

## ***A Commedia dell'arte e o teatro político***

Paolo Puppa\*

\* Dramaturgo, performer, encenador, professor da Università Ca'Foscari, Venezia, Itália

## Resumo |

Fo inventa um modelo de *commedia dell'arte* para uso pessoal. São motivos do ator-autor, a improvisação, o personagem do bufão junto ao povo, os camponeses contra o poder, a primazia do riso e da contemporaneidade. Além disso, de um lado a máscara do Arlecchino, *Zanni* bestial, de outro, a pobreza dos objetos em cena. Mas no exterior, entretanto, o mito da *commedia dell'arte* revive, graças também ao *San Francisco Mime Troupe* e ao *Teatro Campesino*, que utilizam esses modelos se concentrando na contra-informação e no teatro de rua. E não se negligencie, mesmo que em um outra região, Ariane Mnouchkine, com seu *L'age d'Or*. Voltando a Fo, nos últimos anos ele se movimenta no campo da história da arte, enquanto ressurgem sua propensão original para a profissão de pintor.

**Palavras-chave:** Dario Fo. *Commedia dell'arte*. San Francisco Mime Troupe. Teatro Campesino. Ariane Mnouchkine.

Fo e a *commedia dell'arte*: uma vida de metáforas obsessivas e mitos pessoais. Em 1987, Dario afirmou que ela "jamais esteve morta [...]. Eu ainda a sinto, rica". (FO, 1997, p. 124). Já nos anos 50 e 60, as montagens abertas da sua dramaturgia reutilizavam antigos *lazzi* no mundo do cinema mudo e dos espetáculos associados ao circo, ao *nonsense* tardio futurista e absurdo-surrealista, em voga nos anos 50 e começo dos anos 60, no estilo *slapstick comedy* da *antiga cena "à italiana"*. Uma tradição duradoura, assim, favorecendo as suas auto-projeções de "fanfarrão", em um autêntico romance de formação (VESCOVO, 2010, p. 206). Assim, os antigos bufões são equiparados aos recentes oradores do lago<sup>1</sup>, e a genealogia familiar dos Rame, equiparada aos carroceiros da alta Lombardia. Nesta reinvenção do passado, os panoramas da arte são abordados com facilidade por Ruzante, que provoca futuros estímulos para o seu anti-pedantismo arraigado. O *Manual Mínimo do ator* parte do orgulho de quem os reimprime seguindo as reivindicações dos entusiastas, mas se esquece que a devota Franca armazena em arquivo *on line* tudo sobre a obra do marido, incluindo a publicação dos roteiros. Dessa forma, ele destrói os filólogos, definindo-os como "comentaristas hostis indecisos" [...] eruditos "supercríticos-minuciosos" e "arrogantes eloquentes e sujos" (FO, 1997, p. 248). Um anti-pedantismo na paródia e na mitigação dos gêneros superiores e da historiografia oficial, a partir de narrações radiofônicas juvenis.

Antes de tudo, a vocação política de seu teatro implica a aversão ao trágico. No diálogo com Ghulam Abbas, em 1990, Fo relaciona a comédia a um horizonte totalmente iluminista que

---

<sup>1</sup> Nota da editoria: Referência ao Lago Maggiore, próximo à cidade em que Franca Rame nasceu, Villastanza. A região do Lago é rica em contadores de história.

autoriza a rir de todos os valores, inclusive de Deus (FO, 1990, p. 116-124)! Por consequência, não apenas se consolida com diversos registros, ver o caso Moro em 1978, com muito coro e *fool* épico, impedindo o acesso do texto escrito à ribalta, exceto para reciclar o tema do sequestro na farsa *Clacson, trombette e pernacchi (Alarmes, trombetas e pernáquias)*, na estreia em 1981, e desta vez focado no rapto fantasioso de Agnelli (FARREL, 2011, p. 151).

Mas é no bufão que se solidifica o processo de identificação, confirmado pelas motivações do prêmio Nobel, em 1997. Em uma entrevista em 1970, o ator declara que "os bufões eram os atores do povo e faziam um teatro-jornal contra a cultura oficial, contra os poderosos: religiosos ou laicos" (SORIANI, 2007, p. 353), papel enfatizado em *Mistero buffo (Mistério Bufo)*, de 1969, que representa sua epifania mais orgânica. Isso, embora o *jongleur* privilegie o componente narrativo mais do que a capacidade de dançarino-cantor, daí o antagonismo mitificado do ator medieval contra o poder, abstração e homologação no sentido subversivo não historicamente fundado, até a etimologia fantasiosa do termo: "A mesma expressão bufão vem de 'ciullare', que significa gozar e foder, no sentido de fazer amor" (SORRIANI, 2007, p. 355). Se os acadêmicos devem retirar o conteúdo político do passado, então é preciso esclarecer o que é censurado pela cultura do poder. Assim, um dos primeiros documentos da nossa literatura, *Rosa fresca aulentissima (Rosa fresca perfumadíssima)*, seria uma trova impregnada de motivos eróticos, que contestam o poder feudal, enquanto algumas canções populares estariam ligadas às posturas de trabalho, dos batedores de estacas e remadores da lagoa veneziana e gradense, aos remadores do estuário do Rio Nilo, pela extrema solidariedade "entre a sobrevivência e o trabalho" (FO, 1997, p. 53).

Posteriormente, Arlecchino propiciou uma mediação

complementar entre o saltimbanco e Fo. O ator o relê, expressando a violência também bestial, capaz de gestos escatológicos, como Tristano Martinelli, que defecava no palco durante os diálogos de amor (FO, 1997, p. 68). Não por acaso, se o ator da comédia italiana ostentava diversos registros, do trágico ao pastoral, e não apenas aqueles comediantes, o nosso artista se encontra sempre na tradição de saltimbancos, mais do que naquela do ator flexível da *comédia dell'arte* no seu desenvolvimento histórico, que é, ao lado do modelo de Martinelli, "bufão quase mais do que ator" (TAVIANI, 1982, p. 350), dos quais Dario segue o esplendor solitário, ao invés do relacionamento com o parceiro. Na representação dessa máscara, um apoio substancial é dado pela fome do *Zanni*, preso na sua bulimia fantasmagórica e memória ruzantina, alimentando-se desde o próprio corpo até a refeição farta da mosca. Se confrontamos a versão de Fo com aquela adotada por Strehler para o *Servitore di due padroni* (*Servidor de dois amos*), desponta na opção do diretor triestino a elegância melancólica da gestualidade (ZORZI, 1990, p. 220). Da *comédia dell'arte*, Fo obviamente não respeita a desarmonia violenta dos contrastes entre a atuação patética-melodramática dos amantes e aquela ridícula dos *Zanni*.

Estreado em 18 de outubro de 1985 em Veneza e encomendado pela Bienal em comemoração ao quatrocentésimo aniversário do nascimento da máscara, no projeto da [Universidade] Sapienza de Roma, o espetáculo *Arlecchino, servidor de dois amos* (FO, 2011) antecipa, na cena, os motivos do *Manual*. Desta vez, os professores são "grandes pesquisadores" respeitados, como Ferruccio Marotti e Delia Gambelli (FO, 2011, p. 9). Bastam algumas sequências para verificar o desempenho do líder da trupe, não monologante, desta vez, porque auxiliado por oito máscaras, juntamente com a de Franca Rame. No rosto, apenas maquiagem, e na roupa, folhas desenhadas, para

lembrar o "homem *selvaticus*, o homem da floresta" (FO, 2011). Antecipando o tipo de lições de história da arte dos anos mais recentes, aqui ele discute o servo assexuado e inapetente em Goldoni, enquanto seu Arlecchino, inversamente, seria um pícaro, um "desesperado, tentando sobreviver e a única maneira que conhece para sobreviver é o riso". Uma obscenidade tripudiante deve ser liberada na primeira peça, Arlecchino falotrópico, com a passagem usual dos registros ingenuamente professorais dos oradores para aqueles decompostos e pluridialéticos da recitação. E então, bebida a poção mágica, ei-lo agitando os braços para cobrir o órgão ampliado, percorrendo os vários *lazzi* do gato, do cão, do bebê em fraldas, até explodir quando as mulheres querem tocá-lo. Enquanto isso, seguem os ataques contra os políticos de 1985, nomeadamente, Longo, Andreotti e Craxi. O mesmo alegado clima orgiástico é levado adiante, com a passagem da *Fechadura (Serratura)*, sobre o contraste entre uma chave e um buraco de fechadura, uma alusão aos órgãos sexuais. Na verdade, a transgressão é apenas falada, e o modelo Martinelli permanece distante.

Por sua vez, Rame, vestida de Marcolfa, encarregada do prólogo sobre as histórias de Isabella, o Magnífico e a cortesã Eleonora, pouco antes se agitava, reutilizando o repertório próprio de *talk-show* sobre sexo, des preocupada e provocante frente ao puritanismo dos machos. Porque a partir do clima de protesto de 1968, Franca agarra o último filão, a questão feminina, que ela trata de modo ironicamente dialético, de *Tutta casa letto chiesa (Toda casa, cama igreja)*, de 77, a *Coppia aperta (Casal aberto)*, de 1983. Em suas palestras burlescas, mas nem tanto, a atriz atenua os estereótipos da sedutora avoadada, costurada na dramaturgia do primeiro período, também porque, ocasionalmente, as pinta de forma patética, como nos relatos de partidários ou das mães de sindicalistas mortos pela máfia. Esta marca oscilante encontra seu

equilíbrio no que permanece o ápice expressivo de Rame, *Lo stupro* (*O Estupro*), o único texto exclusivamente pessoal e fixado para sempre desde 1975, dois anos depois do ultraje verdadeiro! O vazio na cena, preenchido com uma única cadeira, se reflete na simplificação extrema da história, assim como na segura lexical incomum. O discurso é enunciado rigorosamente no presente, quase como se fosse a enteada no *Seis personagens* pirandelliano, condenada a afundar toda vez no turbilhão da experiência atroz.

Na licenciosidade do espetáculo do Arlequim, a passagem *L'asino e il leone* (*O burro e o leão*) faz referência à *Storia della tigre e altre storie* (*A História da tigresa e outras histórias*), de 1979. Nela, um pobre soldado ferido, como um novo Filoctetes imerso na epopeia da Revolução chinesa, salvo da fera selvagem, tomado pelo povo como símbolo da sua luta contra os burocratas e especialistas em política, explode em fisiológica personificação do animal, traduzido nos rugidos trovejantes, nas digestões pantagruélicas, nos falsetes e grunhidos orquestrais. Aqui, na peça de 1985, o resultado parece incolor, na atmosfera imobilizada da sala.

Além da primazia do riso, o conteúdo político é traduzido na primazia da contemporaneidade. Para evitar o "teatro morto para gente morta" (FO, 1997, p. 163), Fo recomenda aos autores: "Tentem escrever textos correndo o risco de não agradar ao poder. Conclusão: serão jogados na cadeia!" (FO, 1997, p. 176). Isto parece ainda mais urgente nos anos quando sua cena está no tribunal da história, um lugar de resistência contra as ditaduras do momento, como *Guerra di popolo in Cile* (*Guerra popular no Chile*), de 1973, em que imita o golpe de Estado dentro do teatro, com a solicitação de documentos por parte de uma falsa polícia e a simulação da prisão de falsos espectadores, pânico real dissolvido logo que o vice-chefe da polícia entoa ao microfone a *Internacional. Morte accidentale di un anarchico* (*Morte*

*accidental de um anarquista*) cria em 1970 o exemplo mais retumbante dessa estratégia, escrito e encenado a partir dos trágicos acontecimentos Pinelli-Valpreda. Outras vezes, infelizmente, a pressa não ajuda sua dramaturgia. Vide *Il diavolo con le zinne* (*O diabo com os zinne*), de 1997, sobre a magistratura e Di Pietro, imerso em um Renascimento fictício; ou *Marino libero! Marino è innocente* (*Marino livre! Marino é inocente*), intitulado ironicamente antifrástico, em 1998, em Pisa, em frente a cadeia onde Sofri está preso. *O Anarquista* triunfa no mundo, em todos os lugares. Na Inglaterra, foram seis versões em poucos anos, começando com a versão de Gavin Richards, em 1979. Não satisfeito com o incrível virtuosismo de *fool* de Fregoli, das suas liberdades impensáveis, na tradição carnavalesca do mundo às avessas, como fazer corais anarquistas cantarem para a polícia, ou jogar pela janela cada comissário que esteja à sua frente, Richards insere o debate político no mundo anglo-saxão. Surgem então referências a Carter, Watergate, Anthony Blunt, Pinochet, Allende, de modo que "havia um enfoque britânico", enquanto o corte cômico acentuado diz ao crítico que "os Irmãos Marx, Karl e Groucho<sup>2</sup> estiveram trabalhando juntos" (LORCH, 2000, p. 151-152). Fo parece não apreciar "soluções exclusivamente cômicas" (LORCH, 2000, p. 155), porque por trás do registro inexaurível da piada, deve transparecer a tragédia moderna. Quando a encenação foi retomada, no ano seguinte, a crítica resigna-se a "suportar a política da última parte da peça, como 'o preço do imenso prazer dado pelas duas horas anteriores'" (LORCH, 2000, p. 153). Críticas paradoxais de Fo, por ser visto objetivado em farsa, se considerarmos os Molière que montou em 1990 para a Comédia Francesa, *O Médico a Força* e *O Médico Voador*, um jogo vertiginoso que enfatizava a origem *forain* daqueles textos.

---

<sup>2</sup> Nota da editoria: Trata-se de citação e está entre aspas, aludindo à imaginativa união entre Karl Marx e Groucho Marx.

A carreira de Fo, agora estrela da mídia graças ao Nobel e ao próprio ostracismo por anos operado contra ele, segue o processo ascendente da máscara antiga, muitas vezes alcançando as honras em virtude de turnês internacionais e prestigiosas comissões de tribunais estrangeiros, purificando-se da promiscuidade cerretana<sup>3</sup> com os ambulantes da praça. Bem, os militantes que, nos anos 70, pedem aos artistas de teatro alinhados com suas posições para se anularem na luta política, representam, em diversos âmbitos, a mesma ameaça de recaída no indiferenciado. Risco eminente de Fo-Rame, no momento de máxima tensão e confrontos sociais que ocorrem no país. No período da comédia ligeira, em *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (*Isabella, três caravelas e um fanfarrão*), de 1963, Dario falava dos oficiais que fazem carreira sob pressão e violência, ou em *Settimo: ruba un po' meno* (*Sétimo: rouba um pouco menos*), de 1964, mostrava a polícia que atira contra os operários, apresentando-se nos espaços bem protegidos da sátira de cabaré. Em *La Signora è da buttare* (*A Senhora é descartável*), em 1967, espetáculo que marca a saída do teatro comercial, a politização agora se alastra. Pontuada entre números, atrações e signos *pop* do consumismo americano, a fábula sobre o assassinato de Kennedy está focada na figura capitalista, de onde emergem os fantoches que servem para mantê-lo vivo. Franca Rame, que paira no trapézio, treinada pelos Colombaioni envolvidos na montagem, parece referir-se, em um processo inverso, ao protótipo de Magdalene Marliani, a dançarina encantadora na corda, para quem o advogado Carlo Goldoni, entre ares depressivos e excitações eróticas, concebeu a sua *Mirandolina*. O Arlequino bufão transforma-se agora em ativista-histórico, como em *Grande Pantomima con*

---

<sup>3</sup> Nota da editoria: Relativo aos habitantes de Cerreto, que desde a Idade Média perambulavam pela Europa pedindo esmolas, fingindo-se de mendigos, às vezes vendendo coisas e enganando os “pecadores”, que compravam ou davam esmolas em troca de um lugar no céu. São, portanto, antecessores aos charlatães, Tabarin etc.

*bandiere e pupazzi piccoli e medi (Grande Pantomima com bandeiras e fantoches pequenos e médios)*, de 1968, em sintonia com o *Bread and Puppet*, parada documentário<sup>4</sup> sobre a Itália do pós-Segunda Guerra Mundial, com a metamorfose do monstro fascista em clerical. Mas, na transição da Nova Cena para o advento da Comuna, após ruptura traumática com círculos reformistas do Arcos (Associazione Ricreativa Culturale Italiana) e do PCI [Partito Comunista Italiano], o palco elabora fantasias de triunfos, como a confissão pública dos pecados por parte do poder, o que já havia ocorrido com o *Anarquista*, mas agora retomado de forma compulsiva. A oposição entre o revisionismo e o comunismo revolucionário, entre os traidores de massas e heróis do marxismo originário se defronta com a polaridade dos registros consagrados e celebrativo-litúrgicos. No circuito caótico e ensurdecido do movimento, entre Luta contínua e Poder operário, enquanto o espectador oscila entre o desejo e o medo de deixar o jogo simbólico do teatro, no sentido do confronto político, o ator parece suspenso entre o desejo de desaparecer no combate e o impulso de dramatizar o protesto. Além disso, o assembleísmo e a organização cooperativista da empresa são incompatíveis com o carisma individualista do intérprete, como evidenciado na gênese de *Mistero Buffo (Mistério Buffo)*, ao início espetáculo de grupo e, no final, resolvido com uma sorridente, ruidosa solidão. Enquanto isso, a performance limita-se a dramatizar os debates dirigidos ao território; veja a revolta nos supermercados em *Non si paga! Non si paga! (Não se paga! Não se paga!)*, de 1974, ou a droga, em *La Marijuana della mamma è la più bella (A Maconha da mamãe é a melhor)*, de 1976. O espetáculo é apenas um pretexto para a mobilização, reduzido ao *agit prop* (agitação e propaganda), reduzido aos *murais* animados, em esboços rápidos, como as marchas anti-militaristas em Friuli, ou as

---

<sup>4</sup> Nota da editoria: Referência ao gênero parada, presente no teatro de Feira francês.

manifestações em defesa dos trabalhadores em frente às fábricas, em Porto Marghera.

Do outro lado do oceano, outros teatristas declinam politicamente o mito da *commedia dell'arte*, fazendo do palco quase o proletário da revolução. Em particular, dois grupos americanos contemporâneos ao *Living Theatre*, o *San Francisco Mime Troupe* e o *Teatro Campesino*. O primeiro, fundado em 1959 pelo dançarino Ronnie Davis, aluno em Paris do mímico abstrato Étienne Decroux, embebido na contracultura da costa oeste, nas experiências multimídias, na música rock eletrônica, na pantomima e no cinema *underground*, desde 1961 aponta para uma clownesca contra-informação *on the road*, usando máscaras fixas exasperadas, retiradas do contexto social contemporâneo. Um palco, música ao vivo e, ao fim passando o chapéu, recebem moedas do público. Assim é o *espetáculo de menestréis, vaudeville* humorístico, praticado nas mobilizações de 1965 sobre a integração racial, gênero originalmente oitocentista com negros falsos (na realidade, brancos que exibiam todos os seus preconceitos), ou os *happenings* ao ar livre nos parques da cidade, para envolver o público. *Teatro guerrilha*, pobre em meios, quase uma resposta para aquele grotowskiano, é a definição cunhada por Davis na “Tulane Drama Review”, em 1966. Em dificuldades com a ala mais radical do movimento, o *Black Panther Party*, entre a crise da esquerda americana e as novas estéticas da arte da *performance*, o núcleo evoluiu, para tornar-se hoje um cabaré multirracial ao ar livre. Além disso, será a primeira companhia americana a importar o próprio Dario Fo, em 1979, com o seu *We Can't Pay, We Won't Pay*.

O outro grupo, o Teatro Campesino, no início mais camponeses que atores profissionais, fundado em 1965 por Luis Valdez (um mexicano de família de agricultores imigrantes, mas com formação na San Jose State University e treinamento na *San Francisco Mime*

*Troupe*), é atuante nos sindicatos dos operários agrícolas, no sul da Califórnia. Os primeiros espetáculos acontecem em meio aos campos. Aqui, as máscaras são inseridas em outras tradições, a comicidade popular mexicana e os rituais sagrados Astecas e Maias, sincronicamente fundidos com motivos cristãos tirados de dramas religiosos espanhóis. A companhia se mistura às marchas de protesto, criando *actos* em caminhões e palcos provisórios, ou breves esquetes satíricos contra os latifundiários e a polícia a serviço destes. Mas, logo as formas se alargam. Em seguida, surgem espetáculos como a *Conquista de México* (*Conquista do México*), de 1968, produzido com marionetes, ou *Vietnam Campesino* (*Vietnam Campesino*), de 1970, com histórias de civilizações independentes eliminadas pelo branco. Em *La carpa de los Rasquachis* (*A carpa dos Rasquachis*), de 1972, em turnê europeia, um malvado Arlecchino, máscara da morte e do diabólico patrão, vence Jesus escravo expatriado, mas destinado à ressurreição final. E, enquanto isso, o sotaque *yankee* colide com o espanhol dos desprivilegiados. Os temas escolhidos incluem escola, guerra no Vietnam, raízes indígenas, racismo.

Mas acima de tudo, ao se pensar em Fo, é preciso mencionar Robert Schumann, escultor e pintor, formado nos círculos artísticos de Mônaco no final dos anos 50. Fascinado pela música do Cage e pela dança de Merce Cunningham, em 1961 mudou-se para os Estados Unidos e fundou em Nova Iorque, em 1963, a companhia *Bread and Puppet*. À sua origem salesiana e à educação luterana, remonta a presença embaraçosa da Bíblia, no centro das suas montagens pitorescas. Por isso, a aura religiosa que motiva a mística da distribuição do pão e do alho aos espectadores, na utopia da paz (BIANCHI, 2001, p. 839), repercute também no nome da trupe. Em 1969, chega à Itália o seu *The Cry of the People for Meat*, do ano anterior. Para golpear a imaginação da plateia, não é apenas o

sincronismo decorativo que caracteriza o grupo, mas também a sobrecarga de estilos e citações, enquanto a coexistência entre o homem e grandes bonecos garante estranhamento e encantamentos às parábolas. A mistura entre energia explosiva e a falsa ingenuidade das imagens se traduz, de fato, em uma insólita mistura de patético e grotesco, em que se precipitam o alto e o baixo da cultura teatral, entre cenas furiosas e o *gran finale* tranquilizador. Não falta o narrador-contador, que organiza a história, comenta os fatos através de cartazes brechtianos e introduz as várias personagens, muitas vezes, manequins, ora enormes, ora reduzidos a fetiches minimalistas, como as cabeças divinizadas de animismos macabros. Por exemplo, um monstro com cauda de avião aludindo ao bombardeio de Hanói, rodeado por emblemas do Velho e Novo Testamento e bandeiras vermelhas, ou bonecos sicilianos em formato gigante, fantoches decrépitos do festival rusticano do Carnaval de Viareggio, desfilando em uma pitoresca procissão com breves estações, entre coros cantados. As máscaras permitem um maniqueísmo implacável, como a oposição entre o *vilão* capitalista, satirizado apesar do fascínio sinistro que emana, e o Jesus infalivelmente rebelde, herói do presépio natalino, transformado também em peixe, talvez, sustentado por uma Madona vietnamita. Esta cena regressiva da e para a rua, antes de se dissolver em 1970, germina em todos os lugares, nas muitas animações teatrais que atravessam nosso país, bem como nas soluções fascinantes de Barba, seus ícones itinerantes do chamado terceiro teatro.

Voltemos a Fo. Mudando os tempos fora dos holofotes, com a explosão do terrorismo que faz a terra queimar nos espaços não-institucionais, sua ênfase no bufão tende a contrair-se. Ei-lo assim, dentro do mesmo *Manual*, para se distanciar dos tons indiscutíveis precedentes: “Não gostaria, porém, que meu discurso sobre o papel de

bufão nas suas origens gerasse um mal-entendido, induzindo alguém a ver o bufão como o emblema de uma revolta constante contra o poder [...] tudo voltado para a formação cultural das classes dos explorados" (FO, 1997, p. 121). Estamos, certamente, longe dos *pointes* anglo-saxônicos de Nicoll Allardyce Nicoll sobre a politização das máscaras: "Quem sabe quais piadas e bordões cômicos Arlecchino teria oferecido à plateia, se alguém lhe dissesse que era 'uma expressão de protesto ativo contra as forças da reação católico-feudal!' (NICOLL, 1980, p. 134). Principalmente porque, de acordo com o estudioso inglês, "da antiga *commedia dell'arte* não existe qualquer intenção satírica", reinterpretada vice-versa em termos de fantasia musical (NICOLL, 1980, p. 166). Mesmo que a ideia formulada por Mario Apollonius, que via no contraste entre o Magnífico e o *Zanni* a essência da *commedia dell'arte*, pudesse favorecer uma leitura centrada no poder, os estudiosos, tão vilipendiados por Fo, geralmente concordam hoje sobre o caráter escapista da mesma em relação à História. Zorzi, em seu trabalho pioneiro sobre Ruzante, já confirma tal condenação, na clara contradição entre a lição do espelhamento social aberto dos *diálogos espirituosos* de Beolco e o mero tecnicismo formal, já que nela "os conflitos de classe, deduzidos realisticamente da observação da sociedade do tempo, se cristalizam na pantomima das máscaras, nos truques" (ZORZI, 1967, p. XXVI). Por sua vez, Franco Fido circunscreve os aspectos miméticos: "Além da sátira de um tipo social local (o ganancioso mercador veneziano, o pomposo doutor de Bolonha, o covarde capitão espanhol e assim por diante) os comediantes *dell'arte* não nutriam intenções específicas ou ambições políticas" (FIDO, 1995, p. 305).

No *dictionnaire des idées reçues* do século XX sobre o mito, o aspecto popular - não o político - do mesmo encontra menos obstáculos, relançado pelo binômio liberdade e praça. Mas a máscara

que improvisa deságua no anti-naturalismo interpretativo e na abstração cênica de Craig a Meyerhold, de Vakhtangov a Reinhardt, encontrando sua própria linha “puerocêntrica” nos devaneios lúdicos do *Théâtre de l’Oncle Sébastien*, fundado em 1935. Ele é concebido pelo historiador do teatro Léon Chancerel, próximo dos projetos de circo na linha de frente de Dullin e Jovet sobre o *impromptu*. No respaldo de todos eles, sempre aparece Jacques Copeau, obcecado pelo desejo de representar os vícios e virtudes da comédia humana através de algumas máscaras, retratando os grandes sentimentos com pequenos truques, e em seguida, em Borgogna, com seus discípulos, Copiau se envolveu com a variante social da infância, os agricultores. Enquanto isso, a dimensão lúdica da comédia à italiana motiva uma escolha rítmico-musical, que na metade dos anos 50 emerge visivelmente na Itália, especialmente, em pequenas salas experimentais, pelo veneziano Giovanni Poli, com sua *Commedia degli zanni* (*Comédia dos Zanni*), em 1956, praticada em devaneios sonoros e ginástica, na pesquisa conjunta de Alessandro Fersen. No projeto deste último, iniciou-se no Estúdio de artes cênicas para mímicos-acrobatas-cantores ativo em Roma, desde 1957, ainda com excursões televisivas entre 1957 e 1959, os seus Arlecchini, Pierrot, Sganarelli tornam-se máscaras fortemente influenciadas, por um lado, pela lição de Copeau através de Barrault e, por outro, por uma estética psicotécnica de ascendência judaica (CUPPONE, 2009). Tudo isso parece muito distante das instâncias políticas, que se manifestam em ambos os lados do Atlântico, em 68.

Contudo, Arlecchino, o personagem mais famoso do teatro universal juntamente com Hamlet, continua a atrair na cena leituras ideologicamente comprometidas, desconsiderando os estudiosos. Por exemplo, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* (*Os vinte e dois acidentes de Mor Arlecchino*), de 1993, escrito por Marco Martinelli e

encenado por Michele Sambin, tirado de um cenário goldoniano mas transplantado na Milão do final do milênio, na violência e intolerância racial, e confiada a um contador de histórias senegalês como protagonista, um desarmado vendedor ambulante<sup>5</sup>. Ou, o espetáculo de Ariane Mnouchkine, *L'age d'or*, em que a máscara se moderniza em um imigrante argelino no mundo precário da construção, em oposição a um empresário Pantalone, que estreou na Bienal de Veneza, em 1975. O recurso ao protótipo da *comédia italiana*, mesmo em um amálgama heterogêneo de enxertos, do Oriente à Grécia antiga, com atores frequentemente moldados como fantoches grandes e oníricos, torna-se em Ariane festa popular e, junto, desencantamento pungente quando a festa termina, como evidenciado por *Les Clowns*, de 1969, criação coletiva que serve como um manifesto da sua ideia de cena, ignição colorida e deslumbrante dos holofotes, enquanto o palco é combinado aqui com o *desfile*. Então a política e o ritmo musical aparecem compatíveis. Assim, o díptico sobre a História compartilha então, na tradição do teatro popular, a experiência de Jacobina, estabelecida em 1970-1971 por *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur-1789* e, em 1972-1973, por *La cité révolutionnaire est de ce monde-1793*. A diretora, objeto de boicotes econômicos governamentais e de protestos, incluindo da esquerda, encontra em Molière o seu arquétipo de referência, para fazer, em 1978, um filme colossal. Para denunciar a inadequação mútua entre teatro da revolução e a revolução do teatro, aqui está o contraste entre a corte de Versalhes e os pobres ambulantes que viajam pela província francesa. Se considerar apenas a penúltima sequência, com o personagem principal doente na frente do espelho enquanto aplica maquiagem para a sua última apresentação, *O Doente Imaginário*,

---

<sup>5</sup> Nota da editoria: No original, “vu’ cumpra”, expressão dialetal. Neologismo de “quer comprar?”, usado a partir dos anos de 1980 com sentido pejorativo para designar os negros migrantes que vendem coisas pelas ruas (lenços, guarda-chuvas, pen drives, fones de ouvido...como aqui no Brasil).

entre cacofonias guturais, quase libera uma angustiada animalidade, para depois ver seu corpo arrastado pelos outros atores aterrorizados ao longo da escadaria do antigo palácio, com a música *King Arthur*, de Purcell, para tornar a imagem ainda mais frenética.

Durante seu aprendizado, Mnouchkine frequenta a escola de Jacques Lecoq, fundada por ele em Paris em 1956, e centrada no movimento do corpo no espaço. Este, formado através de sua parceria, em 1945, com Jean Dasté, genro de Copeau, trabalha na Itália por oito anos, a partir de 1948. Ensina em Pádua na escola adjacente à Universidade, de 1949 a 1951, sobre a liberação do corpo e ações físicas, combinando coro grego à *commedia dell'arte*, enquanto De Bosio e Zorzi relançam o Ruzante (MELDOLESI, 1984, p. 422-429). Mas, frequenta também o escultor e vendedor de máscaras Amleto Sartori; aproxima-se de Strehler, para se unir, em 1953, com Franco Parenti, Giustino Durano e Dario Fo, em tempo de seu *Sani da legare* de 1954, concluindo os interlúdios pantomímicos.

Pintor e arquiteto fracassado, graças ao ensinamento de Lecoq, Dario aprende a usar os defeitos físicos de um corpo limitado e inseguro, um pouco como Jacques Tati, e as qualidades acrobáticas inatas, além de aprofundar uma poética, baseada no anti-naturalismo, no teatro de situação, fora de qualquer psicologismo de caráter. De Lecoq aprende, acima de tudo, uma bagagem expressiva, sonora e fisionômica, e diferentes formas, mesmo mudas, do riso, que ele aprecia tanto, e depois a mímica facial, em suma, a loucura teatral da personagem. O próprio *grammelot*, superfecundação do musical plurilinguístico do bufão e da máscara da *commedia dell'arte*, na realidade, surge dos exercícios vocais que o professor transmite durante os ensaios, do verbo grommeler, no sentido de resmungar. Mais uma vez, a França se mostra decisiva no jogo de influências recíprocas, enquanto forma já utilizada por estudantes de Copeau,

indicando exercícios físicos pré-verbais, compostos por murmúrios.

Porque entre jogo e política, podem ser encontradas interseções. Isso é demonstrado por Vito Pandolfi, auxiliado por Luigi Squarzina, na *La fiera delle maschere (A feira das máscaras)*, trazida ao sucesso em 1947, no 1º Festival mundial da juventude, em Praga (CUPPONE, 2012). Aqui, como afirma o próprio Pandolfi: “As máscaras italianas foram modernizadas e interpretadas em termos de luta de classe, *servos contra patrões*”. (PANDOLFI, 1990, p. 217). Não faltava, entre os outros simulacros, um Pantalone no lugar de Harry Tru(st)man, aquele de Hiroshima, para quem o texto terminava com “uma manifestação sarcástica sobre nada” (SQUARZINA, 2005, p. 334-335). Uma vez ainda, a máscara da morte e morte da máscara parecem aliar-se uma com a outra.

## **The *commedia dell’arte* and the political theatre**

### Abstract |

Dario Fo uses a model of the comedy of the art for his own strategy. Here, then, the various topics dealing with the actor author, the improvisation, the character of the Jester close to the the peasants against the power, the primacy of the laugh and of the contemporary themes. In addition, on one side Harlequin as a beastly Zanni, on the other the poverty of the instruments on stage. But overseas, meanwhile, the myth of the comedy of the art reemerges thanks to the San Francisco Mime Troupe and the Teatro Campesino that using the street theatre aim to the counter information. Finally, we can’t neglect, even in

another territory, Ariane Mnouchkine's, *L'age d'or*. Coming back to Fo, in recent years he moves to the art history, while reappears his youth propensity for the painter's profession.

**Keywords:** Dario Fo. *Comédia da arte*. San Francisco Mime Troupe. Teatro Campesino. Ariane Mnouchkine.

## Referências |

APOLLONIO, Mario. **Storia della commedia dell'arte**. Roma-Milano: Ed. Augustea, 1930.

\_\_\_\_\_. Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'arte. In: MURARO, Maria Teresa (ed.). **Studi sul teatro veneto fra Rinascimento e età barocca**. Firenze: Olschki, 1971. p. 193-222.

BIANCHI, Ruggero. Il teatro negli Stati Uniti: alla ricerca dell'innovazione permanente. In: ALONGE, Roberto; DAVICO BONINO, Guido (eds). **Storia del teatro moderno e contemporâneo**. v. III. Torino: Einaudi, 2001. p. 773-856.

BROYLES-GONZALES, Yolanda. **Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement**. Austin, University of Texas Press, 1994.

CHAIRNS, Christopher. Dario Fo and the commedia dell'arte. In: GEORGE, DAVID J.; GOSSIP, Christopher J. (eds.). **Studies in the Commedia dell'arte**. Cardiff: University of Wales Press, 1993. p. 247-265.

CUPPONE, Roberto. **Alessandro Fersen e la Commedia dell'Arte**. Tre commedie inedite di A.F. Roma, Aracne, 2009.

\_\_\_\_\_. "Servitù" o "fierezza"? Genesi della Fiera delle maschere di Vito Pandolfi. In: NATTA, Federica (ed.). **Teatro e teatralità a Genova e in Liguria: drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori**. Bari: Edizioni di Pagina, 2012. p. 83-120.

FARRELL, Joseph. Fo and Ruzzante. Debts and Obligations. In: FARRELL, Joseph; SCUDERI, Antonio (eds.). **Dario Fo: stage, text and**

**tradition.** Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000. p. 80-100.

\_\_\_\_\_. **Dario Fo and Franca Rame.** Harlequins of the Revolution. London, Methuen, 2001.

\_\_\_\_\_. Dario Fo and the Moro Tragedy. In: BARSOTTI, Anna; MARINAI, Eva (eds). **Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte.** Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali. Corazzano (Pisa): Titivillus, 2011. p. 133-153.

FIDO, Franco. Dario Fo e la Commedia dell'Arte'. **Italica**, v. 72, n. 3, p. 298-306, 1995.

FO, Dario. **Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione**, con Luigi Allegri. Roma-Bari: Laterza, 1990.

\_\_\_\_\_. **Manuale minimo dell'attore.** 2. ed. A cura di F. RAME. Torino: Einaudi, 1997.

\_\_\_\_\_. **Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino.** Dialoghi originali, a cura di F. RAME. Torino: Einaudi, 2011.

LORCH, Jennifer. Morte accidentale in English. . In: FARRELL, Joseph; SCUDERI, Antonio (eds.). **Dario Fo: stage, text and tradition.** Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000. p. 151-152.

MELDOLESI, Claudio. **Su un comico in rivolta: Dario Fo il bufalo il bambino.** Roma: Bulzoni, 1978.

\_\_\_\_\_. **Fondamenti del teatro italiano.** La generazione dei registi. Firenze: Sansoni, 1984.

NICOLL, Allardyce. **Il mondo di Arlecchino: guida alla Commedia dell'Arte.** Nuova edizione a cura di Guido Davico Bonino. Milano: Bompiani, 1980.

PANDOLFI, Vito, Esperienze di vita teatrale. In: MANCINI, Andrea (ed.). **Teatro da quattro soldi: Vito Pandolfi regista.** Bologna: Nuova Alfa, 1990. p. 203-225.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Ariane Mnouchkine.** Arles: Acte Sud-Papiers, 2009.

PUPPA, Paolo, Tradition, Traditions and Dario Fo. In: FARRELL,

Joseph; SCUDERI, Antonio (eds.). **Dario Fo: stage, text and tradition**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000. p. 181-196.

SORIANI, Simone. **Dario Fo. Dalla commedia al monologo** (1959-1969). Corazzano (Pisa): Titivillus, 2007.

SQUARZINA, Luigi. **Il romanzo della regia**. Duecento anni di trionfi e sconfitte. Pisa: Pacini, 2005.

TAVIANI, Ferdinando. Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'Arte. In: TAVIANI, Ferdinando; SCHINO, Mirella. **Il segreto della Commedia dell'Arte**. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo. Firenze: La casa Usher, 1982. p. 297-488.

VESCOVO, Pier Mario. Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte. **Révue des études italiennes**: Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame: poétique et dramaturgie, n. 3-4, p. 199-214, 2010.

ZORZI, Ludovico. **Ruzante Teatro**. Torino: Einaudi, 1967.

\_\_\_\_\_. **L'attore, la commedia, il drammaturgo**. Torino: Einaudi, 1990.