

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

O mestre Dario Fo: três dias na
Academia Paolo Grassi¹

*Dario Fo, the Master: three days
at the Paolo Grassi Academy*

Marisa Pizza

Autora do texto original.

Università degli Studi di Perugia – UNIPG

E-mail: mariateresa.pizza@unipg.it

pizza.mariateresa@gmail.com

Anna Palma

Tradutora.

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

E-mail: floripalma@gmail.com

Resumo

Neste texto de Marisa Pizza, originalmente um capítulo de um seu livro sobre os dois autores-atores italianos, Dario Fo e Franca Rame, são apresentadas e comentadas as aulas-teatro que Dario Fo realizou na Academia Paolo Grassi (*Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi*, Milão), em junho de 1996. Fo e Rame, ao longo de suas carreiras, desenvolveram uma forma de teatro caracterizada por um processo que se modifica a partir das reações do público. Ainda hoje, Fo é um ponto de referência essencial para atores e companhias teatrais que trabalham nesse sentido, especialmente para as que buscam uma dimensão satírica do espetáculo teatral. Fo, nessas suas aulas-teatro, além do discurso sobre a centralidade do público durante a encenação, transmite suas experiências e conhecimentos em relação à experimentação linguística e gestualidade, todos elementos que caracterizam fortemente os seus monólogos, desvelando, paralelamente, as dimensões poéticas da “máquina teatral” Fo Rame.¹

Palavras-chave: Dario Fo, Franca Rame, Linguagem teatral, Gestualidade, Público.

Abstract

In this text by Marisa Pizza, originally a chapter from her book about the two Italians actor-authors Dario Fo and Franca Rame, the researcher presents and comments on the theater classes that Dario Fo held at the Paolo Grassi Academy (Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi, Milan) in June 1996. Fo and Rame, throughout their careers, developed a form of theater characterized by a process that changes basing on the audience's reactions. Even today, Fo is an essential reference point for actors and theater companies working in this direction, especially for those seeking a satirical dimension of the theatrical performance. Fo, in his lectures-theater, besides the discourse on the centrality of the audience during the staging, transmits his experiences and knowledge regarding linguistic experimentation and gestures, all elements that characterize his monologues strongly, unveiling, in parallel, the poetic dimensions of Fo Rame's "theatrical machine".

Keywords: Dario Fo, Franca Rame, Theatrical Language, Gestures, Audience.

¹ Este texto é a tradução do capítulo II, intitulado “Il maestro: tre giornate all'Accademia Paolo Grassi”, do livro de Marisa Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame* (PIZZA 2006: 51-81) (N. da T.).

Introdução à tradução brasileira²

“Il Maestro: tre giornate all’Accademia Paolo Grassi” é o título do segundo capítulo do livro *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, no qual descrevo os resultados de uma minha pesquisa sobre o teatro deles, conduzida desde 1996 até 2000. A pesquisa que conduzi sobre o teatro, ou seja, a “máquina teatral” Fo Rame, começou nos tempos dos meus estudos universitários, depois continuou no papel de assistente das pesquisas dramáticas em direta colaboração com Dario Fo e Franca Rame, como o próprio livro conta, até chegar à direção do seu arquivo físico e digital até 2020 que, como *Archivio Franca Rame e Dario Fo*, verã, em 2016, a conferição, por parte do Ministério Italiano da Cultura, da declaração de notável interesse cultural: “arquivo de interesse histórico particularmente importante”.

Por vários anos, eu tive, portanto, a oportunidade de trabalhar ao lado dos dois artistas e de utilizar a minha presença na casa Fo-Rame como uma ocasião de observação próxima do seu trabalho. Eu podia assistir e participar diretamente do processo criativo, desde o concebimento da ideia até às pesquisas dramáticas, até a instalação dos espetáculos em todas as suas fases: a escrita, os ensaios abertos, a transformação e fixação, nunca definitiva, do texto. De fato, a minha posição foi, por longos anos, a de uma observadora interna do contexto a ser observado, quase “uma etnógrafa” em contínua relação intersubjetiva e colaborativa com os artistas dos quais eu pretendia estudar a prática teatral.

Autor, escritor, pintor, diretor, homem total de teatro e de arte, Dario Fo, prêmio Nobel de Literatura em 1997, junto com Franca Rame, sempre foi politicamente engajado³. Além das tantas escolas, academias e universidades na Itália e no exterior nas quais Fo e Rame ministraram aulas, seminários, cursos inteiros de teatro e dramaturgia, o encontro de Fo com a *Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi* de Milão se repetiu por várias ocasiões e projetos de colaboração. O então diretor da Academia Paolo Grassi, Massimo Navone, organizou várias vezes para os seus jovens estudantes, ciclos de aulas com Dario Fo sobre te-

2 A autora, Marisa Pizza, escreveu esta introdução especialmente para a publicação, nesta revista, da tradução do capítulo de seu livro, em julho de 2022. Tradução do italiano: Anna Palma (N. da T.).

3 Informações biobibliográficas em português sobre Dario Fo e Franca Rame, notícias, trabalhos acadêmicos e eventos sobre eles realizados no Brasil, podem ser encontrados no site desenvolvido por pesquisadores da Faculdade de Letras da UFMG, no endereço <https://darioefranca.com.br/> (N. da T.).

atro e fabulação. Em 2012, os jovens atores participaram do festival internacional de Avignon para a encenação do seu “Mistero Buffo” com a direção de Massimo Navone. O sucesso da operação continuou a estimular novos projetos e então, em 2015, um numeroso grupo de jovens atores da *Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi*, trabalhou a encenação de um inédito de Dario Fo e Franca Rame, *Storia di Qu*, com a direção de Massimo Navone, a colaboração da Academia de Belas Artes de Brera e a supervisão de Dario Fo. O espetáculo saiu em turnê seja na versão com 25 jovens atores, acrobatas, músicos e dançarinos, seja na versão adaptada para dois atores.

Vários atores foram diretos ou indiretos alunos de Fo. O que torna ainda mais interessante o ensino de Fo é que os atores, que de alguma maneira se espelham no seu exemplo, nunca propuseram uma repetição servil sua, mas sempre reelaboraram as sugestões em uma construção pessoal. Dario Fo é um exemplo eminente de uma forma de teatro na qual a elaboração do espetáculo se configura como um processo que se modifica em relação direta com as reações do público. Hoje também podemos individuar diferentes personalidades e companhias teatrais que trabalham nessa mesma direção, reconhecendo em Fo um ponto de referência essencial, considerado em uma perspectiva que pode privilegiar a dimensão satírica, de cabaré, do trabalho, ou, em outros casos, aproveitar das sugestões oferecidas pela experimentação sobre a língua, a gestualidade, a sua presença total como homem de teatro e, não por acaso, esses “discípulos” acabam muitas vezes enfrentando a forma do monólogo.

Pessoalmente batizei uma centena de jovens, homens e mulheres... nunca me coloquei no papel do mestre... mas na prática acredito ter ensinado para eles algumas coisas essenciais... talvez determinantes... Mas posso me vangloriar de um particular: nenhum deles e nenhuma delas é meu epígono... ninguém me macaqueia... cada um e cada uma preservaram a própria personalidade. (FO 1987: 236)

O patrimônio de Franca Rame e Dario Fo será sempre uma ponte entre as cidades por uma arte difundida do engajamento e do conhecimento que saiba indagar a história para contar o próprio tempo. “Cantem, gente, a sua história” é exortação cara ao casal Fo Rame que, retomando a aula de Savinio, reflete o intento das suas obras, das suas artes que vai além do teatro para tornar-se arte compartilhada em virtude de um engajamento e uma atenção constantes das temáticas sociais. A atualidade das temáticas por eles tratadas é dramaticamente evidente.

A variedade de gêneros na produção artística teatral de Dario Fo e Franca Rame, é tal que permite observar como, através de formas diferentes de estudo e representação, emerge a importância do núcleo central da arte teatral que, para Fo e Rame, é o ator. A noção de arte teatral, como o próprio Fo explica também nas suas aulas de teatro, é incindível em diferentes disciplinas ou técnicas, é uma totalidade da qual o ator é o fiador. Com certeza, uma tal

concepção conduz a uma redefinição do ator, que não é só intérprete mas “homem total de teatro”, como ele mesmo ama se definir evocando figuras como Shakespeare e Molière.

O desenvolvimento possível de conhecimento hoje está no encontro entre arte e vida de todos os dias. A capacidade de imaginar o futuro se aproveita a partir do diálogo com as linguagens da arte. Esta é uma das aulas do trabalho de Dario Fo e Franca Rame.

Dario e Franca viveram na passagem entre dois séculos, acompanhando a história da Itália até hoje, com a doçura e o desinteresse de quem trabalha “para a eternidade”, mas com a precisão ativa e incisiva de quem participa diariamente da história do seu próprio País. Fo sem Fo assim como Rame sem Rame, demonstraram a sua força, a sua eficácia desde logo, já no final da década de 1950 começaram a serem representados no exterior. O Nobel a eles conferido tem que ser considerado um aplauso que confirma e consagra essa fama deles tão difundida. Há muitíssimos lugares, vilarejos, cidades, que podem ter uma ligação ou também somente uma lembrança da passagem do casal de arte Fo Rame e não só, já que podemos retroceder mais ainda nas suas histórias e encontrarmos vilarejos, regiões, teatros, que contam a lembrança da passagem da “Família Rame”, antiga companhia de teatro viajante, da qual nasce Franca. Interessantes muitas vezes as motivações, por parte das companhias teatrais estrangeiras, que refletem problemas sociais e, portanto, adotam o teatro Fo Rame como intervenção, pela sua incisividade e eficácia.

Em primeiro de agosto de 2016 Dario Fo estava em Roma, no palco do *Auditorium*, para aquela que será lembrada como a última réplica do seu *Mistero Buffo*, o monólogo teatral por excelência, como sempre renovado e acrescido pelo diálogo com o seu público. Havia milhares de pessoas de todas as idades, muitos jovens e adolescentes, encantados e, ao mesmo tempo, acordados pela sua voz, uma luz nestes tempos obscuros. A maravilha daquele momento nunca foi de contemplação, mas de um olhar leve e apaixonado, irônico e lucidamente crítico em relação à realidade italiana. Assim Fo:

Considero que no teatro, mais se experimenta na direção do novo, mais se deve afundar no passado, entende-se o passado que pode interessar, especialmente um passado que esteja amarrado às raízes do povo, ou seja, que parte das manifestações de vida e cultura do povo como fonte essencial de solidez e amplitude de representação, seja na vida seja na cultura, para poder exprimir novas buscas e testar novas indagações, na base do conceito de ‘novo na tradição’ à qual estou ligado. (VALENTINI 1977: 99)

“Posso testemunhar que nada pode solicitar imagens de vanguarda assim como a observação do nosso passado no jogo das festas populares” (FO 1986).

“Intuições importantíssimas provêm do baixo. Quando cheguei ao

teatro, essa fixação, essa quase obsessão para encontrar a ascendência, e não a descendência, ficou na base de todas as minhas buscas [...]. E tive razão muitas vezes de não confiar” (FO 1990: 137).

Com o seu olhar, Dario Fo desvelou o caráter profundamente humano e político da cultura popular italiana e europeia com o requinte genial do histórico, a vitalidade cognitiva do antropólogo, com a ironia divina do grandíssimo cômico. Com a contínua busca no passado e o contínuo atualizar-se sobre o hoje, Dario Fo aproximou gerações inteiras não só do teatro e da arte, mas através das linguagens da arte, chegou à conscientização sobre o próprio tempo e, por isso, a sua arte narra o próprio tempo, hoje ainda tão atual, como todos os grandes clássicos que sempre conservam a mesma eficácia comunicativa. Justamente nessa concepção da arte ao serviço do engajamento para contar de maneira crítica o próprio tempo, está centrada a motivação da Academia da Suécia para a conferição do prêmio Nobel de Literatura a Dario Fo, dia 9 de outubro de 1997: “Porque, seguindo a tradição dos jograis medievais, zomba do poder restituindo a dignidade aos oprimidos”.

A incindibilidade da arte teatral

No final de maio [de 1996], uma proposta muito interessante veio da Academia de Arte Dramática Paolo Grassi de Milão para três dias de encontros com os alunos. Trata-se de aulas sobre atuação e sobre teatro em geral que Dario já ofertou várias vezes. Assim, o primeiro dia de aula de Dario na Academia é fixado para 4 de junho. Naquela manhã o passeio tem uma meta precisa, Dario fala pouco, anda a passos largos, para apenas para o café, não compramos os jornais. “Chegamos”, diz, e entramos pelo jardim da escola onde um denso grupo de estudantes começa a cercar Dario que é acompanhado até uma pequena sala-teatro escura e quente. No fundo da sala se enxerga uma cenografia de tecidos coloridos, como lençóis esticados. Dario prefere dar aula sob o pórtico que está no jardim interno, e desse modo, entre o canto dos pássaros, em um lindo dia de sol, começa sua aula que é gravada em vídeo por um funcionário da escola⁴. Cerca de uma centena de estudantes se acomoda em cadeiras ou no jardim, sob o pórtico onde é colocado também um cavalete com folhas e pincéis para Dario.

Dario Fo na verdade não preparou sua aula, não precisa, ele adota na aula o esquema que segue no teatro, ou podemos dizer também o contrário já que

4 Os documentos audiovisuais dos três dias (4, 6 e 10 de junho de 1996) estão guardados no Arquivo da Academia em 2 Hi8 por um total de cerca de 2h de gravação. Documentei pessoalmente os encontros em três fita-cassetes C90 (rótulo *Lezioni all'Accademia Paolo Grassi*), das quais, no presente capítulo, transcrevo trechos impactantes das aulas de Fo.

seus trabalhos, assim como suas aulas, miram a comunicação⁵. Então, Fo abre com o *pré-prólogo* com o qual se empenha a acompanhar e sugerir a disposição dos alunos nesse espaço nunca antes usado para dar aula. Fo se dirige a todos com uma pergunta para conhecer o endereço artístico de cada um: direção, dramaturgia, atuação, organização e assim toma o impulso para seu prólogo sobre as escolas de teatro:

Fiquei em Copenhague por um mês, com Franca atuei e lecionei. No ano passado passei também pela Suíça e pela Alemanha. Ministrei um curso internacional em Florença onde éramos umas quinze pessoas entre diretores, atores de toda a Europa. Aí, em rodízio, a cada dez dias, entrávamos em contato com jovens que eram atores, cenógrafos, figurinistas e diretores. Um dos perigos é criar dicotomias, divisões não ligadas uma à outra, entre os atores, os diretores e assim por diante. Em quase todas as escolas, especialmente as de grande experiência, e que têm uma relação direta com a produção, como por exemplo as escolas alemãs ligadas diretamente quase todas aos teatros, encontrei alguns alunos que, mesmo atuando já nos teatros como profissionais, ao mesmo tempo continuavam frequentando a escola. Em Copenhague a maior parte dos atores no meu curso eram profissionais que tentavam enriquecer seus conhecimentos. Por sua vez, na Itália, quando estamos no último ano da escola, já se entendeu tudo, não há mais interesse em frequentar uma aula, encontrar-se. (Fo: registro de aula gravado)

Já a forma da narração tende a recolher a atenção de quem escuta, mais ainda quando concernem às experiências vivenciadas pelo próprio narrador que, dessa maneira, se acerca mais ainda do seu interlocutor. Fo captura a atenção dos alunos contando sobre a sua aprendizagem: Eu tive muita sorte, não frequentei escolas e então, quando comecei a ser ator diretamente, estava convencido de que eu era muito ignorante, continuava frequentando todas as situações que pudessem me ajudar a continuar aprendendo alguma coisa. Muitas vezes me enfiava atrás da parte mais alta das galerias para seguir as encenações, assistir a todas as realizações, às blasfêmias, aos insultos, às brigas entre os diretores, o cenógrafo, a primeira atriz, o primeiro ator, às histerias. Insisto em tentar amarrar muito mais o

5 Assim Ferruccio Marotti, intervém a esse propósito em uma aula de Dario Fo aos estudantes: “Uma das maiores características do teatro de Fo é que justamente tende mais à comunicação e não à construção do belo espetáculo. Os seus espetáculos são absolutamente belos do ponto de vista formal, estético, mas o núcleo de fundo do seu teatro é sempre a interação com o público, ou seja, a comunicação na relação a dois sentidos com o público. O *grammelot* é um exemplo típico de comunicação não lógica” (em *Lezioni di dramaturgia*, 1986, no *Teatro Ateneo*, documento audiovisual, C.T.A). Durante o encontro na televisão sueca, depois do Nobel, Fo observará: “É importante no teatro fazer respirar com você quem te escuta. É o *cardios* dos Gregos. O *cardios* era um tambor usado para impor um ritmo à representação igual ao cardíaco”.

conhecimento, tanto dos atores, quanto dos diretores, e dos escritores, com o outro mundo que depois será necessário enfrentar. Eu não acredito que um escritor seja de grande nível se não sabe representar as coisas que escreve. Conheci grandes escritores que não eram absolutamente atores e eram ótimos leitores das coisas que escreviam. (Fo; registro de aula gravado)

O teorema que Fo expõe e demonstra todas as vezes nas suas aulas, tem relação com a incindibilidade da arte do teatro: não se pode, nem se deve dividi-la em disciplinas, tudo está indispensavelmente interligado: leitura, escrita, direção. O mesmo conteúdo já foi ministrado aos alunos de Universidades e Academias, seja na Itália seja no exterior. Na Universidade de Roma “La Sapienza” Fo, por dois anos, ofertou cursos sobre a escrita dramatúrgica junto à cátedra de História do Teatro. O *Centro Teatro Ateneo*, dirigido por Ferruccio Marotti, tem documentado minuciosamente todas as aulas que estão disponíveis para consulta de pesquisadores e estudantes. Justamente ali, em Roma, entre teoria e especialmente prática, feita de improvisações e demonstrações, Fo tem as aulas organizadas levando os alunos desde a leitura de um texto clássico, à sua nova elaboração escrita, até a improvisação para a encenação do mesmo escrito, quebrando os limites dos papéis entre aspirantes atores, dramaturgos, diretores, por uma sã interdisciplinaridade ainda mais necessária na arte teatral.

Três dias na Academia Paolo Grassi não são muitos, mas Fo consegue sintetizar, com eficazes demonstrações práticas, temas fundamentais partindo do pressuposto que no teatro precisa realmente conhecer o máximo possível de tudo:

Uma coisa que me surpreendeu na escola de teatro na Alemanha é que todos aprendem a fazer máscaras, instalar uma cenografia, o que é, por exemplo, uma estrutura portátil, onde se colocam as luzes, o que é uma estrutura para afinar as luzes, uma contraluz baixa, fria, ou feixes de luz, como se realizam as passagens. Em Roma, por dois anos seguidos, em que lecionava escrita para o teatro na universidade “La Sapienza”, tentei realizar alguma coisa que andasse do estudo à leitura até atuar, até produzir, realizando, concretamente, o que era escrito. O intento era justamente atravessar, todos juntos, todos os momentos de uma criação teatral: desde a ideia até a encenação. A coisa extraordinária é que de todos esses alunos, os melhores que depois continuaram a escrever, eram atores que aprenderam a importância de escrever e aprofundar o que é encenado. Enfim, alguém que aprende a escrever é alguém que atua melhor ainda que depois não vá escrever mais ou escreverá pouco. O mesmo vale também com os diretores. O diretor desafinado, o diretor que não consegue impostar a voz dele, dificilmente conseguirá impostar a dos outros, dificilmente ensinará aos outros a tomar fôlego, a respiração, usar o próprio corpo, ou quando precisa usar o próprio corpo chama

o mimo. Portanto tem o diretor, o professor de dicção, depois o de movimento, depois tem o acrobata e assim por diante, e ele, o diretor, coordena, mas normalmente não são realizadas coisas extraordinárias. (Fo: registro de aula gravado)

Fo explica e parece atuar. O que diz é, sem dúvidas, importante, mas é o modo como fala que é muito mais interessante: é essa, no fundo, a verdadeira aula. À medida que narra, insere exemplos interpretando todas as vezes a situação que vai propor e então usa tons, ritmos e timbres diferentes. A plateia de alunos se dá conta quanto ele mesmo é a expressão vivente do teorema exposto. Dario Fo vive a arte teatral. Ele narra e todas as vezes reflete em si todas as técnicas e as habilidades que irá individualizar analiticamente. Uma dessas é “interpretar o acidente”. Antes mesmo de apontar essa técnica, aconteceu-lhe de colocá-la em prática enquanto, na segunda aula, resumia aos alunos o tema de *La Venexiana*⁶ para um exercício sobre a improvisação: enquanto Fo falava, se ouviu um cachorro latir e ele na hora: “A que escola pertence?”. Sobre o riso dos alunos retomou o conto e depois de um tempo se ouviu o cão se queixando e sempre ele o utilizou como comentário: “Não, não é tão comvente!”⁷.

6 Trabalho dramático do século XVI de autor desconhecido.

7 Quando Fo enfrenta a arte de “interpretar o acidente”, conta um episódio: “Com relação à situação e aos efeitos da imaginação que se sustentam também nos acidentes, aliás fazem tesouro dos acidentes que podem acontecer: Molière e a companhia da *commedia dell’arte*, estiveram ligados em um mesmo teatro, o teatro do rei. Molière fora atuar para o rei, tivera grande sucesso e o rei, não tendo a possibilidade de oferecer um teatro todo pra ele, chamou o *capocomico* [diretor artístico N. da T.] dos atores, que já conhecia Molière, fora o seu mestre, e fez a proposta de dividir em dois aquele espaço. Encenavam um dia cada ou dois em seguida por vez. Depois de certo tempo que estavam juntos, não havia Molière e não havia o diretor, havia apenas os atores, e um dos atores de Molière diz: ‘Vimos vocês atuarem, são tantos os lazzi que utilizam, as improvisações, que a uma certa altura fogem do texto, do contexto real e não se entende mais nada. Quando entram de novo a lógica já se foi, os ritmos, devo dizer, porém, que às vezes conseguem fazer coisas extraordinárias. Porém, eu acredito que seja necessário ter um respeito maior para o texto, o texto, aliás, deveria ser fundamental. Nós, por exemplo, nunca erramos, para nós uma noite é igual à outra, muda pouco, mas não temos noitadas ruins, como fazem vocês, que são realmente a vergonha do ofício do ator’. O vice-diretor dos cômicos da *commedia dell’arte* diz: “Tem razão, nós às vezes somos vulgares. Nós às vezes nos deixamos levar pela alegria da improvisação, pelo que acontece, pelos acidentes. Perdemos realmente o contato com o contexto geral da obra e por uma fala estragamos os ritmos, os tempos, dilaceramos, quebramos. Porém tem um particular, e este vocês nunca alcançarão’ — ‘Que exagero!’ — ‘Bom, vamos fazer um exemplo, vocês estão atuando, de repente acontece que treme o urdimento’, ‘Vamos pra casa todos com calma sem pisotear uns aos outros’ — ‘E se por exemplo a vossa primeira atriz, que me parece estar grávida...’ — ‘Sim, três meses’ — ‘Isso mesmo. Vamos supor que daqui a alguns meses, enquanto ela encena, tenha contrações e se percebe que está nascendo o filho na cena enquanto atua, quem sabe na parte de uma virgem, o que acontece?’ — ‘Fechem as cortinas! Vai querer que nasça sobre o palco? Cortinas e todos pra casa, até outra ocasião’ — Então, consegue ver? Os acidentes interrompem vocês, mas se a nós acontece que o teto cai ou que a nossa atriz começa a parir, é daí que começamos a atuar de verdade!’. Sendo que no meio tem a situação real, tem o que acontece, enfim, tem a vida, então ficar atento a essas coisas não te deixa perder o rumo, quando acontece alguma coisa que parece estar fora da lógica”. (Fo registro de aula gravado)

Além de passar da narração à interpretação e vice-versa, o mestre consegue sempre tornar familiar, adaptar, qualquer tema para a sua plateia, abatendo a aura de sacralidade na qual são muitas vezes mergulhados argumentos e personagens ligados ao mundo oficial da história artístico-cultural. Foi, assim, viajando de uma ponta a outra pela história, cita os maiores nomes do teatro e compara as suas artes, tornando vivas as suas poéticas, não para demonstrar como se fazia no tempo deles mas como é necessário fazer hoje reelaborando os estilos dos grandes mestres:

Brecht, como pude ver em uma gravação, no palco era um ator extraordinário. Ele começou justamente como ator no teatro de variedades, que é considerado como a mais baixa forma de teatro nos degraus de uma escala de valores que ainda existe. Porém, é do teatro chamado leve que saíram os maiores atores italianos, também diretores e escritores do teatro italiano. Lembro que todo o teatro napolitano provém da assim chamada variedade, desde os maiores. Precisaria eliminar a ideia da sacralidade de certo teatro, especialmente pensar que acima de todos os valores está o teatro dramático, o trágico, que depois se vai na direção da comédia meio séria, depois da pantomima, depois, naturalmente, o clown é visto como algo que pode fazer uma pessoa jovem, assim, por diversão, mas não é considerada coisa muito séria. Onde há seriedade, tragédia, ali tem também a seriedade dos intentos e dos valores, o riso porém não é considerado uma coisa muito séria. E pensar que todos os grandes, desde Shakespeare, a Molière, nos quais se vê o alto valor, o valor está na ironia, no sarcasmo, em conseguir a inserir situações cômicas aí onde acontece um fôlego, uma respiração e um relançamento da situação geral do trágico. Este é um problema fundamental. (Foi registro de aula gravado)

A arte do ator: escuta, ações físicas e narração

Da introdução sobre a importância de aprender tudo que está ligado ao fazer teatro, tendo sempre presente as diferentes passagens, desde a escrita até a direção, Foi passa a tratar os elementos primários os quais compõem a arte do ator que, como tal, está sempre ligado a um *referencial* que se identifica tanto no companheiro de cena quanto no público. Enfrenta-se assim o peso da escuta por parte do ator e quanto pode já ser planejado na fase da escrita. Então, analisando em paralelo os dois elementos nos quais se divide um diálogo, ou melhor, uma situação, a escuta e a narração, demonstra-se como elas estão estritamente conectadas à linguagem da gestualidade. Tudo isso é realizado com a narração de uma anedota e, mais uma vez, Foi explica e simultaneamente, com a narração, demonstra. O exemplo ligado ao valor da não-palavra se

põe no centro do seu ensinamento para projetar uma maior consciência do corpo do ator a favor de uma sabedoria do gesto:

Me lembro de ter visto uma encenação na França de um Molière, tinha me dado conta que havia uma passagem em que dois atores entravam e tinham que falar em voz baixa para que ninguém ouvisse, quase com gestos. Porém, no texto havia as indicações das palavras, talvez elas fossem um acréscimo, isso precisa ser feito em silêncio. Vou visitar a direção e, de fato, o diretor tinha cortado todas as falas de Molière e depois eu disse a ele: “Fico contente, tivemos a mesma ideia, que ali precisavam os gestos, apenas o silêncio, que precisava expulsar as falas” e ele diz: — “Pra dizer a verdade não inventei isso sozinho, eu tinha encontrado uma anotação” — “Onde?” — No texto do cunhado de Molière o qual tinha escrito: Só para indicação de ação”. Ou seja, as falas serviam apenas pra indicar a ação, ou seja, substituía os gestos. Para não colocar “levante o braço em sinal de...”, colocava só “cuidado!” e “cuidado!” era o próprio gesto a ser realizado, como ainda: “Venha pra frente que ali não há ninguém!”. Mas, na verdade, tudo era gestualidade. Assim entendemos o valor da não-palavra, da gestualidade, e o peso que, muitas vezes, tem o gesto mesmo quando tem palavras.

Existem situações nas quais alguém conversa por meia hora e a coisa importante é a ação do outro que escuta. O que ele fala é somente um blá blá que serve para as três falas mais importantes do ator que usa o gesto. Enfim, a chave. As situações estão no começo, e dentro se encontra o desenvolvimento das chaves. Isso no teatro cômico existe em centenas de situações. (Fo: registro de aula gravado)

Um ator, contrariamente do mimo, nas ações deve saber acompanhar a essencialidade e a limpeza do gesto com as palavras, com grande sabedoria de síntese, fazendo do gesto quase “um mecanismo estranho à memória”: enquanto o ator é projetado a contar, os gestos devem acontecer como em segundo plano, quase por fora⁸. Disso a eficácia do “discurso em fragmentos” que deixa entender a *situação*:

Na leitura do texto, quando se prepara uma adaptação cênica, muitas vezes acontece que certos diretores digam: “Não!, vamos cortar!, é chato!” e tiram toda uma sequência; ao contrário, precisa realizá-las e somente quando estamos na cena entendemos a importância daquele falatório que na aparência é inútil mas é um som importante na respiração do andamento. Quantas vezes não é nem mesmo

8 Assim, Fo explica como adquiriu a habilidade da não-memória do gesto teatral: “Se chama exercício de manipulação e está na base do mimo. Eu o fazia junto com Lecoq em o *Piccolo Teatro*, se fazia até mesmo contando histórias para nos exercitar a não decorar diretamente”.

importante entender o que estão dizendo, o que deve ser entendido, o que se deve entender em todo o discurso é a ária, é a situação. No falatório do advogado que convence a registrar uma queixa e investir dinheiro em grande quantidade, maior é o murmurejo, mais é destruído, mastigado, e chega em fragmentos, maior é, no atordoamento, a situação de apoio do ator e especialmente do público que se insere dentro da situação do ator⁹. (Fo: registro de aula gravado).

Portanto, centrar a *situação* que sustenta o andamento do texto consente conseguir surpreender o público. Essa é uma das coisas mais importantes que deve aprender um ator, assim como o escritor e o diretor. A esse propósito faz o exemplo de *A história do tigre* que se tornou um clássico poucas vezes substituído pelo momento dos lazzi da mosca em *A fome do zanni*:

Um dos problemas maiores é o de permitir ao público espreguiçar-se, escorregar um pouco por vez na cadeira, é um sinal assustador. Eu sempre deixo luzes que permitam individuar o público e segui-lo tentando evitar que se acomode, não para seguir com atenção, mas para descansar e escutar passivamente. Importante é tentar projetar o público até mesmo no palco, fazendo com que use a assim chamada câmara do espectador. Todos nós, mesmo quando olhamos as coisas ao redor, temos tomadas para evidenciar espaços pequenos e largos; o nosso olho nos permite fazer aberturas enormes ou diminuir, espremer, chegar em cima ou olhar somente os particulares. Essa ação é determinada pelo ator, é o ator que desenvolve esse discurso. Quero fazer um pequeno exemplo, o exemplo de um trecho: *O tigre* é o conto tomado do real, eu o vi encenar na China [encena o encontro do soldado com o tigre]. Realizei alguns trechos: do passivo e do ativo, ou seja do objetivo pelo que concerne certos momentos e, por outro lado, o que é o meu pessoal “clima” de medo, de terror e assim por diante. Obrigo vocês a imaginarem; a um certo ponto, alguns ângulos por trás, quase como em uma estrutura de mise-en-scène cinematográfica: antes estou pra morrer, e sou eu, depois projeto a imagem para o outro lado e descrevo o que está na minha frente, e então vocês, justamente na chave de indicação, são levados a olhar e ir atrás de mim, vocês trocam as suas posições, me seguem, se colocam nas minhas costas a olhar comigo o que acontece. Portanto acontece que a posição, a atitude dos espectadores muda concomitantemente, conquista a atenção, temos uma constância do movimento. Isso deve estar consciente no ator, deve ter a

⁹ Esse mesmo conceito é relatado, sempre por Fo, através de uma discussão sobre a arte da pintura durante as aulas romanas em “La Sapienza” e o paralelo entre *leitura do signo* e *leitura da palavra* é um dos pontos de maior importância para o estudo da sua obra teatral.

consciência da transposição contínua que provoca no espectador.
(Fo: registro de aula gravado)

Assisto e gravo as aulas ministradas na Academia que acontecem como uma repetição veloz dos pontos fundamentais da técnica e da poética do teatro de Dario Fo e Franca Rame. Observo Fo junto com os estudantes e a aula-espetáculo adquire pouco a pouco a atmosfera de um grande jogo com regras bem fixas. Perceberei, mais na frente, como, na realidade, Fo apronta o trabalho como uma brincadeira, seja pelo prazer e entusiasmo com os quais inicia a realizar um projeto, seja pelo rigor e a meticulosidade em seguir as regras precisas. E de qualquer maneira o mote é sempre este: divertir-se.

A improvisação como ação motivada

Dario começa a indicar algumas situações nas quais visa a fazer os estudantes atuarem: “Tenho certeza que será divertido, se fizerem isso!”. Primeira situação, que já é um clássico nos seus seminários, é o encontro e apresentação de passageiros que não se conheciam, em um vagão ferroviário, e depois deles inclui o cobrador. “Vagão ferroviário: dois jovens e uma jovem e vice-versa. Falamos de situações em tempos muito cerrados. Precisa sempre achar um fechamento, é determinante”. A situação é sempre a mesma, serão os estudantes que, a cada vez, ou também por algumas intervenções do mestre que inverte os papéis ou põe um elemento novo, atuarão por improvisação e então: “Cuidado como está se movendo, sempre tem que ter uma motivação, uma razão, ao nos mover no espaço é como escrever cada passagem nossa, então cuidado também a desenhar o espaço com o teu corpo”. O mestre, com a sua nota veloz e sintética, insiste sobre três elementos fundamentais: motivação - escritura - desenho, e os conjuga juntos sintetizando todo o corpo do ator. Nesta exercitação direta, com a qual se demonstra o que indicamos como teorema da incindibilidade da arte teatral, os estudantes são chamados a interpretar uma situação improvisando. Não se trata porém só de improvisação como prova de interpretação. O ator se dá conta que ao mesmo tempo tem que elaborar a chave de uma situação dada (motivação); decidir seu desenvolvimento (escritura) e, com o agir do seu corpo, delinear os espaços da ação (desenho) com a mesma atenção que empregaria se os desenhasse¹⁰.

10 Na verdade, Fo considera o desenho e a escritura duas linguagens complementares. O desenho adquiriu, no trabalho de Fo, uma importância predominante que, como a linguagem do signo, solicita imagens plásticas mas que, mais ainda, como gesto incorporado, sugere e estimula imagens literárias. Mais desenha, mais escreve, e mais é forçado a “cortar” para dar um justo ritmo ao trabalho que, especialmente nesta fase, vê a intervenção e a colaboração de Franca Rame.

Fo corrige e endereça os alunos, empenhados nos exercícios práticos, fazendo rodar os grupos nas várias situações dadas:

Muitas vezes o problema é justamente o de se ver, e de se substituir um com o outro no jogo da atuação. É determinante. Com essa técnica encenei *História de um soldado* realizando-o, em lugar de 5 pessoas atuantes como era no original, com bem 32 pessoas, em que o importante era a troca de todos os personagens. Um mesmo personagem era executado por dez outros no espaço de quinze dias e um mudava com respeito ao outro. Vendo o personagem projetado por outro, cada ator corrigia os modelos, as atitudes, as escutas. (Fo: registro de aula gravado)

Aproveitando dessa técnica, pela qual para um mesmo exercício rodam diferentes atores, Fo propõe uma outra situação que melhor coloca em evidência o problema de gerenciar a *escuta*: como seguir e apoiar o ator. A situação é para dois atores e explica o jogo de apoio mudando gradualmente de chave e situação de modo a direcionar sobre uma narração e manter a atenção respeitando os tempos. De tal modo é evidenciada a relação entre escuta e atenção. As duplas de atores se alternam e, a cada uma, Dario insiste em “não exagerar, manter os tempos, ser de apoio e entender os momentos nos quais tem de prevaricar”. Escutar não quer dizer só aguardar o tempo da própria fala mas andar juntos, “nunca atuarem sozinhos”, e mais, lembrar-se sempre que, junto com o companheiro de fala, há especialmente o público do qual se deve saber medir a escuta:

O pior ator é aquele que não escuta o público. O público é o teu comentarista, o teu diretor, o teu solicitador, é quem te dirige, cuidado para não se transformarem em súcubos do público, porque o público te leva também à ruína, ao massacre. Pode ser um público excitado, como aconteceu em certas peças, pelo gozo não das piadas mas por ver o próprio companheiro que normalmente age de outro modo, atropelado por uma outra situação, ver ele sob uma outra dimensão, uma outra figura, uma outra veste, então isso é uma falsa diversão que tem pouco a ver e precisa tirar, selecionar. (Fo: registro de aula gravado)

A situação proposta para o exercício com dois atores é narrar uma piada com três diferentes chaves: um dos dois não tem vontade de escutar; o outro não tem vontade de contar; ambos se divertem como loucos só ao se lembrarem e, na tentativa de contar, acabam por referir, entre risadas e empurrões, uma versão emaranhada da história. Fo os segue fazendo às vezes o companheiro de um ou de outro para demonstrar como o papel de apoio/coadjuvante pode ser determinante. Recorre depois ao texto clássico para um paralelo entre escritura e encenação, ou poderíamos dizer entre leitura e individuação da chave de situação:

Em *Julietta e Romeu* há uns momentos nos quais Romeu escuta e é mais importante que Julietta que atua, como na invocação no balcão de Julietta.

Diretores incompetentes escondem quase Romeu no breu, outros capazes o colocam em primeiro plano voltado para o público enquanto naquele momento Romeu escuta falar dele, entende o desespero e o sente da mesma maneira, é contra a família que determina a tragédia e isso é importantíssimo. Portanto, um Romeu em primeiro plano, nesse ponto, com a pretensão de estar escondido na escuta e cada momento da escuta é carregado pelo seu desespero, pela sua melancolia, pela tragédia que se abateu nele, é ele quem determina a contraposição e o comentário do que a moça diz, sem a sua relação, sem a sua sustentação, as palavras de Julieta não têm valor. A ajuda grande é também do diretor. (Fo: registro de aula gravado)

Os dias de aula não são consecutivos. Fo mergulha novamente na multidão cotidiana de compromissos, encontros, trabalho de pintura e escolha das obras para a mostra. Depois de dois dias da primeira aula com os estudantes da Academia, à noite, sentado no sofá, diz que para o próximo encontro trabalhará na fabulação e então, depois de pegar papel e caneta, começamos a anotar várias peças que normalmente usa nesses encontros-aula: *A Águia e o Besouro*; *O mito da Primavera*.

Na manhã de seis de junho nos encaminhamos para a Academia para a segunda aula. Paramos antes para um café e Dario lista os personagens das histórias que gostaria de submeter aos alunos. Depois diz: “Pode ser que acrescente mais uma”. Chegando à escola, já estão todos prontos aguardando. Me diz para marcar no cartaz o esquema dos personagens das histórias anotadas. O mestre solicita aos estudantes a improvisação. Enquanto um grupo se afasta por alguns minutos para preparar a improvisação sobre uma situação dada, outra é solicitada a outro grupo. Cada um observa a realização do outro e juntos se comenta. À dupla de rapazes, que depois vai se alternar com outros, é indicado um trecho de *La Venexiana*: “O problema é a defesa dos ‘bens’ e do poder em uma sociedade mercantil na qual, como a de hoje, (pensem na atmosfera de hoje na qual possuir bens, possuir dinheiro, poder, contempla também a família), é preciso que tudo fique na família, não jogar fora bens, não desperdiçar”¹¹. Fo passa a corrigir o primeiro ensaio dos jovens de *La Venexiana* fa-

11 Fo resume a chave do trecho citado: *La Venexiana* é um texto de 1500. É a história de dois mercantes. Eles descobrem que as filhas estão se apaixonando uma por um estudante, a outra por um capitão. Entendem que os jovens querem se amar no dia de carnaval. Desesperados comentam o fato e pensam em se tornarem eles mesmos os amantes das próprias filhas; depois se dão conta da gravidade da coisa, se insultam. Finalmente, se convencem e decidem trocar entre eles as filhas no carnaval, substituindo-se, com a brincadeira da máscara, aos dois jovens que, enquanto isso, pensam em fazer prender. Excitados se contam o que será a relação com a filha do outro, depois os ciúmes. Toda a disputa, abstrata mas concreta nos valores, acontece porque o problema é salvar a propriedade, para um mercante a filha também é um bem próprio. A sugestão para contextualizar o fato no próprio tempo é um tema que Fo esclarecerá mais adiante.

zendo notar como partir de uma forte caracterização dos personagens pode cancelar a chave a favor de um efeito caricatura. Então o mestre senta com eles, faz um pequeno sinal e já se visualiza a situação e o humor:

O problema é partir de duas coisas fundamentais: não se preocupar logo com a imitação, que vem depois, após escolher um andamento, uma caminhada, o problema é o da situação. Nunca partir imediatamente do grotesco da atitude. Essa preocupação, se for conduzida logo de início, destrói a possibilidade de seguir o discurso. Eu de propósito a contei em modo plano, elementar, não coloquei caracterizações na minha narração, para que vocês tivessem a possibilidade de escolher. Quais são, no entanto, os momentos cômicos? São justamente a relação com o real. Se um de vocês começa logo [atua o diálogo sozinho reconstruindo-o entre as risadas do público]: — “Ah que coisa tremenda me aconteceu! Se continuar assim eu me mato!” — “O que é? Que se passa? Por quê? Aconteceu alguma coisa?” — “É, uma pessoa mantém a própria filha, alimenta-a, ama-a, cuida dela dia após dia, forma-a, está ali maravilhosa e um dia...” — “Morreu?” — “Não, pior! Vai namorar outra pessoa” — “Assim, só pra...?” — “Claro que não, se casa!” — “Ah bom, se casa!”. Tentem materializar isso com uma lógica de diálogo, depois o caracterizar tem que vir em seguida, ou se torna banal, se torna uma caracterização exagerada. Aprender a criar sínteses, especialmente fazer emergir o diálogo e dividir as partes entre vocês. Eu sou quem trata da melancolia, depois em dado momento outro se insere na melancolia, antes parece destacado e depois se revela até muito mais desesperado que o primeiro. Precisa ter invenções. Exemplo [Continua]: — “Poderíamos fazer uma troca. Eu com tua filha e...” — Infame asqueroso! Não ousou pensar uma coisa dessas! Nojento! Mas nem sonhando... É linda tua filha? [risada do público]. Precisa ter um jogo de construção e destruição das gags. (Fo: registro de aula gravado)

Passa-se a assistir ao exercício realizado pelo grupo misto e mais rico ao qual foi assinado *O mito da Primavera*.

É importante esta história porque está na base do nascimento da tragédia e é deslumbrante notar como a tragédia, na realidade, no começo fosse realizada em modo divertido, cômico, grotesco, além do que trágico; tinha no interior sinais de diversão que depois eram o suporte de toda a história. As duas grandes festas eleusinas e dionisíacas, são as chaves da representação grega, a base fundamental do mito da ressurreição da terra como do seu apagar, do nascimento do amor, da alegria, do canto e da melancolia. (Fo: registro de aula gravado)

Mudamos todos de lugar, cada um com a sua cadeira, para o grande jardim onde uma plataforma de madeira faz de palco. Seguindo as sugestões do mes-

tre, o trabalho foi organizado em coro fazendo o verso da tragédia grega. Dois narradores defendem duas diferentes versões do mito, deixando em grande confusão os personagens que, enquanto isso, mimam a história. A linguagem é dialetal, especialmente pseudo-meridional [imitação dos dialetos do sul da Itália, N da T.]. Os personagens encenam trechos curtos de falas que deixam o lugar a gritos de alegria ou desespero, risadas ou choros. Em alguns casos, os personagens da história colidem também verbalmente com os narradores. Em vários momentos o espaço da ação invadiu e envolveu o público e o jardim ao redor, acompanhado por risadas e aplausos dos colegas. O mestre os interrompe e sugere acrescentar, à justa chave irônica por eles proposta, uma contra chave: uns cantos corais que sublinham ironicamente os humores:

Importante começar, justamente, jogando pro ar algumas chaves que na realização do jogo vamos aprendendo. Uma variante pode fazer ressaltar o sarcasmo e ser de grande apoio: quando vocês têm os momentos das lágrimas, queixas, não seria mal se apoiarem em falsos coros gregos, pode ser com sons, um bordão de fundo. Tudo se torna ainda mais irônico e mantém maiormente o andamento, os ritmos. Mesmo nos momentos de alegria precisa de uma contra chave, uma contraposição. (Fo: registro de aula gravado)

Os tempos cômicos

Dario Fo toma como exemplo prático os exercícios realizados e, com as suas sugestões e correções, enfrenta novos argumentos solicitado também pelas perguntas dos estudantes que revelam terem conseguido desenvolver a ação com diversão porque se sentiam também sustentados pelo público:

Os tempos de vocês eram os da progressão. Se tiver um público que sustenta vocês além da medida e permite dilatá-los, vocês são levados, mesmo se a previsão era a de três falas, a fazer quatro, porque é o público que exige. Por isso, no tempo cômico, a escuta do público é determinante. Comigo aconteceu de preparar uma fala, na cena perceber que o público a corta e torna inútil o desenvolvimento em segunda, porque já entendeu tudo e intuiu uma situação cômica um momento antes que fosse concluída. Nesse caso, então, ou se fazem falsas pausas, se acelera para pegá-lo em contra-ataque, ou se finge ter terminado a própria fala e quando é encerrada que tem o ponto, partir e relançar, ou surpreender, sempre com uma mudança de ritmo imediato. As técnicas que se precisa aplicar no valor da fala mudam sempre segundo o público. Os públicos piores são os que não permitem a respiração, que são imprevisíveis, que sobre uma piada executam um boato, e depois sobre a seguinte se apagam totalmente porque não a entenderam, não lhes interessa, enquanto talvez a

noite anterior fora perfeita. Então você diz: ‘talvez tenha sido eu que errei o apoio, fui eu que vibrei demais, calculei mal a piada’. As diferenciações necessitam também de serem previstas, justamente para não te encontrar assim com a bunda no chão sobre uma piada que foi carregada demais, ou sobre a qual não foi prevista uma certa reação. Fundamental é ensaiar com o público. Se vocês tivessem realizado essa peça sem a nossa presença, tenho certeza de que teria sido uma coisa completamente diferente. Nós, com a nossa presença, determinamos os ritmos de vocês, os tempos, o intuir que uma coisa não funcionava, fazer vocês repetirem, levar vocês a escutarem. (Fo: registro de aula gravado)

Quando o mestre começa a falar nesse modo, chegando a conclusões e dando explicações que, somente após tê-las ouvido, aparecem óbvias, parece que leva na mão a solução para qualquer dúvida. Como a um prestidigitador que esconde seu truque, um jovem lhe pede para explicar a mecânica dos *tempos cômicos* e então Fo, mais uma vez, ensina como a fadiga, o empenho na atenção e na escuta, enfim, a prática, desvela a magia do teatro:

Não há uma teoria sobre os *tempos cômicos*. O problema do tempo cômico é algo que se adquire e dificilmente dá pra determinar e elencar, quando se encena uma comédia, uma farsa ou uns lazzi. Ocorre-me poder marcar uma respiração necessária antes de entrar na fala, ou criar o apoio necessário para quem virá depois e vai para a escuta, mas dar indicações claras, limpas, como se fossem elementos matemáticos, é absolutamente impossível. O público, com as risadas, os apoios, dá as respirações, dá o impulso inicial, sustenta em certos pontos e solicita a repetir uma chave. No exercício de vocês tinha por exemplo o tormento do raivoso: “raivoso... mais raivoso... muito raivoso... uh como está raivoso, agora não exagera!”. Esse é o tempo cômico: montar, montar, fechar e cortar. O tempo cômico é a respiração, o tempo que existe para concluir uma situação cômica assim como a piada de vocês: “Mamãe! Mamãe! Oh mãe! Escuta ma...! O que é! Oi! E ma..., ma..., mas vai tomar no cu!”. (Fo: registro de aula gravado)

Os vários momentos do exercício realizado são analisados e, assim, uma vez descoberto como de um erro de escuta de uma atriz que saiu fora de tempo, porque encantada pelas risadas do público, a atenção do outro tenha resolvido o risco de uma freada de ritmo e um pulo de fala intervindo sobre ela prevaricando-a e dando assim um ótimo exemplo de escuta:

Mais uma coisa que precisa fazer e que requer uma grande experiência especialmente na improvisação, é atuar escutando os outros, permitir as entradas dos outros. Tinha isso em alguns momentos dessa peça que vocês montaram. Por exemplo: ela gritava, o coro

atrás sustentava, e não percebia que estava queimando as piadas do jovem que, habilmente, podia somente ultrapassá-la e você teve que inventar outras falas, exatamente o “vai tomar no cu!” mesmo, justamente porque ela não te permitia o espaço. A jovem queimava os fôlegos dele, não lhe permitia entrar na fala. Ao invés de escutar, atuar a própria parte, especialmente quando se vai *a soggetto*, permitindo aos outros os fôlegos, entrar, concluir. Se ela o tivesse escutado, poderia tentar de entrar com os gritos nas respirações dele, sem acobertar seu momento de fala. Precisa gerenciar o público, sem carregar, sem freá-lo. Nunca se deixem levar pela euforia deles pela vontade deles de serem protagonistas até o fim. Esse discurso de andar por si já tem até mesmo em Aristófanes onde, a um certo ponto, o ator principal, o cômico, sai e comenta o que tinha acontecido, e zomba e debocha do público. (Fo: registro de aula gravado)

A partir de um acidente, o ator, intervindo sobre ele, reinventa o texto, conseguindo passar adiante mantendo o ritmo. Isso retoma o discurso sobre a importância da presença consciente e da possibilidade de readaptar, ou também de revirar um texto a favor da síntese:

Do outro lado, já acontecia com os atores de Shakespeare. É importante lembrar do ator que interpretava Hamlet que buscou testemunhos sobre as variações depois adquiridas pela literatura oficial. Bem, esse ator insere umas situações que são evidentemente empecilhos, teve momentos em que alguém errou e uma cena foi cortada sem querer, e portanto para montá-la, se continuou e foi inserida no último momento. Esses se tornaram trechos fundamentais. Percebeu-se depois que era essa a síntese correta. Aquele acidente tinha determinado uma transformação do texto conferindo a ele a justa síntese. Isso acontece no teatro grego, no italiano de 1500, sem falar do teatro do nosso romantismo. (Fo: registro de aula gravado)

O uso do espaço é outro elemento fundamental da narração do teatro. Mesmo em um espaço pequeno, diz Fo, é possível projetar a ideia de um espaço amplo como o jardim acomodado no exército. Para criar conflitos na narração, se pode intervir não somente nas falas, mas também em nível visual sempre trabalhando sobre os ritmos e sobre os tempos:

Uma das coisas mais divertidas que vocês executaram foi a ampliação total dos espaços. Portanto não havia mais o espaço do palco mas vocês saíam, tinha quem partia daqui, quem dali. Diversão, depois de ter destruído tudo, é também compô-lo pequeno, ou seja, fazer a pantomima de uma corrida no lugar. Se pode inventar o *slow motion* também dos sons, ou duplicar no sentido das antíteses, enquanto se fala rapidamente, se realizam gestos bem lentos, ou enquan-

to se fala muito lentamente se anda em uma velocidade terrível de ação. O narrador, por exemplo, narra devagar, solto e os outros por sua vez se agitam, fazem as ações correndo, depois travam: ficam parados e o outro fala rapidíssimo em síntese. Ou a concomitância pela qual cada um dos personagens é levado a contar sempre epicamente em modo quase áulico, e o outro desce por sua vez plano nas situações, criando conflitos na narração. (Fo: registro de aula gravado)

A inversão de chave e situação apaixona os estudantes que começam a propor outra forma de ruptura e, então, intervêm ainda Fo, lembrando que o objetivo deve ser sempre a clareza:

De qualquer jeito, centrais são sempre as chaves. É por isso que é importante a prática, ou seja, seguir essas coisas e depois revê-las, recompô-las. Não se pode dar muita confusão, muita coisa ao público, se não vai embora. A coisa mais divertida que vocês montaram é o diálogo entre o narrador e o personagem que atua: ele descreve o amor incrível da moça e ela a certa altura começa a discutir os termos que ele usa falando dela e se sente ofendida. Também a própria destruição da situação, como: a briga entre os dois que narram deles, que não estão de acordo, ao mesmo tempo, nasce ali a situação. Podem-se fazer também coisas totalmente em chave trágica com respirações dentro cômicas como um *Hamlet* que eu vi onde havia algumas dentro das situações de contraponto cômico que eram as que davam valor às passagens trágicas. O contraponto, as respirações as encontramos em todos os grandes clássicos: Molière executa algumas passagens de tragédia incrível que adquirem valor no contraponto do cômico, do grotesco. Quando tem uns diretores que encenam apagando-as, ou sem perceber, não estão intuindo o valor do cômico, a tragédia que existe por baixo desmorona, se torna chata. (Fo: registro de aula gravado)

Dario Fo continua a sua aula contando aos estudantes a notícia de um convite feito a ele para a realização de um projeto teatral sobre a *Bíblia do Imperador*. Ilustra assim a sua metodologia de composição de um trabalho teatral que nesse caso passa através da pesquisa e do estudo histórico. Fo fala do seu projeto não apenas para fins didáticos mas, como aprenderei mais adiante, na realidade o próprio conto faz parte de um trecho ligado à sua metodologia de composição. Todas as vezes que Fo conta dos seus projetos é como se sondasse a validade das suas ideias que, mesmo ainda embrionárias, se desenvolvem justamente a partir do diálogo com os outros.

Me trazem uma *Bíblia* da idade média impressa sob Carlos, o Calvo. Trata-se de uma *Bíblia* que reflete os momentos culturais do seu tempo. É uma reescrita com comentários, cortes, muitíssimas imagens. Tem comentários gráficos, cromáticos, incisões, e essas são as

mais importantes. Eu devo tentar realizar um discurso teatral sobre a *Bíblia* daquele período ligado às tradições populares, também medievais, e depois encenar no teatro. Vamos olhar e descobrir juntos. (Fo: registro de aula gravado)

[...]

Técnicas do conto: síntese e situação

Na manhã de dez de junho voltamos à Academia para o terceiro encontro com os estudantes. Hoje, o objetivo é o de se dedicar às técnicas do conto, à síntese e à leitura da situação. Levamos conosco as fotocópias das pinturas bíblicas, dos vasos gregos, os dois livros de *Johan Padan* e dois desenhos de Fo ilustrando: *Kore* e *Os amantes gregos* para mostrar no desenho uma outra fase de pesquisa para a composição do texto teatral.

Fiz alguns desenhos para ilustrar os contos que fizemos outro dia: a peça dos deuses, *Kore*, realizada a partir de pinturas que existem em Nápoles: *A Primavera*, a mãe *Demeter*, ela também realizada a partir de uma pintura. O que eu continuo fazendo para me dar conta do valor, do peso, é desenhar, ou seja, contar por imagens, e depois naturalmente desenvolvo o discurso. Seja no cinema seja muitíssima gente de teatro usam os desenhos, também Brecht desenhava, e outros autores. (Fo: registro de aula gravado)

Com as imagens Fo explica a escrita através do desenho e o quanto, na maioria das vezes, as pinturas são mais amplamente ligadas ao discurso popular. O desenho, portanto, ilustra as situações e solicita a síntese, é uma sugestão para interpretar as situações não as amarrando às palavras das falas:

Já que, somente através do atuar nas situações, as palavras adquirem peso, valor, se não se tornam cantilenas, afetadas, que é clássico dos atores de teatro que atuam sem mais pensar no que dizem. Os que não se dão conta, que não participam são *teatranti* [pl. de *teatrante* N. da T.], aqueles atores que, quando acontece um pequeno acidente, perdem o ritmo, o tempo, a lógica do discurso e perdem o rumo. Me aconteceu algumas vezes de fazer um *soggetto* com alguns atores profissionais, bons, que estavam na onda, mas quando com eles se quebrava a métrica, os sons e não o significado, não conseguiam mais retomar a lógica do discurso e se inserirem de novo. (Fo: registro de aula gravado)

Na medida em que folheia e mostra as pinturas, ele pára nas imagens bíblicas como exemplo de representação direta:

Estas fotocópias da *Bíblia* de Carlos, o Calvo, são tenras, não têm um grande cromatismo. São importantes porque são as ilustrações dos fatos da *Bíblia*. Há o Gênese que é importante, belo. São a ideia da representação já direta, clara. Eu gostaria de usar essas e depois mais ilustrações da *Bíblia* que são numerosas. Essas são do século VIII, d. C naturalmente. Eu quero utilizar essas imagens e delas realizar alguns trechos da *Bíblia* que estão ligados também à tradição popular. Ou seja, inspirar-me mais na imagem da representação pictórica. Vou pedir a reprodução mais precisa, estas são um pouco desbotadas, não têm a mesma intensidade, mas têm um candor dentro. (Fo: registro de aula gravado)

A sua sensibilidade de artista, a sua ânsia para realizar o que já se amontoava na sua mente, emociona-o. Começa já a pensar onde poderia buscar textos paralelos para a sua pesquisa, cita o *Saltério de Utrecht* [conjunto de Salmos do *Velho Testamento* N. da T.] e começa a citar dois episódios bíblicos sobre os quais trabalhar: *A embriaguez de Noé* e *Sodoma e Gomorra*:

O *Saltério de Utrecht* é pintado apenas em branco e preto, mas dentro tem contos e particulares interessantes. A embriaguez de Noé é um episódio excepcional: os filhos tentam esconder. Tem um filho que o carrega nos braços, mas a testa está caída, dá pra ver que não fica reta, depois o seguram em pé em dois e ele faz embebedar também os outros por quanto balança. Como nos quadrinhos, incrível. São contos que na *Bíblia* não se encontram, são apenas indicados. Um outro, por exemplo, é o de Sodoma e Gomorra: tem um santo homem, de nome Loth, que tem três filhas. A certa altura, no meio dessa cidade onde aprontam de tudo, onde há criminalidade até mesmo sexual, em formas diferentes, roubalheiras, enfim, uma cidade maldita, Deus envia uns anjos para uma visita. Chegam esses três anjos, naturalmente sem as asas, ou se têm asas estarão escondidas pelos mantos. As pessoas do lugar, quando veem esses três anjos dizem: “Deus, que lindos! Que maravilha! Olha só que belos rapazes!” e então vão pra casa de Loth que os hospeda, batem e dizem: — “Mostra esses três moços que os queremos!” — “Não!” — “Sim, assim nunca vimos!”. Empurram a porta: — “Vamos, queremos eles, queremos eles!”. Loth chega até a janela e diz: — “Por favor, parem, são hóspedes”. Depois acrescenta: — “Dou pra vocês as minhas filhas” — “Queremos ver” — “São lindas” — “Não, mas os outros são melhores”. Então Deus, que diz: — “É realmente um homem santo!”, detém aqueles desenfreados, com um expediente pelo qual ficam por um momento azoados e se esquecem daquilo que tinha acontecido, se olham uns aos outros, se abraçam uns aos outros e se amam entre eles ali no lugar mesmo, e desviam a sua atenção dos anjos. Depois

Deus comunica com os anjos que dizem: —“Mas esse Loth é um homem santo! Vale a pena salvar esta cidade se nela nasce um homem desse gênero”, mas Deus diz: — “Não, é muito pouco” e eles: — “Mas se tivesse dez como ele?” — “Dez? Já é alguma coisa. Mas tem? Pelo menos cinco tem?” — “Não, só tem ele” — “E então não vale a pena”. Queima assim toda a cidade e no incêndio Loth, e as filhas com a esposa, fogem. — “Não devem olhar!” lembram os anjos, mas a esposa se vira e se torna de sal. Então todo mundo: — “Olha que a tua esposa ficou de sal!” e o velho pai, enquanto todos prosseguem, diz: — “Não, não devem deixá-la aí!” volta atrás sozinho, velho como é, a carrega sozinho, pesada, é de sal. — “Mas como, você sempre odiou a sua nora!” dizem as pessoas — “Sim — responde o velho — mas agora é de sal e vale”. Mas essa é a piada acrescentada na tradição popular. Então eu o que quero fazer nesse contexto, é pegar todas as chaves da tradição popular e inseri-las como oposição, ou seja, partir do sério e depois pouco a pouco transformá-las na chave dos boatos, dos contos. (Fo: registro de aula gravado)

Após ter contado brevemente os dois episódios bíblicos, Fo testa a atenção sobre esses temas e acena ao seu projeto de pesquisa sobre fontes históricas oficiais e escondidas em paralelo com aquelas populares entre escrita e oralidade, mostrando o uso do desenho como *canovaccio*. Exemplo eminente disso, o grande livro *Johan Padan a la descoberta de le Americhe* usado como “sugridor mudo” durante o espetáculo:

Este aqui é estruturado como uns quadrinhos, com a sequência da história. No teatro eu andava a *soggetto* com solicitação dos desenhos. Até mesmo Brecht escreveu as comédias somente com um *canovaccio* depois reescrevendo elas sobre os atores. A escrita do roteiro é a última passagem. (Fo: registro de aula gravado)

A língua da cena: dialetos e *grammelot*

Retomam-se os exercícios sobre a improvisação. A cada ator são reservadas duas fábulas: *A Águia e o Besouro*: o besouro, sagrado no Egito, que jura se vingar da águia; e *A Águia e a Gralha*: uma águia se lança para agarrar um cordeiro, o corvo assiste a essa sua caça e tenta de imitá-la. Com esses dois textos, Fo introduz o discurso sobre dialeto e *grammelot* como síntese expressiva. Depois da sua demonstração, convida os estudantes a interpretar um trecho de uma das duas fábulas e dá sugestões sobre o uso da linguagem:

Busque algo de popular, invente mesmo não sendo a sua língua porque te obriga a inventar sons e ritmos não convencionais. Para fazer o napolitano, por exemplo, tem que torná-lo crível, não italianizar a mímica.

Faz com que os sons sejam também inventados, incompreensíveis e tenham no meio poucas palavras limpas. Não esqueça das palavras-chave que fazem de passagem. (Fo: registro de aula gravado)

Com as sugestões do mestre, algo mudou seja nos tempos seja na expressão corporal e, estimulado pela inventiva do estudante, o mestre sugere também variantes pela história:

Tendo que inventar algumas palavras, sons, tudo foi mais sintético. Você mexeu todos os músculos para te ajudar e então, da posição de antes que estava de ombros caídos, você teve que crescer e desenvolver os ritmos, não somente mas os tons vocais são novos porque foi forçado a inventar tons vocais novos para sustentar um término que não existe, esse é um exercício fundamental que se tornará precioso quando irá interpretar palavras verdadeiras. Importante é aprender a usar tonalidades que não existem na chave normal, que não se usam normalmente, que são completamente inventadas. Há a possibilidade que o deboche da águia possa, a certa altura, também ser cantada. (Fo: registro de aula gravado)

Todos juntos, se passa depois à leitura, para as moças, do monólogo de Eva extraído do *Diário di Eva*:

O contexto do tema é Eva que fala de si. Imaginem uma mulher só que não tem ninguém com quem falar. Tem que inventar tudo sozinha, e se inventa a linguagem das palavras, dá o nome aos objetos, animais, ela primeiro. Depois, a uma certa altura, se encontra com Adão, o vê, não falam logo, aliás Adão foge, tem medo, tem pânico desse ser novo que não conhece, sente uma atração mas sente também medo, desespero, e então é ela que vai atrás dele e ele se esconde até mesmo sobre as árvores, para não se deixar alcançar. Enfim há os primeiros contatos, ele tenta demonstrar a sua força, a exibição do macho e então joga pedras contra os pássaros, e ela fica enojada. Ele tenta torcer os peixes dentro dos açudes para demonstrar a habilidade e ela só imaginar de comer um peixe a faz vomitar. Pouco a pouco nasce entre eles uma situação amorosa e chegam até a fazer amor. O trecho em questão fala justamente desse momento. Adão e Eva iniciam uma relação que antes era somente sobre a pele e pouco a pouco se torna grande. Não é um dialeto estático, se pode encenar inventando. Os ritmos são importantes. Precisa adquirir a lógica do que acontece para conseguir narrar com as próprias palavras, depois se volta ao texto. Para enfrentar uma leitura, antes de tudo se deve projetar a voz sempre para chegar não às palavras mas à situação. Lemos uma coisa que não é de imediato mas é já metade do discurso: “Eu não sei o que aconteceu com Adão. Faz uns dias

que fica remoendo dentro a ideia desse demônio. Nem eu sei o que é esse demônio e ele também, acho que não atina [*raccapezzi* na versão italiana N. da T.]. Um termo dialetal como “*raccapezzi*” se torna indispensável como síntese de muitos outros termos. É importante ter um dialeto de base para dar força e intensidade expressiva. Nos poucos versos que lemos, tem um discurso em três conceitos que se deve fazer escutar além das palavras. No contexto poderia especificar o sentido com o som e não com as palavras. Poderia mudar tudo através dos sons, uma mudança repentina e temos um outro discurso. Invente as palavras, não as leia, não é pra se sentir colado ao texto, precisa aprender a dizer com as próprias palavras o conceito, não é importante o que estão lendo, não é isso que precisam aprender mas o conceito. Lembrem e façam sentir que palavras como demônio, inferno, amor, são termos que eles escutam pela primeira vez e que tentam colocar. (Fo: registro de aula gravado)

Enquanto explica, alguém desenrola uma bala e então: “Um dos meios para destruir um ator é fazer crepitar alguns pedaços de papel ou degustar um sorvete baboso em primeiro plano, ou uma bela fruta suculenta, é certo que destruirão completamente o ator”, depois retoma: “Falem também palavras que não têm nada a ver”. E, para estimular a moça de turno na improvisação para tirar fora tons verdadeiros, lança para ela a fala “Como está Adão?”. Outra anotação importante da narração é visualizar o que está se falando:

Quando Eva narra a advertência do anjo que passa em voo, você tenta fazê-lo voando, visualizando o que acontece com alguém que voa e fala de cima. Portanto, veremos a passagem do anjo todo lírico logo truncado pelo comentário narrativo de Eva que volta em primeiro lugar. (Fo: registro de aula gravado)

Cada grupo faz de espectador do outro e ao final se comentam os exercícios com os preciosos esclarecimentos. Fo explica a importância, especialmente para uma escola de teatro, de educar os estudantes à improvisação que é uma verdadeira técnica, portanto uma escola que aponte especialmente ao exercício prático das técnicas teatrais.

Quando se fazem esses ensaios, é importante olhar o que se preparou, marcar os tempos, as soluções que funcionam, as que precisa substituir, as que precisa diminuir, as que precisa jogar fora, as que precisa recompor, as que precisa mudar. Garanto que esse método de retomar, estudar, é importantíssimo. É isso que falta nas escolas. Notei em muitas ocasiões a possibilidade, depois de um mês, de realizar algumas peças muito divertidas, até mesmo comoventes, líricas na relação também com o cômico, com o jogar fora, de grande valor e especialmente a técnica coral da improvisação determina

uma possibilidade de ficarmos muito mais frescos, vivos, quando se vai no clássico ou no texto escrito inteiramente com falas, reviravoltas, monólogos, se chega com uma maior leveza, de longe mais ativa, de grande peso. Sugeriria fazer muitas improvisações, e depois fechá-las, montá-las para fazer torná-las texto, com essas chaves do tropeço, do voltar atrás, a reviravolta, o diálogo entre vocês, tudo isso é importantíssimo, porque dá vibração, leveza, diversão. Mesmo assim, o exercício para o teatro cômico deveria ser feito sempre com o público, especialmente os exercícios de improvisação.

A situação e a improvisação estão na base do discurso sobre o teatro. A improvisação é uma mentira. Não existem, na grande tradição, improvisadores, existem, ao invés, chaves adquiridas que se aplicam, são centenas, milhares de chaves. O exemplo claro é o de Franca, ela nasce de uma companhia de atores, que vêm da *Commedia dell'Arte*, que instalavam os espetáculos depois de um ensaio de meio dia, nunca diriam que estavam improvisando. Eu os vi quando era menino. Na verdade não improvisavam mas tinham os seus esquemas sobre todas as situações. Por exemplo, o bobo ou o surdo tem trinta chaves com *lazzi*, falas, e são aplicadas toda vez na cena enquanto se assiste a uma briga, um roubo, um assassinado, etc... Depois a do cego tem umas variantes com relação a do bobo do vilarejo, a do tonto. A quantidade de material é enorme. A improvisação precisa de uma bagagem de situações, de chaves de apoio, de personagens, para serem aplicados ocasionalmente¹². (Fo: registro de aula gravado)

Fo aconselha exercitar-se sobre textos clássicos como Shakespeare, Molière: individualizar as chaves e passar à improvisação. Quando depois se chegará a interpretar o texto verdadeiro, finalmente o ator, que conhece o sentido geral, porque adquiriu o valor da situação geral, não representará mais as falas, o que Fo considera a negação do ofício. Aprende-se assim a interpretar as situações, o conjunto da história e até mesmo os humores. Toda vez que Fo apresenta aos estudantes uma situação a ser desenvolvida, diz:

Contei-a de maneira plana, elementar, não coloquei caracterizações no meu conto para não influenciar vocês demasiado, quando se vai

12 Assim, Fo in *Seminário: Dario Fo*, 1982, documento audiovisual C.T.A.: “No teatro, primeira regra: não há regras [...] com rigor sagrado, porém, precisa ter comportamentos que [...] resultem numa geometria, uma geometria própria, precisa escolher a própria, mas, de qualquer modo, tem que ser rigorosa. Então precisa um rigor, não as regras mas o rigor da aplicação da própria invenção, da própria forma. [...] Precisa permanecer no tempo como na música, sair como se faz com o *blues*, mas tem que voltar nos dezesseis tempos, se não souber voltar, quer dizer que saiu fora e ficaram de fora todos os que tocam com você. Portanto, a improvisação, a invenção, precisam de rigor, ponto!”

a *soggetto* não pode estar ligado à fala, precisa interpretar. Outro exercício pode ser uma reescrita do que foi improvisado, normalmente quando se fazem esses trabalhos de improvisação, se reescrevem, uma técnica que adotei em Roma por dois anos nos quais todos estavam ali para aprender a escrita teatral, mas fazendo improvisação e obrigando também quem escrevia e especialmente quem escrevia a improvisar e inventar-se as chaves no coletivo, os textos que saíam eram extraordinários. (Fo: registro de aula gravado)

Assim, com o seu contínuo inverter esquemas e cânones rígidos da rotina da prática teatral, o mestre dribla os alunos revelando-se o mais antigo e o mais moderno exemplo de pensar o teatro:

É interessante saber trabalhar para uma composição ao revés sobre as músicas, sobre os cantos, sobre os sons, realizar exatamente o falado. Um dos erros que se fazem muitas vezes nas encenações é partir do texto, depois a ação, os ritmos, os personagens, a cenografia, último depois o músico e então: por favor vem aqui, faça alguma música de apoio. Isso é um erro, precisa partir junto com as músicas e os sons. (Fo: registro de aula gravado)

Texto teatral e realidade histórica

Depois de tratar o como, Dario Fo se empenha a explicar o que e então nos deparamos diante de um postulado: “o teatro tem que falar do seu tempo” para que o texto interesse e para que a interpretação seja eficaz. Para tal finalidade Fo toma como exemplo a experiência entre teatro, literatura e história:

Para poder improvisar precisa também conhecer a situação política e econômica local. Na França encenei por um mês em um teatro de grande prestígio, depois passei para outro teatro popular, depois no mês seguinte comecei a improvisar. Não se pode improvisar sobre chaves abstratas, mas precisa sempre manter a ligação com a realidade, no atuar, no escrever, no encenar. Um dos maiores erros da dramaturgia de hoje é justamente esse desligamento da realidade, o texto, ao contrário, deveria ter uma correspondência com o próprio tempo, com a vida política, social, econômica, moral, de grande valor. *Os gregos e a sua terra* é um texto fundamental sobre a história do povo grego de Hirs [sic], que é um autor metade inglês e metade grego, a mãe é grega. Esse autor para escrever a história dos gregos, do IV, V, VI século a. C começou a fazer uma busca sobre os escritores, os historiadores gregos e se deu conta de muitas contradições na comparação derivada da análise dos textos dos escritores de teatro, especialmente de autores cômicos e satíricos do tempo já que

eles não estavam a serviço do poder e, portanto, não precisavam fingir ou camuflar a realidade. Hoje ela permanece uma das histórias da Grécia entre as mais importantes. Do outro lado, Shakespeare, em *Medida por medida*, traz o valor e o peso econômico, social, político do tempo em que vivia, deixando entender que significado tinha de crítica da sociedade, dos mercados, da política que era realizada, em autores históricos. Em *Shakespeare nosso contemporâneo* de Jan Kott, se dava justamente demonstração disso. Portanto, mesmo quando se representam textos de 1500, precisa fazer um trabalho de transposição para a época na qual vivemos, porque se for projetado apenas no passado como um clássico engessado, o trabalho não adquire e nem projeta algum valor, algum peso, não solicita alguma vibração se não fizermos entender o tempo que produzimos. Precisa conhecer para projetar. (Fo: registro de aula gravado)

Fo elabora uma análise funcional e metodológica de umas das suas obras e operações teatrais mais clássicas: *Mistero Buffo* e o *pré-prólogo* na passagem da Itália para o exterior:

Mistero buffo sempre foi para mim o pretexto para falar da Idade Média falar dos nossos dias. A peça *A ressurreição de Lázaro* é uma sátira violentíssima sobre o mercado que se fazia na idade média das coisas sacras, portanto todo mundo quer assistir ao espetáculo, não se interessa tanto pela ressurreição quanto por vender comida, cadeiras, fazer apostas. Esse sair do milagre, do peso religioso por parte de uma sociedade que vende tudo, que torna tudo comércio e mercado, entra em relação direta com o mundo moderno de uma maneira excepcional! Na Inglaterra, para tornar própria essa relação, eu contava do nascimento do reino inglês e da preocupação, solicitada naturalmente pelos religiosos, de encontrar um santo protetor para criar um plano de ligação das tradições religiosas em uma sociedade que unia povos diversos. Isso é real, é história e é verdade que foram à busca de uma múmia, de um santo para levar à Inglaterra. Depois de terem tanto buscado, depois de terem recebido insultos, pedradas, chutes na bunda, em todos os lugares em que iam perguntar: — “Por favor, me dá um santo protetor? eu pago bem”, eles chegaram finalmente a Gênova e perguntaram também ali. — “Sabe-se — eu dizia aos ingleses — que pelo dinheiro os genoveses vendem também a mãe!” (desde a plateia de estudantes, um rapaz genovês, sorrindo, desaprova). (Fo: registro de aula gravado)

Enquanto procede, com toda a plateia que segue atenta, não se pode não ter a sensação de que estamos assistindo a um novo ensaio de ator, sem colocar em dúvida o que está se dizendo, apesar da grande naturalidade, mas, aliás,

justamente porque com a sinceridade e naturalidade Fo e Rame nos acostumaram durante os seus espetáculos. Então, além de escutar, se observa a habilidade do grande ator que com leveza e elegância representa, todos juntos, os elementos teatrais enfrentados nas aulas. O exemplo patente se apresenta no momento da piada sobre os genoveses: da plateia dos estudantes se levanta um rapaz genovês que começa a defender a sua origem e, com um sincronismo calculado, Fo, não se sabe se por fidelidade ao conto ou por sabedoria de artista, assume textualmente o acontecido, o faz entrar na sua narração como um parêntesis e o exaspera transportando-o até mesmo para América. Em tudo isso, Fo não demonstra minimamente ter colhido a interferência do jovem que, já tranquilizado, será chamado em causa surpreendentemente mais adiante: Fo lhe perguntará sobre o santo padroeiro de Gênova e ele não saberá responder. Então, quando explica e quando ao invés representa? Esse breve exemplo direto de “interpretar o acidente” demonstra mais uma vez como Fo não tem a necessidade de explicar enquanto ele mesmo é a demonstração da arte de fazer teatro:

Na primeira vez na América, em Boston, quando falei essa piada na estreia: “Os genoveses venderiam também a mãe” se levantou um genovês que estava aí, e começou a gritar: — “Não é verdade! Não vendemos nossa mãe!” e então eu me senti queimado e disse: — “Bom, se pagarem bem!” e resolvi tudo. Então, os ingleses chegam a Gênova onde lhe dizem: — “tudo bem, vendemos o nosso santo”. Qual é o santo de Gênova? (dirigindo-se ao jovem genovês). É ainda hoje São Jorge, como na Inglaterra onde há uma catedral de São Jorge. Os genoveses vendem aos ingleses o kit todo: as armas, o capacete, até mesmo o dragão, pequeno, seco, abraçado a ele, com o passar do tempo, tinha nascido um afeto profundo, como se lê em declarações históricas. Somente depois dessa venda, cara, dois anos depois, no ano 1000, o papa desde Roma diz que esse santo é inexistente, tinham-no inventado os genoveses. Para os ingleses essa é uma grande humilhação, nunca contaram pra ninguém o fato de terem sido enganados dessa maneira. Fazem algumas investigações e, com os infravermelhos, com fotografias em segmento, descobrem que se trata de um turco, nem mesmo um cristão!, e que o dragão era na realidade um crocodilo com escoliose. Quando eu contava essas coisas, os ingleses, que são espirituosos, com o seu *fair play*, choravam, e tinha sempre aqueles ligados à oposição, irlandeses, que riam como loucos. Essa introdução eu a dei em todos os lugares e servia para ligar ao tempo certas anedotas sempre de introdução mecânica. (Fo: registro de aula gravado)

Com o que definimos de pré-prólogo, Fo introduz uma “atmosfera” antes ainda de expor o prólogo diretamente ligado ao texto que irá representar. O pré-

-*prólogo* se revela então um trecho importante seja pelo seu “antigo” papel na construção da comunicação teatral, seja porque se torna muitas vezes uma verdadeira peça teatral independente do espetáculo em questão. Outro exemplo de *pré-prólogo* é o episódio “sobre a santidade de Berlusconi”, levado a teatro no espetáculo *Sesso e Mistero buffo* de 1996, e que, de forma um pouco diferente nas páginas de “il Venerdì di *Repubblica*” [suplemento cultural do jornal italiano *Repubblica* N. da T.] custou-lhe também uma denúncia.

Ultimamente fiz uma peça, como prólogo a *Sesso e Mistero buffo*, sobre os milagres e a religiosidade de Berlusconi e, ligado aos milagres, contava de um fato verdadeiro que aconteceu a um meu amigo em abril, bem perto das eleições. Dizia que Berlusconi é tratado mal porque ele se descobre com muito candor, quando diz ser ungido do Senhor, é verdade, tem umas capacidades extraordinárias, tem dotes taumatúrgicas maravilhosas, das quais ele nem se dá conta, e se ele se colocasse no religioso, em vez de no político, seria a ira de deus, está pra chegar o ano santo, o paralisariam no instante. Esse meu amigo teve um acidente vascular cerebral, e ficou em casa travado, não conseguia mais falar, a filha entendeu, eu a levava ao hospital, o médico lhe disse: — “É questão de vontade e atenção, você deve articular, tentar de se mexer, agora te mando eu uma professora de articulação e movimento e, palavra por palavra, vais sair dessa”, mas ele não conseguia dizer nem tchau, em italiano não conseguia mais articular, se lembrava somente de palavras abstrusas no dialeto da sua cidade e muitas vezes não conseguia entender nem mesmo o significado. Uma noite está aí, com os seus parentes e assiste a Berlusconi na tv que fala em uma espécie de duelo, um bate-boca daqueles terríveis, em que ele impunha seu ponto de vista, interrompia até mesmo o condutor, o parava, levantava a voz, estava realmente desenfreado, e esse meu amigo (mima a dificuldade de se exprimir seja com gestos seja com palavras) se contorcia, sofria, a certa altura explodiu: “Berlusconi, vai tomar no cu!” Sarou, desde aquele dia falou sempre, falava uma maravilha! E eu contava sempre essa história. (Fo: registro de aula gravado)

Dario Fo ensina que trabalhar para um teatro que fale do próprio tempo, não quer dizer colocar de lado a história, mas, ao contrário, para projetar-se para frente; deve-se usar a história como grande alavanca, ainda mais porque podemos atingir sugestões, informações e estímulos para o nosso trabalho. Em um de seus encontros com os estudantes, a uma jovem que lhe pede uma opinião sobre o teatro clássico representado hoje, responde: “Mas que teatro? O que se faz em Taormina? Eu gostaria de me interessar pelo verdadeiro teatro clássico, que se representava na antiga Grécia e conseguir quem sabe realizar o espetáculo assim como era feito na época”. Fo abre sempre um parêntesis

sobre a história indo às origens do teatro com os antigos Gregos demonstrando quanto é importante criar “uma relação ativa com o passado”. A tal propósito apresenta assim a antiga arte do ator:

Os atores gregos eram solicitados a levar a palavra política, social, econômica, nas discussões de alto valor político, até mesmo como embaixadores junto aos povos, isso demonstra que eram atores preparadíssimos. O termo mesmo “talento” o devemos a eles. De fato, os atores gregos eram pagos com um talento por representação. O talento era uma quantidade de dinheiro que dava para quinze famílias viverem um ano. Então, os atores eram determinantes para a encenação, além do mais encenavam com a máscara porém tinham um peso, um valor, na escolha e no condicionar os textos que interpretavam. (Fo: registro de aula gravado)

Fo considera o ator como a pessoa que conhece e que verifica na cena todas as passagens de realização de um trabalho teatral. Portanto, além das potenciais capacidades de um diretor, ou de um dramaturgo, segundo Fo é o ator que concentra em si a arte do teatro que para ele e nele se realiza:

Nós sabemos que o *Hamlet* que conhecemos hoje não é aquele que se encontra impresso mas é aquele do ator que interpretava a parte de Hamlet. Muito provavelmente essa versão foi reescrita em vários trechos. De fato, há estudiosos que refutam um trecho preferindo outro. Existem duas edições de Hamlet, a mais completa e mais importante é aquela do ator, porque é um texto “mastigado”, é aquele que ele reescreveu para ele, o que levou com ele para a cena, cortou, acrescentou. (Fo: registro de aula gravado)

Em todos os seus *excursus* históricos: dos Gregos a Shakespeare, Fo sublinha sempre a grande centralidade do ator consciente que projeta palavras vivas:

Aprendamos com os gregos, portanto. Levar ao público um fato diretamente da vida quotidiana, viva, produzi-lo para o teatro, provoca um efeito incrível sobre o público pela tensão que se cria. Usar a atmosfera que o público está vivendo para realizar textos é importantíssimo, também estar em simbiose com a atmosfera que estamos vivendo, não por fora. O distanciamento, o desinteresse se cria quando não nos preocupamos em ligar os textos com o tempo no qual se vive. Fazer o teatro como expressão de arte abstrata, prazerosa demonstração de sutilezas elegantes é criar vazios. Não portanto ao ator-cenário, não ao diretor déspota. (Fo: registro de aula gravado)

Referências

FO, D. in Allegri L. (a cura di) *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Bari: Laterza, 1990.

FO, D. "Commento" in R. Marinelli *I paladini di San Carneale: gli zanni nelle danze armate e nei giochi carnevaleschi del Reatino, tra Ottocento e Novecento*. Rieti, SECIT, 1986.

FO, D. *Manuale minimo dell'attore*. Torino: einaudi, 1987.

PIZZA, M. *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*. Roma: Bulzoni Editore, 2006.

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