEU O PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA

O ESTADO DE S. PAULO

SEGUNDA-FEIRA, 19 DE JULHO DE 2010 | Caderno2 | D7

Teatro. Em cartaz

NEM TODO DARIO FO VEM PARA AGRADAR

Peça, em cartaz também às segundas, tenta, mas não consegue chegar lá

Crítica: César Augusto
o NUN

Nem Todo Ladrão Vem Para Roubar é um texto do artista italiano Dario Fo, montado pelo Coletivo Teatro Comunare, com tradução, adaptação e direção geral de Augusto Martin e direção de elenco de Antonio Auerer.

O trabalho de Dario Fo se confunde com a história do teatro contemporâneo italiano, participando de um momento de renovação do mesmo com o movimento do novo teatro do pícnolo, através do qual, grosso modo, foi desenvolvida uma linguagem mais popular para as peças. Nesse instante, Fo partiu, sobretudo, das situações cômicas de erros

formacionais cômicas e suas mínicas baseadas no grammatol, língua inventada pelo artista, baseada na mistura da língua italiana moderna com dialetos da região Norte da Península Itálica.

Em Nem Todo Ladrão Vem Para Roubar, peça escrita em 1958, Dario Fo, de acordo com o texto do programa da peça, escrito pelo tradutor Augusto Martin, chega a misturar um pouco de humor inglês das farças e maquiavel-fraanceses, com elementos do surrealismo e teatro do absurdo, o clima gélido e panico de Beckett e Adamov com a linguagem popular e mesanômica da farça italiana, inventando a lógica realista e os lugares comuns da comédia de costumes.

Na fase, e texto, se dissociado da montagem, guarda relativa conexão com crises "moderadas" do teatro, sobretudo, a favor da lógica realista e dos lugares co-



Cena. Aos atores faltam a precisão e o ritmo da linguagem cômica; elenco passa longe das improvisações do próprio Dario Fo

mo consegue escapar da própria comédia de costumes da qual tenta fugir, isso porque, elementos contra iluminação, os objetos onomásticos e até mesmo os figurinos - que poderiam dar suporte aos costumes de uma estética surrealista, com ambientação de história em quadros e ritmo obscuro gráfico, só reforçam o lugar comum. Mas principalmente, faltam aos atores "a precisão e o ritmo da linguagem cômica" que se vê em icones co-

mo grammatol. Assim, parece ter faltado à direção o entendimento de que as situações cômicas e a composição do caráter das personagens - digamos fofa - precisam ser desenhadas com a exatidão e a precisão de quem pinta um quadro (não é tão que Dario fazia esboço de suas tramas em pinturas antes de representá-las ou escrevê-las), e, por isso, as interpretações se perdem numa miscelânea teatral.

O Teatro Comunare é uma Or-

NEM TODO LADRÃO VEM PARA ROUBAR
Teatro Comunare, Rua do Consolação, 1.218, telefone: 3478-0762, Sab., 21h; dom. e 2ª, 20h, 19 e 20, Aux 28.

nicipal dos Diretores da Criança e do Adolescente da cidade de São Paulo) e um Posto de Cultura do Ministério da Cultura, e tem múltiplos em seu trabalho de formação junto aos adolescentes e jovens. No entanto, ainda que a dramaturgia dessa peça abra caminho para avançar para além dos tipos funcionais, humanizandoum ou outro através da dialética, não foi dessa vez que o trabalho do grupo conseguiu dar conta desse princípio do texto, banali-


Crítica: César Augusto

 ❖ RUIM

Nem *Todo Ladrão Vem Para Roubar* é um texto do artista italiano Dario Fo, montado pelo Coletivo Teatral Commune, com tradução, adaptação e direção geral de Augusto Marin e direção de elenco de Antonio Aurrera.

O trabalho de Dario Fo se confunde com a história do teatro contemporâneo italiano, participando de um momento de renovação do mesmo com o movimento do novo *teatri* do *piccoli*, através do qual, grosso modo, foi desenvolvida uma linguagem mais popular para as peças. Nesse instante, Fo partia, sobretudo, das situações cômicas de erros da tradição medieval e renascentista, explorando-as. Ainda hoje, é possível ver em vídeos suas per-

formances cômicas e suas mímicadas baseadas no *grammelot*, língua inventada pelo artista, baseada na mistura da língua italiana moderna com dialetos da região Norte da Península Itálica.

Em *Nem Todo Ladrão Vem Para Roubar*, peça escrita em 1958, Dario Fo, de acordo com texto do programa da peça, escrito pelo tradutor Augusto Marin, chega a misturar um pouco do “humor ingênuo das farsas e vaudevilles franceses (...) com elementos do surrealismo e teatro do absurdo, o clima gélido e paranoico de Beckett e Adamov com a linguagem popular e mecanismos da farsa italiana, invertendo a lógica realista e os lugares comuns da comédia de costumes.”

De fato, o texto, se dissociado da montagem, guarda relativa relação com esses “modelos” do teatro, sobretudo, a inversão da lógica realista e dos lugares comuns da comédia de costumes, uma vez que a linha de força do texto obedece a uma antítese bá-

sica, porém, não menos, por causa disso, dialética: aqui, aqueles que, teoricamente, deveriam ser os escrupulosos (pessoas que estão no jugo do poder), são os que não possuem nenhum escrúpulo, enquanto que o ladrão, aquele que, em tese, não deveria ter nenhum escrúpulo, é o único que parece possuir um senso de ética e algum princípio.

Ocorre é que o que poderia ser uma comédia contundente e ácida, com uma crítica profunda à obrigação moral de todo cidadão, desmanchando o maniqueísmo vigente em nossa sociedade,

não consegue escapar da própria comédia de costumes da qual tenta fugir. Isso porque, elementos – como a iluminação, os objetos cenográficos e até mesmo os figurinos – que poderiam dar suporte aos contornos de uma estética surrealista, com ambientação de história em quadrinhos e ritmo cinematográfico, só reforçam o lugar comum. Mas principalmente, faltam aos atores “a precisão e o ritmo da linguagem cômica” que se vê em ícones como os Irmãos Marx, Buster Keaton e o próprio Dario Fo em suas improvisações e mímicas com

seu grammelot. Assim, parecer faltado à direção o entendimento de que as situações cômicas e a composição do caráter dos personagens – do gesto à fala – precisam ser desenhadas com a exatidão e a precisão de quem pinta um quadro (não é à toa que Dario fazia esboço de suas tramas em pinturas antes de representá-las ou escrevê-las) e, por isso, as interpretações se perdem numa mixórdia teatral.

O Teatro Commune é uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), registrada no CMDCA (Conselho Mu-

nicipal dos Direitos da Criança e do Adolescente da cidade de São Paulo) e um Ponto de Cultura do Ministério da Cultura, e tem méritos em seu trabalho de formação junto aos adolescentes e jovens. No entanto, ainda que a dramaturgia dessa peça abra caminho para avançar para além dos tipos farsescos, humanizando um ou outro através da dialética, não foi dessa vez que a pesquisa do grupo conseguiu dar conta desse princípio do texto, banalizando-o e ficando, portanto, apenas na superfície das contradições do ser humano.

DARIO FO ★ 1926 † 2016

Morre o prêmio Nobel dos oprimidos

Vítima de insuficiência respiratória, dramaturgo italiano venceu em 1997

André Netto
CORRESPONDENTE / PARIS

No mesmo dia em que a Academia Sueca anunciou o nome de Bob Dylan como Prêmio Nobel de Literatura 2016, um outro laureado desapareceu. A morte do escritor, dramaturgo e ator italiano Dario Fo, 90 anos, vencedor da edição de 1997, foi comunicada ontem pelo governo da Itália. Vítima de uma insuficiência respiratória, causada por problemas pulmonares que enfrentava há vários anos, Fo será sepultado nessa sexta-feira, após uma cerimônia secular que será realizada no centro de Milão.

Nascido em 24 de março de 1926 na região da Lombardia, no norte da Itália, Fo foi criado em meio a um bolido operário antifascista, circunstância que marcaria sua ética pessoal sua

afiliação anarquista e sua carreira como escritor e dramaturgo. Estudante de arquitetura, migrou nos anos 1950 para o teatro, quando começou a escrever monólogos e sketches marcados pelo humor e pela ironia sob um forte tom de crítica social. Sua parceria de então, Franca Rame, o acompanharia ao longo de toda a sua vida, até sua morte, em 2013, após anos de casamento.

Como Bob Dylan, a obra de Dario Fo tem como ponto central seu caráter multifacetado. Seus textos e livros parecem escritos para serem entendidos, in-



Em ação. Dario Fo, no encontro com crianças suíças



Peça. 'Morte Acidental de um Anarquista', com Dan Stulbach

terpretados com as emoções de um ator, um papel que seu autor sempre parodiou. Irônico (inclusive sobre si mesmo e sobre sua legião artística, Fo escreveu quando da publicação de um de seus livros: "Esta obra tem um defeito: sua leitura

rá bela". Polêmico e iconoclasta, nunca cessou de criticar de forma mordaz a vida política da Itália — chegando ao fim de sua vida como um apóstolo do Movimento 5 Estrelas (M5S), que

contesta o sistema político do país. Outro foco de sua crítica social foi a Igreja Católica. Foi alvo de pressões de arcebispos indignados contra a peça *Mistero Buffo*, de 1956, na qual adaptava uma farsa medieval para tor-

Um provocador, diz Dan Stulbach

● Um defensor da comédia provocadora. Assim o ator Dan Stulbach descreve Dario Fo. "Para ele, o drama liberta o público por meio da catarse, mas a comédia reúne no espectador seu conteúdo. E lembro que, na *Idade Média, era pela comédia (e não pelo drama) que os artistas criticavam os reis*", diz ele, em cartaz com *Morte Acidental de um Anarquista*. /A.U.

pedar a instituição. Três anos depois, retinuído ao viajar pela Itália encarnando o papel de um papa doente e que, disfarçado e anônimo, busca um psiquiatra e até uma bruxa. Inquieto, continuou a perse-

quir de forma implacável aqueles que julgava poderosos demais frente aos desfavorecidos. Entre dezenas de textos, destacam-se *Morte Acidental de um Anarquista*, de 1970; *Non si Fuggi! Non si Fuggi!*, de 1974; e *Glacino, Trambolite e Permutoli*, de 1981, todos permeados de crítica social, política e econômica. Uma de suas últimas vitórias foi o ex-primeiro ministro Silvio Berlusconi, que encarnou em *L'Anomalo Berlusco*, entre os anos 2002 e 2004.

Em lugar de intimidação, as pressões só fizeram crescer sua celebridade internacional. Seu apogeu se deu em 1997, quando a Academia Sueca lhe concedeu o Prêmio Nobel de Literatura. Para os acadêmicos, Dario Fo "é aquele que smala os palhaços da Idade Média e defende a dignidade dos oprimidos".

ANÁLISE *Maria Eugênia de Meneses*

O adeus ao grande bufão, o maior que o século conheceu

A sletira social, a ironia mais cortante, o riso como forma de subversão. Vencedor do Nobel de Literatura, em 1997, o maior nome do teatro recente de seu país, o italiano Dario Fo valia-se da omea-

fula. "Eu sou um palhaço que ganhou o Nobel", comprazia-se em dizer. Pouco ou quase nada escapava à sua escrita feroz. E o ator Dario Fo deu incontáveis provas de sua fé no poder da sátira. Escreveu cerca de cem obras teatrais, além de inúmeros livros. Em muitos deles, contou com a colaboração da atriz Franca Rame, sua mulher e parceira de cena, morta em 2013. Casados desde 1964, dividiram a militância pelo teatro e pela política e, juntos, escreveram a autobiografia *Una Vita all'Improvviso*,

inconformado por não poder ser vários homens ao mesmo tempo e preso sob acusação de falsidade. A montagem recente de *Mistero Buffo*, de 2012, também contou com a vovó de grandes palhaços, Trazia Domingos Montagner e Fernando Sampaio sob direção de Neyde Veneziano. Dividindo-se entre mais de 20 personagens, inspirados em histórias bíblicas, os integrantes da *Liminha* encenavam aquela que o cartaceno já considerou a "mais blasfema das criações". Além de merecer incontáveis ver-

rem o papel, ele improvisava, abusava da mímica, desenhava, pintava. Era um homem de seu tempo, mas com os dois pés firmados no Renascimento. Segundo o caminho dos mestres do século 16, baseava sua arte na observação do mundo e no domínio de diversas linguagens. Antes de escrever, formou-se em belas artes e estudou arquitetura. Filhos de pais socialistas, Dario Fo combatu os fascistas. Sempre se posicionou à esquerda. Mas nunca aderiu ao Partido Comu-