



**DIÁLOGOS POLÍTICOS E ESTÉTICOS ENTRE BRASIL  
E ITÁLIA: MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA  
(DARIO FO, 1970) NOS PALCOS BRASILEIROS PELA  
COMPANHIA ESTÁVEL DE REPERTÓRIO DE  
ANTONIO FAGUNDES (1982)**

**Rosangela Patriota\***  
**Universidade Federal de Uberlândia – UFU**  
[patriota.ramos@gmail.com](mailto:patriota.ramos@gmail.com)

**RESUMO:** Este texto visa discutir de que maneira, por intermédio do teatro, é possível apreender a circularidade cultural e, por que não dizer, política entre o Brasil e Itália. Embora sejam amplamente conhecidas as interconexões que se estabeleceram entre esses dois países, em termos artísticos, na cidade de São Paulo, seja em relação às artes cênicas, ao cinema, às artes plásticas, à literatura e à arquitetura, não podemos, quando nos reportamos a esta temática, ignorar o impacto que a encenação de **Morte Acidental de um Anarquista**, em 1982, pela Companhia Estável de Repertório (C.E.R.), que teve à frente o ator e produtor Antonio Fagundes, sob a direção de Antônio Abujamra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro Brasileiro – Dramaturgia Italiana – Antonio Fagundes – Dario Fo – Companhia Estável de Repertório (CER) – Morte Acidental de um Anarquista

**POLITICAL AND AESTHETIC DIALOGUE BETWEEN  
BRAZIL AND ITALY: ACCIDENTAL DEATH OF AN  
ANARCHIST (DARIO FO, 1970) IN THE BRAZILIAN  
STAGE BY THE ANTONIO FAGUNDES' STABLE  
REPERTORY COMPANY (1982)**

**ABSTRACT:** This paper aims to discuss how, through the theater, it is possible to understand the cultural circularity and, for that matter, policy between Brazil and Italy. Despite the well known interconnections established between these two countries, in artistic terms, in São Paulo, in relation to the performing arts, film, the visual arts, literature and architecture, we can not, when we report to this issue, ignore the impact that the **Accidental Death of an Anarchist** staging in 1982, by Stable Repertory

---

\* Professora Titular do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia e Pesquisadora CNPq. Este texto é parte do projeto de pesquisa, **O Palco no Centro da História - Cena, Dramaturgia, Interpretação: Theatro São Pedro - Othon Bastos Produções Artísticas - Companhia Estável de Repertório**, financiado pelo CNPq.

Company, which had ahead actor and producer Antonio Fagundes, under the direction of Antonio Abujamra.

**KEYWORDS:** Brazilian Theatre – Italian Drama – Antonio Fagundes – Dario Fo – Stable Repertory Company ( RSC) – Accidental Death of an Anarchist

O Dario Fo diz que a sátira é a arma do povo. Ele acha que é isso e concordo plenamente com ele. Ele dá exemplos inclusive dos “mistérios” que eram montados na Idade Média e que eram proibidos pelo poder na época porque conseguiam fazer com que toda aquela estrutura montada fosse por água abaixo numa ceninha em praça pública. Era feito nas feiras e tinha uma força que nenhum auto-de-fé ia ter. Tenho a impressão que é uma grande saída você conseguir aliar as duas coisas. No caso de **Morte accidental de um anarquista** acho perfeito esse caminho.

Antonio Fagundes<sup>1</sup>



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

O italiano Dario Fo possui grande importância no cenário intelectual italiano e internacional não apenas como homem de teatro, mas também como um indivíduo crítico e interessado nos caminhos sociais, políticos e culturais do mundo contemporâneo.

Suas peças foram e são encenadas em diversos países e junto com Franca Rame (1954-2013), sua companheira de vida e de trabalho, construiu uma trajetória que foi assim sintetizada pela pesquisadora Neyde Veneziano:

Entre 1954 e 1968 os dois tornaram-se muito famosos em toda a Europa: fizeram cinema, muitos espetáculos, televisão.

A crítica satírica era o tom de todas as apresentações. Mas, como diz Dario Fo, sentiam-se como um “Alka-seltzer” da burguesia: ajudavam os ricos a digerir melhor, fazendo-os rir de suas próprias ganâncias e injustiças.

O ano de 1968 recebeu a sociedade de consumo com as bombas do Vietnam e com a revolução chinesa. O capitalismo mostrava a sua cara mais repugnante, e vieram o maio francês, uma nova relação entre política e cultura e os movimentos guerrilheiros da América

<sup>1</sup> FAGUNDES, Antonio. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 01/09/1983, p. 10-11 apud MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 69.

Latina. O mundo levava muitos intelectuais europeus a desprezar suas posições privilegiadas na sociedade, a discutir os conceitos de poder e a jogar tudo pelos ares.

A decisão de Dario e Franca de se colocarem à disposição das classes menos favorecidas foi vista por eles como um salto qualitativo. “Estávamos cansados de ser os jograis da burguesia. Resolvemos nos tornar os jograis do proletariado”.

Acompanhando os acontecimentos políticos daqueles anos, Dario e Franca fundaram a *Associazione Nuova Scena*, composta de mais trinta jovens, entre técnicos e atores. Tratava-se de um coletivo teatral independente, articulado em três grupos, que girava pela Itália apresentando-se, sobretudo, para um público popular e operário, em locais alternativos ao circuito teatral oficial, como *case del popolo*, ginásios de esportes, fábricas e praças.

[...] Em 1970, por divergências políticas dentro do próprio grupo, Dario e Franca deixaram, decepcionados, a *Nuova Scena*. Formou-se, então, o famoso *Collettivo Teatrale La Comune*, que, em 1973, ocupou um palacete abandonado no centro de Milão: a *Palazzina Liberty*.<sup>2</sup>

As palavras de Veneziano auxiliam na composição de um perfil histórico e cultural de Dario Fo e Franca Rame, especialmente no que diz respeito às ambições e aos sonhos que motivaram artistas, intelectuais, estudantes, entre outros, no frescor das lutas e das manifestações que varreram países da Europa Ocidental, os Estados Unidos da América, além da hoje mítica *Primavera de Praga*, na antiga Tchecoslováquia e atual República Tcheca.

O anseio por encontrar novas formas e outras palavras, produzir manifestações artísticas capazes de romper com o *status quo* e de trazerem à cena outras possibilidades de pensar as relações sociais do ponto de vista cultural, político e econômico, fez com que Dario Fo e Franca Rame construíssem um trabalho que transcendeu os limites da relação palco-plateia, com vistas a intensificar o binômio Arte-Vida, isto é, fazer com que as intervenções teatrais pudessem interagir, de maneira efetiva, com o cotidiano dos indivíduos.

Ao longo de sua trajetória, Fo escreveu mais de quarenta textos teatrais, sendo que alguns deles foram encenados no Brasil. Nesse sentido, provavelmente, a iniciativa pioneira foi da produtora, atriz e diretora Nydia Licia que, em 1962, encenou, em São Paulo, **Quem rouba pé tem sorte no amor**. No Rio de Janeiro, em 1979, foi a vez de o

---

<sup>2</sup> VENEZIANO, Neyde. **A Cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002, p. 60-61.

diretor Buza Ferraz (1950-2010) dirigir pela Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração o espetáculo **Mistério Bufo**.

Na década de 1980, aumentou o número de montagens de textos de Dario Fo no país. Mais precisamente, em 1980, o Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, sob direção de Helder Costa, encenou **Morte acidental de um anarquista**. Nesse mesmo ano, na cidade de São Paulo, estreou, sob a direção de Gianfrancesco Guarnieri, o espetáculo **Pegue e não pague**, de início protagonizado por Renato Borghi e, em 1981, interpretado pelo próprio Guarnieri.

Entretanto, foi no ano de 1982 que Fo obteve a sua maior popularidade junto ao público brasileiro, quando foi montada, em São Paulo, pela Companhia Estável de Repertório, **Morte acidental de um anarquista**, protagonizada por Antonio Fagundes, com direção de Antonio Abujamra.

Em 1983, sob direção de Abujamra, a atriz Denise Stoklos levou aos palcos o texto **Um orgasmo adulto escapa do zoológico**, escrita por Dario Fo e Franca Rame. No ano seguinte, na cidade do Rio de Janeiro, Marília Pera, sob a direção de Roberto Vignati, encenou **Brincando em cima daquilo**, texto a quatro mãos de Fo e Rame, enquanto em O Tablado, Bia Junqueira e Louise Cardoso adaptaram e dirigiram **De noite com uma luz**, uma colagem de textos de Bertolt Brecht, Carlos Drummond de Andrade e Dario Fo.

Já em 1985 foi a vez de Maurice Vaneau, em São Paulo, dirigir **A Tigresa e outras histórias** e Denise Stoklos voltar à cena com **Um orgasmo adulto...** Por sua vez, Celso Nunes, no Rio de Janeiro, em 1986, assinou a direção de **Não se paga, não se paga** e de **Ninguém paga, ninguém paga**, esse último produzido pela atriz Dina Sfat. Dois anos depois, na cidade de São Paulo, Neyde Veneziano dirigiu **Arlecchino** e Roberto Vignati **Um casal aberto**, novamente uma parceria de Fo com sua companheira Franca Rame.

Nos anos 1990, Dario Fo e Franca Rame novamente retornaram à cena paulistana pelas mãos de Roberto Vignati no espetáculo **Essas Mulheres**. Em 1992, em Brasília, na Casa do Teatro Amador, Fernando Villar dirigiu **Medeações**, composto por textos de Ana Vicentini, Chico Buarque, Dario Fo, Eurípides, Fernando Villar, Franca Rame, Heiner Müller, Jean Anouilh, Luigi Cherubini, Lúcia Sander, Paulo Pontes, Pier Paolo Pasolini, Robinson Jeffers, Sêneca e Sílvia Davini. Mais uma vez, em 1995, Roberto Vignati dirigiu um texto de Dario Fo, **O fabuloso obsceno**.

Na década seguinte, em 2003, na cidade de Porto Alegre, Dilmar Messias, dirigiu **A fechadura e a chave**. No Rio de Janeiro, em 2006, na Casa do Mercado, Alessandra Vannucci assinou a montagem de **A Descoberta das Américas**, enquanto o Teatro dos Quatro acolheu, em 2007, a remontagem de **Brincando em cima daquilo** com a atriz Débora Bloch dirigida por Otávio Muller. Em São Paulo, no Teatro Commune, **Arlecchino** voltou à cena pelas mãos de Augusto Marin e, em 2009, a atriz Débora Duboc, sob a direção de Neyde Veneziano, protagonizou **Um dia (quase) igual aos outros**, de Dario Fo/Franca Rame e Hugo Possolo, no Espaço Parlapatões, adaptou e dirigiu **O Papa e a Bruxa**.

Enfim, a exposição exaustiva das montagens das peças de Dario Fo no Brasil, até o momento, além de ser possuir um caráter sistemático e informativo, permite que dela se obtenha alguns desdobramentos interpretativos. O primeiro deles refere-se aos períodos em que as encenações ocorreram. Excetuando, é claro, a de 1962 que, no cenário teatral da época, permaneceu como iniciativa isolada, os espetáculos que ficaram em cartaz a partir de 1979 e no decorrer dos anos 1980 envolveram, por um lado, jovens artistas que buscaram através do teatro encontrar formas e palavras alternativas para dialogar com um país que ainda vivia a ditadura militar, mas que respirava a anistia política ampla, geral e irrestrita, tanto para torturados quanto para torturadores, o retorno dos exilados políticos, o fim da censura prévia e do bipartidarismo. Entretanto, esses jovens, embora criados sob a égide do arbítrio, não herdaram a cultura política que forjou a militância, seja na luta armada seja no campo da resistência democrática, em uma perspectiva tradicional de luta política.

De outro lado, a dramaturgia de Fo instigou também profissionais mais experientes, como Gianfrancesco Guarnieri, Renato Borghi e Antonio Fagundes, que foram fundamentais no surgimento e na ação social e política do teatro engajado na constituição de uma *cultura de oposição à ditadura militar*. Sob esse prisma, pelo gênero da comédia, contundentes críticas às concepções políticas tradicionais, aos costumes, aos valores sociais, culturais e políticos trouxeram Dario Fo à cena brasileira.

Já nas décadas posteriores (1990 e 2000) os textos de Fo continuaram a mobilizar os profissionais, especialmente aqueles que acentuam a crítica social e comportamental, no sentido de evidenciar apreensões críticas de regras, valores e condutas que, geralmente, no cotidiano, são naturalizadas e apropriadas como indissociável das relações sociais.

É inegável que uma análise mais aprofundada desse conjunto de trabalhos possibilitaria instigantes perspectivas de discussão. Todavia, neste artigo, o intuito é tecer, de um lado, algumas ponderações sobre a peça **Morte acidental de um anarquista** e, de outro, compreender o impacto da encenação de Antonio Fagundes no cenário teatral brasileiro.

## MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA, DE DARIO FO

Acerca desse texto teatral, o Coletivo Teatral La Comunei assim se manifestou sobre ele:

Quando esta comédia foi encenada – em dezembro de 1970 –, declarava-se em um prólogo a intenção de contar um fato que realmente acontecera: o “voo” pela janela, do décimo-quarto andar do prédio da polícia de Nova Iorque, do imigrante Salsedo, anarquista. Depois de uma série de investigações e contra-investigações, perícias e superperícias, exigidas pelo movimento da opinião pública – corria o ano de 1921 –, chegou-se a estabelecer o responsável e que o anarquista não morrerá acidentalmente, ou por suicídio, mas por ter sido assassinado pelos policiais durante o interrogatório.

Para justificar a atualidade e a transposição cênica dos fatos, afirmava-se também – com evidente ironia – que qualquer semelhança com eventos familiares era devida única e exclusivamente àquela indecifrável magia existente no teatro como reinvenção da realidade. Quantas e quantas vezes histórias absolutamente loucas não foram, sem nenhum pudor, imitadas pela realidade!!

Não foi uma coincidência casual a estreia da peça ter ocorrido nos dias em que se desenrolava em Milão o processo Calabresi/Lotta Continua, que deveria esclarecer sobre a morte do anarquista Pinelli que *também* caíra de uma janela do quarto andar da delegacia de Milão, durante a investigação sobre os atentados terroristas a bancos. Tal processo foi sucessivamente adiado e depois suspenso por razões de força maior (morte não-acidental do “ator”)<sup>3, 4</sup>

O texto acima revela alguns aspectos que provavelmente envolveram o processo criativo e as apresentações públicas de **Morte acidental de um anarquista**. Em primeiro lugar, ele diz respeito à origem do texto que está intrinsecamente vinculada a acontecimentos históricos, isto é, a partir do processo envolvendo a prisão e o assassinato de Salsedo, Dario Fo, por intermédio do protagonista, o Louco, recriou sob

<sup>3</sup> No texto pode-se identificar Calabresi no personagem do “comissário esportivo”; Calabresi foi assassinado em uma pública de Milão, suspendendo-se o processo. (Nota do Coletivo Teatral La Comune)

<sup>4</sup> Nota do Coletivo Teatral La Comune. In: FO, Dario. **Morte acidental de um anarquista e outras peças subversivas**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 96-97.

o signo da comédia tanto o processo que culminou na condenação e na morte do anarquista quanto na reviravolta do caso com as cobranças da opinião pública para que as condições da morte fossem efetivamente apuradas.

Assim, com o intuito de demonstrar os vícios institucionais, a corrupção e os interesses particulares daqueles que deveriam exercer suas funções em nome do bem público e da comunidade, a peça através de diálogos cortantes, por um lado, e explicativos, de outro, conduz o espectador/leitor às expectativas e aos desejos de cada personagem. A opção pela comédia faz com que a força da narrativa surja não pela compaixão e sim pelo exercício da desconstrução de situações e de exposição dos motivos.

Nesse sentido, a eficácia de tal empreitada se dá efetivamente pela *performance cênica*, pois é na entonação da voz ao dizer o texto, na ênfase de certos aspectos em detrimento de outros e na construção dos gestos que as palavras adquirem força para desacreditar o *status quo*.

Tais evidências levam a um segundo aspecto, relativo à escolha do Louco como o desencadeador da ação dramática. Tal opção, é provável, decorreu do fato de que o gênero comédia tornou verossímil a personagem *outsider*, qualificada como incapaz, pelos padrões sociais vigentes, como a detentora de lucidez política. Portador de um saber, adquirido por suas estadias em hospícios, que define os padrões fora da normalidade, e conhecedor dos recursos *terapêuticos* para o tratamento de distúrbios, o Louco é capaz de construir mil faces, viver distintas personagens para, em situações diferentes, alcançar o seu intento: colocar a nú as divergências, as omissões e os interesses camuflados pelas decisões sejam elas médicas, institucionais ou políticas.

Fo encontrou um jeito de realizar a obra inesquecível sobre um dos momentos mais difíceis. Desmontou, com grande coragem, os aspectos mais inverossímeis e ilógicos das diferentes versões das autoridades. Segundo ele, “era preciso contar às pessoas, principalmente, àquelas mais distraídas, as que leem pouco, como o Estado pode organizar um massacre e conceber um plano...” Utilizando o conhecido procedimento, mostrou, sublinhados e com cores fortes, o verdadeiro inacreditável e o absurdo verdadeiro.

Sobre seus objetivos, Dario esclarecia: “Não queremos liberar a indignação nas pessoas que veem. Queremos que a raiva permaneça dentro delas e não se libere. Queremos levar essas pessoas à luta”.

Para evitar qualquer indignação catártica, qualquer pieguismo aproximativo, Fo usou o mecanismo da farsa, os instrumentos do cômico mecânico que tão bem conhecia, explodindo em contínuas improvisações de gagues e em sobreposições de situações absurdas.

O espetáculo, apresentado durante três anos, foi refeito, atualizado e reconstruído várias vezes, permanecendo intactos o bloco estrutural, as personagens e a chave dramatúrgica.

“*No Anarchico*”, explica Fo, “usei a chave que sempre preferi desde que comecei a fazer teatro: a farsa. E a construí de forma que ‘tudo fosse dito’ sobre o assassinato de Pinelli, mas, ao mesmo tempo, através da convenção. Utilizei um acontecimento análogo como alusão; assim se estabelece uma relação direta com a inteligência do público.”

Como artifício, Dario não contou, exatamente, o “caso Pinelli”, mas o do anarquista americano que também “voou” pela janela em circunstâncias obscuras. Conduzindo a trama dentro da estrutura farsesca, recriou seu personagem da juventude: o típico, antológico e versado “louco” que invertia a realidade, descobrindo a verdade do absurdo, um mecanismo típico do gênero.<sup>5</sup>

A análise de Veneziano acerca de **Morte acidental de um anarquista** visa, primeiramente, expor, de forma transparente, as intenções políticas que mobilizaram a criação e a permanência do espetáculo em palcos italianos. Mais que isso: tendo por pressuposto a ideia de que a apropriação de um tema trágico, o assassinato, – travestido de suicídio, de um militante anarquista pela polícia – pela comédia e pela ótica de um *louco* seria capaz de inverter a realidade, a autora busca encontrar elementos de originalidade que possam distinguir o dramaturgo Dario Fo tanto na cena italiana quanto para além dela.

Entretanto, apesar de ser inegável a presença de Fo no teatro contemporâneo e no debate político internacional, haja vista que em 1997 recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, a sua estratégia em transformar os temas, considerados, de forma geral, dramáticos e/ou trágicos em matéria-prima para o riso o coloca, em algum nível, em diálogo com a tradição. De acordo com Junito Brandão:

Tomando-se por base ao menos oito das onze comédias de Aristófanes, que chegaram até nós, pode-se verificar, de imediato, que a Comédia Antiga se divide em duas partes bem distintas: a primeira é um “agón”, uma luta, um debate; a segunda é uma revista. A primeira comporta uma ação, com o prólogo, o párodo, o “agón” propriamente dito, a parábase e o êxodo, que foi deslocado para o fim da comédia; a segunda parte é uma série de “sketches”, que esclarecem o sucesso da ação desenvolvida na primeira. Nesta, o coro desempenha o papel de um verdadeiro ator; na segunda, ele é tão-somente porta-voz do poeta, que caustica seus contemporâneos com as chicotadas de sua crítica mordaz e ferina. Ora, estas duas partes tão diferentes não podem ter a mesma origem: numa, o coro desempenha o papel principal, na outra sua função é muito limitada e pouco importante. Em ambas, no

---

<sup>5</sup> VENEZIANO, Neyde. **A Cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002, p. 159-160.



entanto, encontramos a *farsa*, mas sob aspectos diversos. A presença da *farsa* é sobretudo visível na *revista*, em que surge, muitas vezes, um desfile de tipos grotescos que vêm provocar o protagonista. Mais ainda: se suprimirmos o *êxodo*, com que se fecha a comédia, e colocarmos a *parábase*, perceberemos que esta é um divisor de águas na Comédia Antiga. *Parábase*, em termos de teatro, significa uma suspensão da ação e uma como que chamada dos espectadores à realidade, isto é, uma sátira que o poeta-cidadão faz contra os cidadãos responsáveis política, social e religiosamente pela *pólis*.

[...] O aparecimento da comédia surge tardiamente por motivos de ordem política interna de Atenas. É que sendo a Comédia Antiga uma sátira pessoal violenta, pois, como já se falou, houve uma verdadeira fusão do ritual com o popular, uma representação cômica, onde a política ocupava sempre um lugar de honra, só era possível num clima de liberdade absoluta. Ora, a democracia ateniense, esboçada em 594 a.C. por Sólon, com sua famosa “*seisáktheia*”, recebeu um grande impulso com Clístenes que, em 510 a.C., expulsou o último dos tiranos, Hípias, filho de Psístrato e foi consolidada em definitivo por Efialtes e Péricles, quando então a Comédia Antiga chegou ao seu apogeu. A partir daí, como em nenhum outro país do mundo, houve (e cremos que nunca haverá) tão inaudita liberdade de palavra como em Atenas. É que, a par do senso humorístico do caráter ático, a comédia era, como afirma Victor Eherenberg, uma questão interna do povo soberano que gozava de completa “*parresia*”, isto é, de absoluta liberdade de palavra.<sup>6</sup>

O estabelecimento de contrapontos entre as falas de Veneziano e de Souza Brandão revela como a estrutura dramática adotada por Dario Fo, em **Morte acidental de um anarquista**, é oriunda de uma concepção milenar, no que se refere aos recursos narrativos adotados e em relação ao próprio argumento, a saber: expor, por meio do riso, os desmandos e os interesses particulares se sobrepondo às demandas do Estado e dos cidadãos.

Para isso, valeu-se de uma personagem que, pela condição assumida, a de Louco, pode viver papéis diversificados e desconstruir, não pelo absurdo, mas pela exposição dos conflitos, os motivos que justificaram o arquivamento e a posterior averiguação desse procedimento, como se constata no seguinte diálogo:

COMISSÁRIO ESPORTIVO: (*Tentando ajudá-lo*) O senhor juiz está aqui para conduzir a revisão do processo sobre o caso...

DELEGADO: (*Inesperadamente, em um ímpeto*) Ah, mas é claro, claro, nós estávamos esperando pelo senhor!

LOUCO: Viu como seu superior é mais sincero? Joga com as cartas na mesa! Aprenda! Mas é uma outra geração, claro, outra escola!

DELEGADO: É, outra escola.

<sup>6</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. **Tragédia e Comédia**. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 74-75-76.

LOUCO: Sabe, é melhor que eu lhe diga imediatamente, o senhor é... como direi... quase familiar... como se já o conhecesse... há muitos anos. O senhor, por acaso, não esteve na fronteira?

DELEGADO: (*Gaguejando*) Na fronteira?

LOUCO: Mas o que estou dizendo? Um delegado na fronteira? Onde já se viu? Retornemos ao nosso caso!

DELEGADO: Ao nosso caso.

LOUCO: (*Fixando-o com um olhar terrificante*) Já sei! (*Aponta-lhe o dedo*) Mas não, não é possível! Chega de alucinações! (*Esfrega os olhos enquanto o comissário diz, rapidamente, alguma coisa ao ouvido do delegado, que se joga, literalmente, sobre sua cadeira. Acende, nervoso, um cigarro.*) Bom, vamos aos fatos. Segundo os relatórios... (*Desfolha alguns papéis*) número... 25, 26, 27 e 28. (*O comissário tem um acesso de tosse pela fumaça que lhe desce atravessada*). Na noite de... a data não nos interessa... um anarquista – profissão: manobrista da ferrovia – se encontrava nesta sala para ser interrogado sobre a sua participação ou não no atentado com bombas que levou para os ares uns bancos, causando a morte de 16 cidadãos inocentes! E aqui suas palavras textuais, senhor delegado: “Subsistiam fortes indícios contra sua pessoa”! Foi isso que o senhor disse?

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

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

DELEGADO e COMISSÁRIO: Certo.

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

DELEGADO: Eu?

LOUCO: Sim, vamos lá. O senhor se incomodaria de representar a sua famosa entrada?

DELEGADO: Me desculpe, mas famosa o quê?

LOUCO: Aquela que determinou o *raptus*.

DELEGADO: Senhor juiz... deve haver um equívoco, aquela entrada não foi minha, mas de um meu vice, um colaborador...

LOUCO: Ei, não é bonito jogar a responsabilidade sobre os dependentes, ou melhor, é bem feio... Coragem, coragem, se reabilite e assumo o seu papel.<sup>7</sup>

Depreende-se do diálogo acima o papel assumido pelo Louco, tanto na condução da narrativa quanto na ação dramática. Por sua condição social e médica, isto é, alguém que não pode ser responsabilizado por seus próprios atos, ele confronta as

<sup>7</sup> FO, Dario. **Morte acidental de um anarquista e outras peças subversivas**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 34-35.

versões, questiona seus interlocutores e à medida que a iniciativa ganha efetividade, em algum nível, almeja chegar, o mais próximo possível, dos acontecimentos.

COMISSÁRIO ESPORTIVO: Mas, senhor juiz, foi uma daquelas táticas às quais se recorre frequentemente... em qualquer polícia, pra fazer o indiciado confessar.

LOUCO: Mas quem foi que chamou o senhor? Deixe o seu superior falar, por favor! Sabia qu é muito mal-educado? De agora em diante, responda só se for interrogado... entendeu? E o senhor, doutor, por favor, represente, em primeira pessoa, aquela entrada.

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

LOUCO: Bravo!

DELEGADO: Agredi o indiciado!

LOUCO: Assim é que eu gosto!

[.....]

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

LOUCO: Mas vocês têm realmente essas provas?

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

LOUCO: Rá, rá... que espertos... *(E dispara um tapa nas costas do delegado estonteado.)*

DELEGADO: Mas nós tínhamos algumas suspeitas... Como o indiciado era o único ferroviário anarquista de Milão... foi fácil inferir que foi ele...

LOUCO: Certo, certo, é evidente, direi óbvio. Quer dizer que se as bombas na ferrovia foram colocadas – sem dúvida alguma – por um ferroviário, também podemos inferir, conseqüentemente, que aquelas do palácio da justiça foram colocadas por um juiz; no monumento ao soldado desconhecido foram colocadas pelo comandante do corpo de guarda, e as no Banco da Agricultura foram colocadas por um banqueiro ou por um agricultor, à escolha. *(Nesse momento se torna furioso)* Ora, senhores... eu estou aqui para fazer uma investigação séria e não para brincar com silogismos idiotas! Continuemos! Aqui diz: *(lendo em uma folha)* “O anarquista parecia não ter sido atingido pela acusação, sorria incrédulo”. Quem fez essa declaração?

COMISSÁRIO: Eu, senhor juiz.

LOUCO: Bom, então sorria... Mas aqui também se comenta – são suas palavras... textuais... retomadas pelo juiz que arquivou a investigação... “indubitavelmente concorreu para a crise suicida o medo de perder o emprego, de ser despedido”. Mas como, antes sorria incrédulo e depois, de repente, tinha medo? Quem foi que lhe meteu esse medo? Quem é que entrou de sola com essa história de demissão?

COMISSÁRIO: Não, juro, no que me toca... eu...

LOUCO: Por favor, não nos subestimemos... vocês não são violinistas... O que é isso? Todos os policiais do mundo descem a mão



pesado, com prazer. Não entendo por quê, justamente vocês, deveriam ser os únicos a pegarem leve! Estão pensando o quê?<sup>8</sup>

Com determinações explícitas em apurar o ocorrido que culminou com a morte do operário anarquista, o Louco assume o ponto de vista de que as instituições vinculadas ao Estado, que possuem o monopólio da força, são, por excelência, violentas nos seus relacionamentos com os cidadãos, assim como a necessidade de coibir reivindicações e a capacidade organizativa das sociedades justifica omissões e redução dos acontecimentos aos interesses daqueles que detêm o poder de decisão.

Mais que isso, o texto é um alerta contra a ideia de que viver em um Estado de Direito, por si só, garanta o cumprimento da justiça. Este, aliás, é o elemento primordial da investigação. Em outros termos, Dario Fo visa destacar que o Poder e os mecanismos de coação não são exercidos em prol do bem comum e sim para acomodar interesses e dinâmicas muito distantes dos cidadãos e da sociedade civil.

Dessa feita, insatisfeito com os caminhos adotados pela sociedade italiana, em particular, Fo tornou a sua dramaturgia e os seus espetáculos em armas para enfrentar o *status quo*. Por esse motivo, nada melhor que o ator, cuja profissão é (em diferentes veículos de comunicação: televisão, cinema, teatro, entre outros) experimentar emoções distintas de seu cotidiano, ao assumir outras identidades, para viver situações, muitas vezes, distantes de seu cotidiano e, principalmente, utilizar suas personagens para desarticular estruturas estabelecidas.

Assim, se se tomar essa percepção como factível para compreender as motivações do trabalho de Dario Fo e Franca Rame, pode-se afirmar que o Louco é a síntese do lugar do *ator* no mundo contemporâneo, pois, ao desarticular e colocar em xeque verdades estabelecidas, assim como ao recusar comportamentos e práticas tidas como corriqueiras em instâncias de poder, Fo determina o lugar social do seu trabalho e de seu teatro, no qual a performance e o ator são essenciais para a efetivação da crítica e das interlocuções por ele propostas.

---

<sup>8</sup> FO, Dario. **Morte acidental de um anarquista e outras peças subversivas**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 36-37.

## MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA, NO BRASIL, NA INTERPRETAÇÃO DE ANTONIO FAGUNDES

Como já foi destacado, **Morte accidental de um anarquista** recebeu duas encenações em palcos brasileiros, em 1980 e em 1982. Ambas ocorreram nos últimos anos da ditadura militar (1964-1985), sendo que a primeira ocorreu no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, enquanto a segunda estreou em São Paulo em uma produção da Companhia Estável de Repertório. Em relação ao espetáculo carioca, protagonizado por Sérgio Brito (1923-2011), Daniel Schenker Wajnberg afirmou:

A montagem (dirigida por Helder Costa, que pouco mais de dois meses antes tinha apresentado sua versão com o grupo lusitano A Barraca, intitulada Preto no Branco) suscitou comparações com o caso Wladimir Herzog, torturado e morto durante a ditadura militar, e com ataques a bomba, ocorridos no Rio de Janeiro em 1980. Apesar de ligado a tantos contextos específicos, o espetáculo do Teatro dos Quatro evitou referências a qualquer época – principalmente, na cenografia geométrica de Paulo Mamede e nos figurinos de Mimina Roveda, que valorizaram a estética preto-e-branco, com apenas um elemento de cor, uma fita vermelha que amarrava as personagens hipócritas e repressoras – com o intuito de ressaltar a atemporalidade da peça.<sup>9</sup>

Mesmo reconhecendo o comprometimento político inerente ao texto de Dario Fo, mas considerando as informações fornecidas por Daniel Wajnberg, é possível dizer que o espetáculo protagonizado por Sérgio Brito, embora com interesse em ressaltar a hipocrisia e a repressão que permeiam as relações entre os indivíduos e as instituições instituintes do Estado de Direito, não conseguiu estabelecer fortes conexões com a sociedade brasileira que, naquele momento, vivia as contradições e as expectativas futuras que se anunciavam naqueles que seriam os últimos dados da ditadura militar.

Por outro lado, a encenação da Companhia Estável de Repertório (CER), em São Paulo, no ano de 1982, dirigida por Antonio Abujamra e com Antonio Fagundes interpretando o Louco, provavelmente, por não compreender **Morte accidental de um anarquista** como uma obra atemporal, tenha encontrado uma das chaves que propiciou um dos mais significativos diálogos entre palco e plateia daquele período, ao longo de sete anos ininterruptos.

---

<sup>9</sup> WAJNBERG, Daniel Schenker. Teatro Dos Quatro: heranças e influências a partir de uma possível filiação a um teatro de texto. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2010, p. 12. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/715/656>>. Acesso em 15 dez. 2014.

Assim, para além da força do texto dramático e do diálogo estabelecido com a conjuntura política, a parceria Fagundes-Abujamra, indiscutivelmente, foi a mola propulsora dessa empreitada, na medida em que os espetáculos protagonizados por Fagundes, ao longo do tempo, traduzem os interesses e as expectativas do artista em contribuir com o debate da cena brasileira.

A sua carreira é extensa e muito produtiva e dela fazem parte a belíssima encenação de **Oleanna** de David Mamet [direção Ulysses Cruz, 1995], a ousada e corajosa montagem de **Fragmentos do Discurso Amoroso** de Roland Barthes [direção de Ulysses Cruz, 1988], o comovente espetáculo **Últimas Luas** de Furio Bordon [direção de Jorge Takla, 1999], além do provocador **Restos** de Neil LaBute [direção de Márcio Aurélio, 2009], o refinado **Vermelho** [direção de Jorge Takla, 2012] e o inovador **Tribos** de Nina Raine [direção de Ulysses Cruz, 2013]. Nesse rol de realizações, cabe ainda recordar a instigante montagem de **Macbeth** de Shakespeare [direção de Ulysses Cruz, 1992] e iniciativas como o **Projeto Cacilda Becker** juntamente com Clarice e Antonio Abujamra.

Esses exemplos demonstram, de forma inequívoca, a diversidade e o vigor das escolhas dramáticas de um ator/produtor cuja trajetória, em algum nível, guarda proximidade com as de João Caetano e Procópio Ferreira. Independente, de outras qualificações, tal filiação, indiscutivelmente, delega a ele um lugar de destaque na História do Teatro Brasileiro, dentre aqueles que assumiram o papel de protagonistas no palco e nos caminhos que viabilizaram/viabilizam a manutenção de espetáculos em cartaz.

Esses atributos, aliás, são responsáveis pela singularidade de Antonio Fagundes: um ator carismático e sensível que empresta a cada personagem elementos de sua sagacidade intelectual e estética. Em cena, é uma figura vigorosa e catalisadora das atenções de quem assiste às suas performances. Com a habilidade que lhe é peculiar, estabelece o jogo cênico com a plateia, por meio de gestos, expressões e palavras e, com isso, incita o espectador a refletir para além do que está no seu campo de visão imediata e, para tanto, mobilizar os seus referenciais de vivência ou de conhecimento adquirido.

Uma carreira longeva que se distingue, dentre inúmeras outras, pela capacidade de imprimir uma busca artística sem abrir do diálogo arte/sociedade. Nesse sentido, geralmente, quando é convidado a falar sobre seu percurso profissional e das experiências que contribuíram para que ele adquirisse esse perfil, Fagundes sempre

recorda o seu interesse pelo teatro, despertado quando aluno do Colégio Rio Branco (SP), para, na sequência, falar de seu ingresso no, já lendário, Teatro de Arena de São Paulo. Em suas palavras:

Foi fundamental. Primeiro, por causa da linha política que o Arena tinha. A gente pode dizer que era o grupo de teatro mais politizado do Brasil na época, com uma linha bastante clara de documentar, registrar, criticar seu tempo. Todos os espetáculos tinham esse pé na realidade brasileira, e isso obrigava a gente a se posicionar diante dessa realidade. Entrei nesse universo com dezesseis ou dezessete anos. É claro que fez parte da minha formação. Ao abordar um texto, é importante procurar saber em que a montagem desse texto vai ajudar a todos nós, em que sentido esse texto pode tocar a plateia. O Teatro de Arena foi fundamental para que esse tipo de postura ficasse gravado fortemente dentro de mim. Eu poderia ter abandonado isso depois, mas não abandonei, graças a Deus, pois acho que era um caminho válido. Tudo isso contribuiu muito para a minha formação.<sup>10</sup>

É inegável, essa vivência de juventude marcou profundamente o ator e o cidadão. Sem sombra de dúvidas, Antonio Fagundes é um homem de cultura, isto é, para ele a arte e, em particular, o teatro tem de estabelecer um diálogo efetivo com a sociedade na qual ele atua, isto é, ser capaz de suscitar inquietações nos indivíduos que se dirigem à sala de espetáculos para fruir as narrações vivenciadas no palco. Esse entendimento acentou-se mais ainda por sua atuação em espetáculos do Theatro São Pedro, da Othon Bastos Produções Artísticas, do Teatro Popular do SESI.

Provavelmente, por ter participado de projetos instigantes, mas, ao mesmo tempo, se imaginar refém de convites e de produções alheias, Antonio Fagundes tomou para si a responsabilidade de produzir seus próprios trabalhos.

Eu comecei a produzir em 1975, a produzir independentemente, em 1975 com **Muro de Arrimo**. Eu comecei com um monólogo. Eu comecei com um monólogo, porque eu sabia exatamente que eu não ia ter fôlego de montar uma grande estrutura, até porque eu não conhecia os mecanismos de produção. Eu já tinha trabalhado muito em teatro, mas nunca na área de produção. Eu sempre fui convidado, eu sempre era convidado para trabalhar. De repente, eu comecei a determinar o meu destino. Comecei a dizer: “não a partir daqui quem vai escolher o texto, a direção, o cenário, o teatro e o público para quem eu vou fazer, sou eu mesmo”. [...] Eu dizia assim: “eu quero liberdade para fazer o que eu quiser no palco e para isso eu tenho que ter uma liberdade econômica, para isso eu tenho que ter uma independência, como é que eu faço? Eu tenho que lançar o meu produto, como se fosse um sabonete, agora qual é o meu produto? **Cyrano de Bergerac** é em decassílabos. É um espetáculo fácil para o público brasileiro?

<sup>10</sup> ALMADA, Isaías. **O Teatro de Arena**: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 137-138.

Claro que não é, nunca foi montado no Brasil por causa disso, porque ele é tudo, menos comercial. Eu tinha trinta e seis atores e vinte e quatro técnicos em cena e ainda me pagavam.<sup>11</sup>

O depoimento acima revela, mesmo que panoramicamente, existia, é claro, o interesse em se estabelecer como produtor no circuito teatral, mas também atesta a preocupação com o que seria encenado. Dessa feita, as escolhas teatrais feitas por Fagundes, a partir de então, foram possíveis especialmente pelo fato de ele ter se tornado um *ator/produtor*, em uma perspectiva que, em muitos aspectos, recorda as discussões efetivadas pelo diretor e dramaturgo alemão Bertolt Brecht atinentes às condições de trabalho do artista, com o intuito de destacar que ele é também um trabalhador e, em seu *metier*, se não for proprietário de seus meios de produção, sempre estará vinculado a interesses e expectativas de *outrem*.

Sob esse prisma, o produtor Antonio Fagundes, na medida do possível, possibilitou ao ator Antonio Fagundes dar materialidade às suas ideias e expectativas a partir de suas escolhas teatrais. Assim, em sua primeira empreitada, ele interpretou um operário da construção civil, apaixonado por futebol, submetido atoda sorte de descasos e abandonos para com os trabalhadores. Essa escolha, ao mesmo tempo em que possibilitou ao ator enveredar por outra seara da atividade teatral, permitiu que fosse colocado em cena aspectos importantes da sociedade brasileira de então. Nesse sentido, o espetáculo cumpria o papel de denunciar as péssimas condições de trabalho, a invisibilidade e o sofrimento do homem comum, bem como a indiferença para com seus sonhos e anseios.

A partir de **Muro de Arrimo** (Carlos Queiroz Telles) inúmeras peças foram encenadas, a fim de discutir a conjuntura sociopolítica de então, em um diálogo, de grande inquietude, entre palco/plateia. É nesse contexto que se pode compreender a decisão de Fagundes em encenar **Morte Acidental de um Anarquista**, não só para inaugurar a Companhia Estável de Repertório, mas também para interagir com a realidade brasileira, sob a égide da ditadura militar, por meio da ressignificação do texto dramático de Dario Fo.

Para tanto, acentuou o viés satírico e enfatizou a dimensão farsesca e cômica, ao falar de um caso italiano, com a finalidade de rebater no presente do Brasil de

---

<sup>11</sup> Depoimento de Antonio Fagundes concedido a Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos em fevereiro de 2002.



meados da década de 1980, na medida em que se propunha a investigar as causas de um homicídio, o papel das autoridades nesse acontecimento e os interesses que fizeram a versão do suicídio se sobrepor aos acontecimentos propriamente ditos.

Como estratégia de ação, a loucura tornou-se o recurso ideal, o escudo sobre o qual seria possível questionar as bases sociais e políticas daquele momento que, embora já tivesse vivido o processo de anistia, o retorno dos exilados políticos, o fim do bipartidarismo, ainda era uma sociedade que estava sob a égide de um poder militar e ainda possuía mecanismos de cerceamento e de repressão. Por esse motivo, sobre **Morte acidental de um anarquista**, Fagundes afirmou:

Acho que o mais fascinante desse texto é o anarquismo mesmo. Ela usa o artifício do louco, mas se você for analisar é o menos louco que tem não só na peça como em todo o sistema. Porque de repente ele consegue, com uma lucidez impar, denunciar todos os problemas que a autoridade suscita no nosso sistema. Ele se veste de juiz, ele se veste de capitão do exército, ele se veste de padre. Ele está preso porque se fez passar por um psiquiatra, ou seja, ele nega todas as formas de poder, todas as formas da autoridade. Acho que a chave principal desse texto, dessa personagem, é a demolição dessas autoridades todas.<sup>12</sup>

Ao lado do interesse manifesto pela peça de Dario Fo que, evidentemente, impulsionou a construção de um conjunto de sentidos e de significados, Fagundes constituiu práticas com o objetivo de ampliar o debate e de ampliar o impacto da cena sobre ideias e concepções que os indivíduos, que foram assistir ao espetáculo, acerca da sociedade em que vivem.

Eu me lembro que eu ia fazer **Morte Acidental de um Anarquista** e eu na época comecei a fazer uma coisa que depois eu fiz durante dez anos, que era um bate papo com a plateia...

**A.R.** Eu fui e gritei: “Todo governo é um filho da puta!”<sup>13</sup>

Você sabe que chegou no fim da temporada, nesse momento, lá alguns gritavam onze vezes... e ia aumentando cada vez mais, era uma delícia! Mas eu estava fazendo **Morte Acidental do Anarquista** e no debate, eu abri o debate e eu me lembro que um cara levantou a mão e falou assim: “Você está aí falando sobre anarquismo, você trabalha na TV Globo, como é que você se sente?” Eu respondi assim: “Você trabalha onde?” Em algum lugar nós trabalhamos! Onde você trabalha?

Ainda bem que eu trabalhando na TV Globo ainda tenho a possibilidade de abrir esse tipo de discussão. Eu podia estar aqui

---

<sup>12</sup> FAGUNDES, Antonio. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 01/09/1983, p. 5 apud MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 63.

<sup>13</sup> Comentário de Alcides Freire Ramos.

fazendo a mesma coisa que eu faço na TV Globo, aí, talvez, você podia estar me cobrando alguma coisa.<sup>14</sup>

Nesse sentido, o projeto que propiciou a montagem do espetáculo **Morte acidental de um anarquista** não se reduziu apenas a escolhas que funcionassem esteticamente e sim que estimulasse o diálogo arte/sociedade. Por esse viés, a capacidade em redimensionar as temáticas apresentadas por Dario Fo tornou o espetáculo contemporâneo das inquietações e dos desafios vivenciados pela conjuntura brasileira.

Um país que vivia os momentos finais de uma ditadura militar, que se debatia e ainda se debate com práticas de corrupção endêmicas nas instituições públicas e privadas (situação semelhante à vivenciada pela Itália) e que, por intermédio da Companhia Estável de Repertório, refletiu sobre a sua experiência histórica pelas palavras de Dario Fo materializadas por Antonio Fagundes e pelo diretor Antonio Abujamra, em uma parceria na qual a composição cênica e gestual vinculou-se a uma concepção de trabalho que assim foi sintetizada por Fagundes:



Comecei a tentar entender como era o meu processo de ator e cheguei a isso. Tenho um processo de trabalho que passa primeiro pelo entendimento, tenho que entender qual é a proposta: a proposta do texto, da direção, dos meus colegas de trabalho e é um trabalho realmente muito racional. É um trabalho em que estou tentando entender até o fim todas estas propostas juntas. Para mim, um dos trabalhos mais importantes de criação está na mesa, no momento em que você está sentado lendo o texto, ou entendendo exatamente qual é a proposta que você quer veicular através daquele trabalho. É preciso entender que já tive uma leitura emocional do texto, que foi a minha primeira leitura. Em minha primeira leitura, estou tomando conhecimento do texto e estou me deixando levar pela proposta intrínseca dele. Então choro onde o texto propõe que tenha que chorar, eu rio, como o espectador. Eu tomo conhecimento. O primeiro conhecimento fica arquivado durante esse processo de entendimento. E ele pode ser aprofundado ou negado no processo no processo de entendimento que é a mesa, porque de repente eu posso chegar à conclusão que eu ri de uma cena que não era para rir, ou de que chorei numa cena que era muito engraçada. Isso tudo através do entendimento. Depois que tenho essa consciência do que deve ser dito, eu vou buscar o como. E o como é o jogo, é o lúdico, é a brincadeira. É onde a gente solta mesmo tudo o que tem, porque já está alicerçado. Então fazer de um jeito ou de outro vai depender das tuas possibilidades de ator. Se você tem maiores possibilidades, você faz

---

<sup>14</sup> Depoimento de Antonio Fagundes concedido a Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos em fevereiro de 2002.

mais coisas com o mesmo texto. Se você tem menores possibilidades os teus recursos são menores, você não vai conseguir tanto.<sup>15</sup>

Apresentados os pressupostos de seu processo de trabalho, cabe indagar, quais foram os procedimentos específicos para a composição cênica do Louco de Dario Fo e qual as contribuições do diretor Antonio Abujamra para esse processo?

O grande trabalho do ator é escolher aquela opção, única que ele vai trilhar. E no caso do meu personagem, no *Anarquista*, que é um louco, esses milhões de opções são multiplicados por outros milhões, porque o que quiser fazer é possível. Um dia eu fazia ele inteiro gago, por exemplo, outro dia ele inteiro manco, outro dia eu fazia ele não entendendo o que está falando, outro dia entendendo tudo. Outro dia fazia muito sério, outro dia brincando muito. Estão aí as vinte formas de fazer. Que são vinte, mas na verdade tem mais de um milhão.

[...] O Abujamra tem feito, ao longo desses anos todos, uma pesquisa formal muito intensa. Uma tentativa de descobrir esse gesto novo, esse novo gestual, esse novo tipo de comportamento. É um dos poucos diretores do Brasil que tem uma pesquisa de estética. Uma pesquisa que ele vem desenvolvendo há muitos anos. Esse nosso gestual é 90% dele. Depois, quando a gente começou a entender exatamente a proposta gestual dele, a gente até contribuiu com alguma coisa. Mas o primeiro passo foi entender essa pesquisa formal. Eu tenho uma amiga bailarina que perguntou quem fez a coreografia. Porque é uma dança feita em cena [...] É uma coisa que surpreende o público, porque é um gestual inesperado. A pessoa está falando e o braço fica lá em cima. Ele levantou num gesto e continua (com ele lá). Então tem uma coisa que é bonita esteticamente e ao mesmo tempo funciona como *gag*, como piada, e reforça o está sendo dito.<sup>16</sup>



Com base no depoimento acima, revela-se tanto a perspectiva cênica desenvolvida pelo ator quanto à concepção de trabalho do diretor, no sentido de provocar o espectador pelo texto e pela cena, no intuito de rechaçar a empatia e suscitar o estranhamento, o desconforto a fim de estimulá-lo a ir além do que se apresenta no palco.

Nesses termos, a montagem da peça **Morte acidental de um anarquista**, pela Companhia Estável de Repertório, através do processo criativo de Antonio Fagundes e Antonio Abujamra, trouxe para a cena teatral brasileira, por meio do riso, discussões que se fizeram candentes para aquele momento histórico e, ao mesmo tempo, propiciou

---

<sup>15</sup> FAGUNDES, Antonio. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 01/09/1983, p. 3-4 apud MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 61.

<sup>16</sup> Ibid., p. 63-64.

a emergência de um espaço que surgiu pela reapropriação e pela ressignificação de ideias, oriundas de épocas e lugares distintos.

Esse processo de circularidades cultural e política permitiu e permitem que, a cada dia, o teatro, como forma de manifestação artística, efetive e confirme a sua própria dinâmica: em cada espetáculo e em cada apresentação, ele se renova e se reapresenta em sintonia com as demandas de seu tempo. Em vista disso, do encontro entre Antonio Fagundes, Antonio Abujamra, Dario Fo e da síntese de expectativas históricas do Brasil e da Itália foi possível, através de uma circulação de ideias e de princípios, construir um dos momentos mais instigantes da cena teatral brasileira da última metade do século XX.

**ARTIGO RECEBIDO EM 11/10/2014. PARECER DADO EM 15/11/2014**



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)