

MODERNIDADE, TRADIÇÃO, CRUZAMENTOS: ALGUMAS CONFIGURAÇÕES DRAMATÚRGICAS ACTUAIS em Itália

Sebastiana Fadda
Universidade de Évora

RESUMO:

A categorização aristotélica tem dominado a visão e o discurso teatral no Ocidente durante séculos, tendo sido posta em causa só em tempos relativamente recentes. O que fazia sentido na sociedade ateniense do IV século a.C., deixou de fazer sentido noutras épocas e realidades. Esse cânone vacila definitivamente no século XIX, quando a ideologia marxista questiona a classe dominante e reivindica espaço e direitos para as classes subalternas e alternativas. No século XX a espessa rede de vasos comunicantes que tem vindo a interligar o mundo deu o golpe final. Os sistemas fechados foram e são impelidos para se tornarem sistemas abertos. O diálogo entre culturas, estéticas, tempos e métodos diversificados, espelho de possibilidades e virtualidades múltiplos, bem como os inerentes transbordamentos de fronteiras antes delimitadas e fixas, são uma evidência. Nesse sentido, emblemáticas são algumas propostas da dramaturgia italiana dos nossos dias – nomeadamente as de Dario Fo, Antonio Tarantino, Spiro Scimone, Ascanio Celestini e Davide Enia –, consideradas a partir de conceitos como tradição e modernidade, centros e periferias, destinos e destinatários.

ABSTRACT:

Aristotelian categories have dominated the vision and the theatrical discourse in the West for many centuries, having been questioned only recently. What made sense in 4th century BC Athenian society no longer makes sense in other times and realities. The canon definitively vacillates in the 19th century, when Marxist ideology questions the ruling class and claims a space and rights for subaltern and alternative classes. In the 20th century

PALAVRAS-CHAVE:

Estudos de Teatro,
dramaturgia italiana
contemporânea

>>

KEYWORDS:

Theatre studies,
contemporary Italian
drama

the thick network of communicating networks that have been established in the world represented the final blow. Closed systems were and are impelled towards a transformation in open systems. The dialogue between different cultures, aesthetics, times and methods, mirroring multiple possibilities and landscapes, as well as the inherent "overflows" of borders previously fixed and delimited, are now powerful evidence. Some of the proposals of the contemporary Italian dramaturgy are representative of that trend, namely those by Dario Fo, Antonio Tarantino, Spiro Scimone, Ascanio Celestini and Davide Enia, considered from the point of view of tradition and modernity, centres and peripheries, destinations and destined audiences.

114>115

Durante séculos o conhecimento tem sido organizado por categorias. Este procedimento respondia à necessidade de sistematização, pelo que a divisão da realidade em compartimentos estanques e parcelas distintas permitia que aquela fosse apreendida melhor. Se é verdade que a categorização aristotélica tem dominado a visão, a divisão e o discurso teatral no Ocidente ao longo dos séculos, só muito tardiamente, e talvez com um ímpeto por vezes excessivo mesmo que necessário, tem sido posta em causa. O que fazia sentido na sociedade ateniense do IV século a.C., deixou de fazer sentido noutras épocas e realidades.

O facto de esse esquematismo ter sobrevivido tão longamente não é apenas sintoma da esclerose e petrificação do cânone, imposto pelas classes hegemónicas para conservar o seu poder, fortalecendo a sua capacidade de controlar a realidade, mas também a declaração de uma supremacia do pensamento e da organização social eurocêntrica em relação às outras culturas e sistemas.

Não é por acaso que essa e muitas outras categorizações começaram a vacilar no século XIX, quando a ideologia marxista começou a questionar a classe dominante, reivindicando espaços e direitos para as classes subalternas e alternativas. Deste modo, em teatro, a crise do drama burguês e o proliferar das

vanguardas foram o claro sintoma da crise dos valores e modelos socio-económicos que a classe ao poder nessa época – a burguesia – representou, defendeu e deteve.

No século XX, com a implementação em escala global do sistema económico neoliberal, diluíram-se as fronteiras rígidas entre classes dominadoras e classes dominadas, revestindo-se ambas, simultânea e/ou alternadamente, do papel contrário, passando a ser ora sujeitos activos e sujeitadores, ora sujeitos passivos e sujeitados – como muito bem referiu recentemente José da Costa Filho ao falar sobre a realidade do teatro brasileiro contemporâneo (numa conferência proferida em Lisboa, no dia 27 de Novembro de 2009, integrada no Curso de Mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Isto é, estabeleceram-se espessas redes de vasos comunicantes, que têm vindo a interligar o mundo, especialmente num sistema e num aspecto – o económico – que orientam, condicionam, subordinam ou se sobrepõem a todos os demais e remanescentes sistemas e aspectos. Os sistemas fechados foram e são impelidos para se tornarem sistemas abertos, permeáveis, móveis e mutáveis.

>>

Daí que o teatro actual seja espelho, reflexo e resultado da sociedade contemporânea, com ela comungando algumas especificidades: à labilidade de limites entre os vários sistemas corresponde a labilidade de limites entre artes e géneros; à indefinição entre sujeito e objecto de poder corresponde a indefinição de sujeito e objecto artístico, com a consequente rarefacção da antiga definição e fixidez que estabelecia uma relação forte, motivada e justificada, entre forma e conteúdo.

As categorizações, hoje em dia, perderam a sua substância e sentido, ou talvez consigam conservá-los apenas e quando contextualizados e relativizados, por razões funcionais e de comodidade crítica, tendo-se tornado inaceitáveis do ponto de vista normativo. Não há leituras unívocas e todas as tentativas de as impor estão destinadas a pisar terrenos escorregadios, quando não a afundar em areias movediças. A unidade está

suplantada pela pluralidade. A co-existência, as fricções ou os diálogos entre culturas, estéticas, tempos e métodos diversificados, espelho de possibilidades e virtualidades múltiplas, bem como os inerentes e consequentes transbordamentos de fronteiras, antes delimitadas e fixas, são uma evidência.

Vejamos alguns exemplos de dramaturgia italiana dos nossos dias, para reflectir sobre os conceitos de modelos, destinos e destinatários, a partir dos casos de Dario Fo, Antonio Tarantino, Spiro Scimone, Ascanio Celestini e Davide Enia. Com excepção de Fo, deve-se aos Artistas Unidos a inestimável divulgação em Portugal dos outros dramaturgos (incluindo também Fausto Paravidino e Letizia Russo, de que não falaremos por razões de tempo e de espaço, adiando para outra altura este propósito), no projecto "Teatros que vêm de Itália", dedicando-lhes um número especial da Revista (mais exactamente o n.º 11), bem como uma série de espectáculos, leituras públicas e encontros, alguns integrados na XXI edição do Festival Internacional de Teatro de Almada, em 2004. Jorge Silva Melo e os Artistas Unidos bem entenderam que não há uma Itália, mas muitas, distantes e diferentes entre si mas por vezes unidas pelo teatro, pelas efabulações cénicas que falam de terras e gentes longínquas, por vezes comungando a mesma História, ou a condição comum de exclusão dela.

É obrigatório sublinhar que o percurso de Dario Fo e de Franca Rame, a sua inseparável companheira de palco e de vida, é muito peculiar, pois o casal tem encarnado o caso dos artistas que, já no início da sua carreira, tinham um êxito estrondoso, estavam perfeitamente integrados no sistema e trabalhavam ao seu serviço, até dar-se uma viragem que alteraria de 180º o rumo do seu trajecto.

Na sociedade burguesa e a caminho da prosperidade económica do pós-guerra ao longo dos anos cinquenta, as comédias de costume da companhia velho estilo, com o actor brilhante Dario Fo e a vedeta "boazona" Franca Rame, entretinham e divertiam esse público, que enchia os teatros convencionais da

península. Claro, tratava-se dum público com algum sentido de humor, que permitia à famosa dupla brincar com as idiossincrasias, disformidades e falhas em que se reconhecia, mas das quais se distanciava com uma espécie de orgulhosa superioridade que lhe vinha do seu poder: poder social, económico e político, pois era ela que, ao gerir e manter as forças produtivas e de recreio, inclusive os próprios comediantes, estabelecia explícita e univocamente quem é que mandava. Tal como no teatro vicentino a corte autorizava a ironia e censura com que Gil Vicente atacava os vícios e defeitos dos nobres e dos eclesiásticos, a burguesia italiana autorizava Dario Fo e Franca Rame a suscitar o riso com e sobre ela, sendo a auto-ironia mediada pela dupla cómica mais um luxo ao qual podia dar-se.

>>

Mas as coisas mudam radicalmente quando os dois artistas despertam para a prática política e, ganhando consciência da sua posição num meio teatral convencional, confortável e altamente remunerativo, escolhem passar do outro lado da barricada, deixando de rir “com e sobre” a burguesia, para passar a rir “contra” a burguesia. A revolta é actuada não a partir da forma do objecto artístico, mas antes a partir do espaço de representação e dos respectivos destinatários. São rejeitados os públicos e os espaços burgueses tradicionais e são procurados novos públicos e novos espaços. O circuito oficial e de irradiação do poder é preterido a favor do circuito popular e de espaços descentrados e não convencionais, de que deveria surgir uma classe dirigente alternativa. As plateias a que se dirigem já não são as das poltronas dos teatros institucionais e à italiana, ocupadas pelos democratas-cristãos que lideravam o país, mas as das cadeiras e bancos das “casas do povo” dos trabalhadores de esquerda. Aí a massa adquire um rosto humano e participa do processo de criação do espectáculo que, no fim da representação, é discutido colectivamente e alterado em permanência. Os textos fazem-se cada vez mais intervenientes, críticos e atentos ao momento histórico que a sociedade está a atravessar. O teatro assume, em primeira instância, valências políticas, tendo como complemento os valores

artísticos, adquirindo uma função dialéctica e revolucionária, tendo como objectivo a ascensão do proletariado ao poder e a construção duma sociedade mais justa.

Dario Fo, o antigo “bobo da burguesia”, transformara-se em Dario Fo, o novo “jogral do povo”, cuja “*giullarata popolare*” baseada nos Evangelhos Apócrifos, *Mistero buffo* (1969), é um dos pontos mais altos duma carreira feita de contradições, mas também de muita coragem, generosidade e empenhamento cívico, coroada pela “escandalosa” atribuição do Prémio Nobel pela Literatura em 1997. Porque há pelo menos dois milénios e meio que se sabe: a comédia é um género inferior, destinado aos homens inferiores e, não sendo séria, não pode ser levada a sério. Pelo menos da parte do poder instituído que o Nobel representa. Ter-se-á dado o caso de, mais uma vez, o poder diminuir o seupositor, esvaziando-o da sua capacidade dissidente, por aquele processo conhecido em antropologia como “assimilação”?

Uma coisa é certa: com *Mistero buffo*, monólogo hilariante e subversivo, o autor retoma o intimismo e o encanto das narrações que marcaram a sua infância, numa dessacralização dos conteúdos e, sobretudo, na recuperação duma forma genuína e intrinsecamente popular, a da narração e da oralidade, teatralizando as suas narrativas e assumindo as vestes do narrador, protagonista dum teatro da palavra e da efabulação, suportado com coerência por um teatro do gesto também ele de raízes populares, cujas matrizes se encontram na própria *commedia dell'arte*. Este género teatral, dos tímidos mas já adultos primórdios ruzantianos no século XVI, quando constituía uma contracultura em dialecto paduano, passou a ocupar um lugar central nas práticas artísticas europeias do século XVII, chegando ao declínio com a reforma goldoniana no século XVIII, até receber a certidão de óbito no século XIX, readquirindo a antiga dignidade no teatro deste extraordinário autor e actor do século XX. A *commedia dell'arte*, com a sua gestualidade exigente, malabarística e não raro trivial, com a vivacidade do seu linguajar multilingue – conhecido como *gramelot* ou *grammelot*, feito de sons, fonemas,

onomatopeias variadas e não reconduzíveis a uma língua concreta e específica –, da periferia do olvido que passou a ter na história do teatro em geral, regressou portanto com toda a sua vitalidade irreverente a ocupar um lugar central, mesmo que num contexto excepcional, local e temporariamente definido, circunscrito na pessoa e no artista Dario Fo.

Porém, se o rosto dos detentores do poder, ou antes os agentes da opressão social, ainda se mantém visível em Dario Fo – uma democracia falsa e repressiva, um socialismo corrupto e falhado, uma promiscuidade cínica e oportunista entre política e finança – no teatro de Antonio Tarantino esse rosto está oculto. Pelo menos na aparência.

>>

Retomando alguns conceitos integrados numa análise mais extensa dedicada a este dramaturgo e editada na revista *Sinais de cena* (Fadda 2007: 110-112), lembro que o autor, pintor profissional sem ligações com o teatro, impôs-se na cena italiana em 1993, aos cinquenta e cinco anos de idade, com *Stabat Mater* e *Passione secondo Giovanni*. Aí, ele não faz o diagnóstico da doença, antes descreve os sintomas. Não desvenda os tais rostos ocultos por trás do qual se escondem os dominadores, antes expõe o corpo e a voz dos humilhados. Apesar de as peças manterem uma forma bastante clássica, a primeira recorrendo ao monólogo e a segunda ao diálogo, reconduzíveis aos modelos dos textos burgueses, na verdade ambas expressam-se por monólogos inoperantes, de ritmo obsessivo, doloroso, desesperado e desesperante. As personagens são emblemáticas de certas camadas marginais da nossa sociedade. Resultado da cultura judaico-cristã, elas encarnam o negativo de figuras míticas que moldaram a História do Ocidente, sendo actualizações profanas e profanatórias dos mitos em que são emolduradas: uma Maria que é também uma Madalena, santa e pecadora, mãe de um visionário subversivo; um louco que se identifica com Cristo; um enfermeiro que é o seu único evangelista. Todas elas, Maria-Madalena não arrependida ou pobres Cristos, percorrem o seu Calvário nas margens do mundo, excluídos daquela sociedade de consumo próspera e feliz

proposta pelos *media*, podre e falsa até às entranhas, percorrendo destinos que não escolheram, lutando pela sobrevivência, talvez sem nenhuma redenção possível, mas com todo o direito a ela. Um direito adquirido no campo de batalha que é a vida, e de que são vítimas derrotadas à partida.

Pelo contrário, em *Materiali per una tragedia tedesca* (2000), Tarantino convoca uma multidão de personagens, dando vida, através de uma coralidade imponente, a uma fatia negra da História recente e dos seus desvios. O terrorismo na Alemanha dos anos 70, semeado pelo grupo Baader-Meinhof, com ligações internacionais, é muito mais do que um mero episódio de crónica nacional. E o “suicídio de estado” dos réus veio comprovar, se não tivesse chegado o resto dos acontecimentos, a existência de um terrorismo de estado.

Mais tarde, em *La casa di Ramallah* (2002), regressa à aspereza das peças de estreia. É um texto seco, torrencial, maduro, desapiedado, que relata a história de uma adolescente que se fará explodir por uma causa insensata e maior do que ela, com o consentimento dos pais, cúmplices orgulhosos e impotentes de mais um martírio inútil. Aqui as personagens são vítimas e carrascos ao mesmo tempo, sujeitadores e sujeitados, que nem sequer pensam ter ou conseguem entrever alternativas, por isso seguem o rebanho daqueles que, por desígnio e instigação de poderes ocultos bem conhecidos, acabarão sacrificadas num dos muitos matadouros da sociedade actual. Ampliando o universo dos textos de estreia, em que uma condição individual anti-mítica e desmistificada é o eixo de uma acção cénica movimentada pela palavra, nesta peça o meio retratado alarga-se a uma família nuclear de três pessoas, mas em vez dum possível triálogo, reafirma-se o monólogo, em que cada personagem fala de si e para si, desencontrada e desligada das outras, embatendo todas numa e mesma surdez. Como pano de fundo, há os cursos e recursos históricos das tensões entre vários mundos e pensamentos em antagonismo. Tensões não resolvidas, que mudam de nome, lugar ou tempo, mantendo

como constante os seus efeitos nefastos.

Com frequência, nos livros de António Tarantino, as frases dos monólogos têm a disposição em verso, como se de poesia se tratasse. E a poesia está presente, crua e torrencial, não isenta de ironia e ternura, mas sobretudo raivosa, de revolta contra condições desumanas, de acusação à vida e à sociedade que dá o seu consentimento à perpetuação dessas condições. O pintor dramaturgo assume-se assim, implicitamente, como um autor empenhado, crítico, atento, sensível aos movimentos da alma individual e da consciência colectiva. Apesar de a forma não apresentar, na aparência, nenhuma inovação, estamos talvez perante uma reinvenção da tragédia, sem coro tradicional mas com vozes falantes, ou que antes emitem gritos, afirmando uma vontade de subsistir ao menos como contrapoder, encarnando e denunciando a consciência suja da sociedade moderna.

>>

Bastante mais novo do que Tarantino, Spiro Scimone assina peças que poderíamos considerar convencionais, se não fosse pelo facto de inserirem um elemento perturbador desse conceito: o uso do dialecto siciliano, que faz com que a periferia (geográfica e política) ocupe o centro (artístico e político). Não se trata de um facto inédito, pois como ignorar as soberbas peças de Eduardo De Filippo que, apesar do presumível carácter regionalista impresso às suas peças, devido ao uso do dialecto napolitano – e por causa disso ele foi tratado, durante muitos anos, com suficiência pelo regime, que o considerava autor dum teatro menor e de segunda categoria, fatal e inexoravelmente dotado de “pouca literariedade” (*apud* Fo 1992: 325) –, construiu personagens de teatralidade intensa e vitalidade autêntica, que muito sofreram antes de verem reconhecida a sua dignidade, não apenas literária, porque representativa de uma grande fatia da humanidade, desde sempre ignorada e/ou vexada pelos poderosos.

Tal como o italiano de Pirandello tinha uma forte influência da estrutura do siciliano, de que resultou uma língua pessoal especificamente criada para o uso literário, o siciliano de Spiro Scimone atinge os mesmos efeitos devido a uma

manipulação sabedora e deliberada para fins dramáticos. Aliás, o próprio autor reconhece que *Nunzio* (1994) e *Bar* (1997) foram escritas num messinês pensado para a cena e com a intenção de transcender eventuais efeitos naturalistas, enquanto *La festa* (1999) foi redigida num italiano experimental, moldado pela estrutura dos dialectos meridionais, nomeadamente siciliano e, mais pessoalmente, scimoniano; tendo como traço comum, porém, o ritmo seco e sincopado das falas, bem como a ambição de que estas transportem ressonâncias emocionais de alcance universal (Scimone 2003: 22-26).

Se as línguas e linguagens mais ou menos centrais e/ou periféricas, literárias, pessoais e intransmissíveis, têm até agora sido referidas como elemento distintivo de determinados dramaturgos e respectivas dramaturgias originais, no que diz respeito a Spiro Scimone, o ilustre teatrólogo e crítico Franco Quadri viu na economia dos diálogos e no enredo contido das suas primeiras peças, toda uma prática cénica reconduzível a Harold Pinter (cf. Quadri 2004: 4). E não é por acaso que um texto mais recente, *Il cortile* (2003), reenvia de modo óbvio e flagrante ao Samuel Beckett de *À espera de Godot* e *Fim de partida*, que Scimone quis homenagear, filiando-se ou reconhecendo-se de algum modo, tacitamente, no filão absurdisto do teatro vanguardista, mais recentemente apelidado de pós-dramático ou pós-moderno.

Da pós-modernidade fazem parte toda uma série de técnicas e modalidades muito procuradas, como a construção de puzzles mais ou menos coerentes, a desconstrução de textos convencionais, a atomização das personagens, a abolição do enredo linear, a contaminação inter-artística, a montagem de fragmentos em hipotético diálogo ou estridência entre si, a assemblagem de textos de várias origens e géneros, a recusa ou relativização de definições e géneros.

E é neste âmbito que é oportuno convocar aqui autores-actores como Ascanio Celestini e Davide Enia. Romano o primeiro, nascido em 1972, autor de *Radio clandestina* (2000) e *Fabbrica* (2002). Palermitano o segundo, nascido em 1974,

autor de *Italia-Brasile 3-2* (2002) e *Maggio '43* (2004). Partilham, com êxito muito feliz, uma poderosa paixão pela narração e um enorme talento como narradores. É o que passa para a plateia quando estão no palco. O que não se vê, mas se pressente, é a sua procura de documentos históricos atendíveis, a recolha de depoimentos dos que viveram os acontecimentos narrados, a dose de imaginação que utilizam para a história se tornar conto, a dose de rigor que escolhem para o conto se tornar história. Mais densa e acutilante em Celestini, ao reconstruir a tragédia do massacre das Valas Ardeatinas como represália nazi a um ataque de *partigiani* em *Rádio clandestina*, ou os cinquenta anos de história operária e da transformação das paisagens rurais, urbanas, económicas e humanas em *Fabbrica*. Mais leve e irónica em Enia, ao relatar as possíveis reacções e comentários em casa duma família média aos feitos futebolísticos da equipa italiana nos Mundiais de 1982 em *Italia-Brasile 3-2*, ou aos medos e estratégias para se sobreviver numa Palermo bombardeada pelos americanos em *Maggio '43*.

>>

Se *Radio clandestina* surgiu a partir do processo de adaptação e reescrita do ensaio *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria* (1999), de Alessandro Portelli, redigido por sua vez com base em fontes escritas e orais, *Fabbrica* e *Maggio '43* tiveram na sua génese um paciente e minucioso trabalho de recolha de materiais efectuada na primeira pessoa: entrevistas e testemunhos vindos da viva voz daqueles que viveram, assistiram ou pagaram as consequências directas dos acontecimentos contados. Deste modo, estas peças conjugam elementos da tradição oral com instâncias cívicas de preservação e transmissão da memória: a partir de vicissitudes individuais, das pequenas histórias dos seus anónimos protagonistas, desses microcosmos que nunca constam da História, é afinal possível decifrar e transcrever os destinos colectivos, transcendendo os números e os dados frios da História oficial, ou então cruzando-os com eles, a fim de se chegar a ter e propor um olhar alternativo sobre eles.

Poderá ter fundamento, como com frequência tem sido referido pela crítica, a hipótese de a prática artística de Davide Enia se inscrever na tradição do *cuntastori* e da *Opera dei Pupi* sicilianos, em que os contadores de histórias, especialmente a partir de meados do século XIX e manipulando as típicas marionetas, evocam a *Chanson de Geste* do século XI, mais especificamente a *Chanson de Roland*, que celebrava os feitos heróicos e cavaleirescos dos paladinos de Carlos Magno em defesa da fé cristã na luta contra os mouros, com o seu *incipit* solene: “Carles li reis, nostre emperere magnès / set anz tuz pleins ad ested en Espaigne”.

Profana, dessacralizada e banalizada pelos valores e modelos da vida contemporânea, ao género da épica – jocoséria, bem-entendido – pertenceria *Italia-Brasile 3-2* de Davide Enia, cantando o jogo final do Mundial de Barcelona de 1982, em que a Itália ganharia um inesperado primeiro lugar, lutando contra o Brasil, desferindo furiosos e certos golpes de pontapés na bola, tendo em Dino Zoff o seu Carlos Magno e em Paolo Rossi o seu Orlando. Ora, aí temos nós os novos e insuspeitados heróis do nosso tempo, prontos a disputar e defender a nossa bandeira, por uma versão actualizada da Taça do Graal. Para cada época, seus cavaleiros e suas damas...

A prática de Ascanio Celestini não é apenas artística, mas é mais abrangente, abertamente cívica e política, intelectual e corrosiva: escreve livros e crónicas, participa em programas de rádio e televisão, faz concertos e grava discos, com textos de denúncia e reflexão crítica sobre o nosso tempo e o nosso país, recorrendo sempre a narrativas ficcionais, contos e microcontos, que mostram uma sociedade e um mundo desagregado, em que histórias, historietas e contra-histórias se entrecruzam com mordacidade, recorrendo às metáforas e estabelecendo paralelismos entre passado e presente, rejeitando os eufemismos e afirmando o poder subversivo da palavra.

É evidente que este monólogo ou narrar do teatro contemporâneo tem implicações e consequências cénicas impor-

tantes, como tem sido amplamente salientado em diversos estudos (cf. Brilhante 2002: 47-73; Coelho 2008: 18-21). O que aqui queria deixar são apenas, e mais, algumas considerações e perguntas finais, mantendo a distinção entre monólogo e narração: não será o monólogo o ponto de chegada da nossa incapacidade actual para o diálogo?; não será o monólogo o resultado e o espelho da nossa sociedade individualista?; não será a narração um meio para recuperar o conceito de “momento colectivo”?; não será a narração um meio para recuperarmos a capacidade de ouvir e imaginar?; não terão o monólogo e a narração, tal como interpretados pelos autores aqui contemplados, uma capacidade de inquietar e interpelar produtivamente a realidade?

>>

Perguntas retóricas, claro. Porque pela minha parte as respostas são afirmativas. O monólogo e a narração são ainda um teatro da palavra ou baluartes formais em defesa do poder contestatário e eversivo da palavra. O teatro, na sua origem, não era apenas expressão do poder, era também expressão da *polis*. Creio que seja nesse sentido que a obra destes dramaturgos deve ser enquadrada, porque questiona os sistemas nos quais estamos inseridos, pondo em causa ao mesmo tempo o papel e a função da arte e do artista, alertando-nos sobre aquela ficção maior em que se tornou uma Itália feita de muitas Itálias, que nunca chegaram a unidade nenhuma, como a Babel linguística dos seus muitos teatros demonstra. Periferias que raramente perdem este seu estatuto, satélites dum centro cada vez mais indistinto e/ou no qual é impossível ou pouco provável reconhecermo-nos. Somos, afinal, uma nação, ou uma peça, pós-moderna desde sempre.

Apesar da fragmentação, ou graças a ela, a nossa história mostra-nos a nossa falta de um centro unificador, bem como uma tendência recente para a rejeição da história dos outros, uma prática política feita de desprezo pelos fundamentos democráticos, um cinismo económico que alimenta injustiças sociais, engordando a avidez dos novos bárbaros dos nossos tempos. Da expansão renascentista e do século das luzes, passando pelas tentativas de união geográfica e de construção

duma identidade coesa, e o que verificamos é o decaimento e desuso da prática dos valores humanistas.

Directa ou indirectamente, os autores italianos mais estimulantes de hoje solicitam-nos para reflectirmos sobre estas problemáticas. Que o façam pela via do monólogo ou das narrações, é apenas um sinal dos tempos. Há muitas outras vias, como é óbvio, algumas delas bem peculiares, mais explicitamente integradas na pós-modernidade, internacionalmente reconhecidas e apreciadas, por exemplo as percorridas por Pippo Delbono, Antonio Latella e Romeo Castellucci, que desenvolvem outros entendimentos do mundo, da arte e da contemporaneidade, expressando-se por meio de subentendidos ou contraposições, brutalidade ou sofisticação, apostando em estéticas do disforme e do protesto, da provocação estética e da contemplação plástica. Nem sempre, mas muitas vezes no teatro destes outros criadores, a violência das imagens rivaliza com a da palavra, mostrando também um teatro sem palavras que nem por isso deixa de ser um teatro de protesto e de dissentimento. Contrariando a tendência autista, anestesiante ou auto-satisfatória de muito teatro contemporâneo, Jorge Silva Melo reivindica para o teatro do nosso tempo a recuperação da sua função primitiva:

[É] precisamente um teatro sem palavra aquele que ficou para ser pago pelos novos reis. (...) Ao deixarmos fugir a palavra, prescindimos da sua necessidade política. Entregámos o palco às artes decorativas, as quais se apoderaram da função do encenador. Fugimos da escrita contemporânea. Esvaziámos a 'comunidade de espectadores' do seu sentido cívico e apelamos agora àquilo a que chamam o seu sentido lúdico. (*apud* Brilhante 2002: 47)

Com ou sem palavras, por presenças e imagens discretas ou de grande impacto, o teatro de que a Itália de hoje precisa, é um teatro atento e vigilante, cumprindo a sua função originária, estimulando o sentido de responsabilidade cívica e o pensamento crítico. <<

Dados Sobre os Autores Estudados: Destino dos seus Textos e Espectáculos em Portugal

FO, Dário, *Mistero buffo: Giullarata popolare* (1969): texto inédito em português. Contudo, a peça foi estreada em 1984 com o título *Mistério cómico*, com tradução de Estrela Novais, encenação de Júlio Castro-nuovo e interpretação de Júlio Cardoso, na Cooperativa do Povo Portuense pela Seiva Trupe do Porto. Foi posteriormente apresentada em galego, em 1992, integrada no XIV FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica do Porto, com apresentação na Cooperativa do Povo Portuense nos dias 5 e 6 de Junho, com o título *Mistério buffo*, numa produção do Teatro do Morcego de Cangas do Morrazo (Pontevedra), encenação de Júlio Cardoso e interpretação de Celso Parada Fernández; este último adaptou o texto para galego a partir da tradução de Estrela Novais e a estreia absoluta desta versão deu-se na Galiza em Junho de 1991. Mais recentemente, em 2007 e com o título *Mistérios bufos*, consta ter havido uma nova montagem em português, com interpretação de Paulo Duarte, apresentada pela companhia Arte Pública no dia 26 de Setembro, na Biblioteca Municipal de Aljustrel. Edição italiana consultada: a cura di Franca Rame, Torino, Giulio Einaudi Editore, Einaudi Tascabili, Stile Libero/Video, 1977.

>>

CELESTINI, Ascanio, *Radio clandestina* (2000): *Radio clandestina*, texto inédito em português. Espectáculo estreado em italiano pelo autor/actor em Lisboa, no Teatro Taborda, integrado no Festival Internacional de Teatro de Almada, em Julho de 2005.

--, *Fabbrica* (2002): *Fábrica*, tradução de José Lima. Espectáculo estreado em italiano pelo autor/actor em Lisboa, no Teatro Taborda, integrado no Festival Internacional de Teatro de Almada em Julho de 2004. Edição: *Artistas Unidos - Revista*, Lisboa, n.º 11, Julho de 2004.

ENIA, Davide, *Italia-Brasile 3-2* (2002): *Itália-Brasil 3 a 2*, tradução de Alessandra Bálsamo. Leitura encenada estreada no Porto, no Rivoli Teatro Municipal, em Maio de 2004. Edição: *Artistas Unidos Revista*, Lisboa, n.º 11, Julho de 2004.

--, *Maggio '43* (2004): *Maio de 43*, tradução de Tereza Bento. Espectáculo estreado em italiano pelo autor/actor em Lisboa, no Teatro Taborda, em Maio de 2005. Edição: *Artistas Unidos Revista*, Lisboa, n.º 14, Novembro de 2005.

SCIMONE, Spiro, *Nunzio* (1994): *Nunzio*, tradução de Jorge Silva Melo e Américo Silva. Espectáculo estreado em Almada, integrado no Festi-

val Internacional de Teatro de Almada em Julho de 2002. Edição: Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2003.

--, *Bar* (1997): *Café*, tradução de Jorge Silva Melo com a colaboração de Alessandra Bálsamo. Espectáculo estreado em Lisboa, n.º Capital – Teatro Paulo Claro, em Janeiro de 2002. Edição: Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2003.

--, *La festa* (1999): *A festa*, tradução de Jorge Silva Melo. Espectáculo estreado em Montemor-o-Velho, no Teatro Esther de Carvalho, em Julho de 2003. Edição: Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2003.

--, *Il cortile* (2003): *O saguão*, tradução de Jorge Silva Melo e Alessandra Bálsamo. Espectáculo estreado em italiano pela Compagnia Scimone-Sframeli, em Lisboa, no Teatro Taborda, em Abril de 2005. Edição: *Artistas Unidos Revista*, Lisboa, n.º 11, Julho de 2004.

TARANTINO, António, *La casa di Ramallah* (2002): *A casa de Ramallah*, tradução de Alessandra Bálsamo. Leitura encenada apresentada no Festival Internacional de Teatro de Almada em Julho de 2004. Edição: *Artistas Unidos Revista*, Lisboa, n.º 11, Julho de 2004.

--, *Stabat Mater* (1993): *Stabat Mater*, tradução de Tereza Bento. Espectáculo estreado em Lisboa, no Convento das Mónicas, em Outubro de 2006. Edição: Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2005.

--, *Passione secondo Giovanni* (1993): *Paixão segundo João*, tradução de Tereza Bento. Espectáculo estreado em Lisboa, no Convento das Mónicas, em Junho de 2006. Edição: Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2005.

--, *Vespro della Beata Vergine* (1993): *Vésperas da Virgem Santíssima*, tradução de Tereza Bento. Texto nunca estreado nos palcos portugueses. Edição: Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2007.

--, *Lustrini* (1997): *Brilhantes*, tradução de Tereza Bento. Texto nunca estreado nos palcos portugueses. Edição: Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2007.

BIBLIOGRAFIA ∨

BRILHANTE, Maria João (2002), "Um teatro que sabe o que significa narrar", *Semear*, revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n.º 7, 47-73 (texto consultado no sítio Web <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/>).

COELHO, Rui Pina (2008), "Sem corpo, sem problemas: Narradores e contadores de histórias", *Sinais de Cena*, n.º 10, Dezembro, 18-21.

FADDA, Sebastiana (2007), "O teatro segundo Tarantino", *Sinais de Cena*, n.º 7, Junho, 110-112.

FO, Dario (1992), *Fabulazzo. Il teatro. La cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi. 1960-1991*, prefazione di Franca Rame, Milano, Kaos Edizioni.

>>

QUADRI, Franco (2004), "A dramaturgia em Itália e a língua", *Artistas Unidos Revista*, n.º 11, Julho, 2-4.

SCIMONE, Spiro (2003), "Parar para ver, aprender a ouvir", *Artistas Unidos Revista*, n.º 8, Julho, 22-26.