

DARIO FO E O MITO DE DÉDALO E ÍCARO

LOREDANA DE STAUBER CAPRARA *
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

RESUMO: *Após um rápido esboço de sua trajetória teatral, é apresentada a peça de Dario Fo *Dédalo e Ícaro*, onde, através de uma leitura pessoal do mito clássico, o autor/ator expressa sua decepção diante do cenário político de seu país.*

PALAVRAS-CHAVE: *teatro italiano contemporâneo; mito clássico; comicidade; empenho político; linguagem teatral.*

Dario Fo é considerado, ainda hoje, um dos maiores representantes do teatro italiano, um dos poucos conhecidos fora da península, cujos espetáculos atraem multidões em todos os países onde atua. Representou no Brasil em 1988, mas já era conhecido na França, na Inglaterra e na Espanha, no Canadá, no México, nos Estados Unidos. A temporada nos EUA foi um de seus maiores sucessos de público e de crítica, tendo apresentado algumas peças de *MISTERO BUFFO* e *TUTTA CASA, LETTO E CHIESA*, em teatros e em Universidades. As apresentações foram acompanhadas de Seminários e de debates sobre os textos, o modo de construí-los e de representá-los. A presença clássica em sua obra está ligada ao modo de fazer teatro, direto, alegre, agressivo, provocatório e à retomada em seu repertório, de alguns, poucos, mitos clássicos, como o de *Dédalo e Ícaro* do qual pretendo falar.

Gostaria, no entanto, iniciar esta conversa relatando a impressão inesquecível que recebi quando, pela primeira vez, tive a oportunidade de assistir a uma peça deste autor/ator, em Milão, em 1958.

Na época, Dario Fo já era conhecido. Após ter estudado arquitetura, sem contudo chegar a formar-se, e ter-se interessado, desde 1953, por cenografia, havia iniciado sua atividade teatral em cabarês, junto com Franco Parenti e Giustino Durano, eles também destinados a ter um sucesso fora do comum no mesmo ambiente intelectualizado dos cabarês de Milão.

O trio Fo-Parenti-Durano representara, nos anos de 53 a 55, *IL DITO NELL'OCCHIO* e *SANIDA LEGARE*. Era um período de grande vitalidade do teatro em Milão, onde atuavam personalidades de relevo: Strelher no *PICCOLO TEATRO*, Paolo Poli e Franco Nebbia em cabarês, para citar apenas alguns dos nomes a que Dario Fo e seu grupo poderiam ser reportados: ao primeiro pelo rigor de seus espetáculos e por ter introduzido na Itália o conceito de teatro

popular, como expressão e como serviço; aos outros, pela provocação e irreverência.

Mas, em 58, a colaboração entre Fo, Parenti e Durano já havia terminado. No mesmo período, Fo participou de programas radiofônicos e de alguns filmes: *LO SVITATO*, *NATA DI MARZO* etc. que, entretanto, não tiveram grande sucesso.

Após seu casamento com Franca Rame, descendente de uma tradicional família de atores circenses e atriz ela mesma, Dario constituiu sua própria companhia, encenando farsas e pantomimas, tiradas do repertório da família Rame.

Foi a uma dessas farsas que eu assisti, em 1958. Intitulava-se *COMICA FINALE* e era a peça mais divertida que já havia visto, de um humorismo expressionista e surreal. O teatro era pequeno, uma miniatura de teatro tradicional, com camarotes e galerias de estilo neoclássico, em volta de uma pequena platéia. No palco minúsculo, em contraste com o visual tradicional ao redor, quatro atores trajados e pintados como palhaços, moviam-se – assim via-os o espectador – mecânica e automaticamente, um atrás do outro, rígidos como bonecos, numa coreografia geométrica, ao som de uma música exasperadamente ritmada. O primeiro deles era Dario Fo, com sua máscara cômica inesquecível; seguia-o a esposa, Franca Rame, louríssima, espalhando sorrisos; atrás vinham os outros dois. Todos marchavam em círculo, cantando, em ritmo marcado, com os movimentos rígidos das marionetes. Apenas o olhar de Dario Fo e seu riso mudavam continuamente. Num determinado momento o círculo rompia-se, os atores pulavam, davam cambalhotas, empurravam-se uns aos outros, soltando gracejos e palavrões, exatamente como num circo, mas com um rigor formal que poucos circos têm.

É esta uma lembrança, tão nítida, que volta cada vez que penso em Dario Fo: sua presença viva na cena, a estilização dos movimentos, sua fala direta tornaram-se, para mim, ponto de comparação tanto com os seus espetáculos posteriores que pude ver, quanto com encenações de suas peças por outros atores.

Mas vamos falar de Dario Fo como autor, se bem que não se possa esquecer que ele sempre escreveu, para si mesmo, peças que evidenciavam as suas múltiplas possibilidades de intérprete. Ele era o palhaço, o louco, o desajeitado, o bufão – figuras todas tradicionais do teatro cômico a quem é permitido falar livremente, agredir o público, os poderosos, as autoridades. Através desses personagens, julgava contribuir ao renascimento da sociedade. Entretanto, representava suas peças em teatros tradicionais para um público burguês que se divertia com as agressões verbais que lhe eram dirigidas e, portanto, a sua atuação consistia em atitudes e palavras que, apesar do propósito de mudá-lo, apenas faziam rir o público ou, visto de outro ângulo, consistia num ritual expiatório e liberatório, que terminava ali, no teatro, sem repercussão no mundo real.

Com a mesma intenção política e educativa, Dario Fo encenou também espetáculos cantados, como *CI RAGIONO E CANTO*, com canções folclóricas, pesquisadas nas tradições regionais ou com reconstruções de cantos de trabalho e de protesto.

Nas peças como nas músicas, o interesse social e ideológico do autor e sua disponibilidade à luta para se chegar a um mundo mais equo são evidentes; entretanto, Dario Fo não estava satisfeito e procurava continuamente outros modos de comunicação e um público mais autêntico e popular.

A idéia de um teatro popular, conforme os ensinamentos de Brecht, desde o início estava presente na atuação de Fo, a encontramos na escolha de um teatro circense e na tentativa de exibir-se em meios de grande difusão como a televisão ou o cinema, se bem que esses se revelaram logo meios pouco adequados para os espetáculos demasiadamente provocatórios do artista.

Em 68 – no clima favorável do movimento estudantil, das lutas contra o autoritarismo e a injustiça social e da procura de novas formas de cultura de cunho popular – Fo renuncia à sua bem sucedida carreira teatral e à sua companhia. Constitui um “coletivo” *NUOVA SCENA* e começa a representar em salas alternativas: nas “casas do povo” comunistas, para um público de operários; nas escolas, para os estudantes; nas praças públicas, para o povo em geral, tornando-se o “menestrel dos oprimidos”, conforme afirma Franca Rame num depoimento colocado como prefácio da edição das *Comédias*, publicada pela editora Einaudi de Turim.

Característica marcante de seu trabalho neste período é, em primeiro lugar, a procura de uma nova linguagem, o mais possível direta, pesquisada junto ao povo a quem é dirigida. Para tanto, Dario Fo faz participar o povo: operários, estudantes, donas de casa, debatem nos ensaios com o autor, formulando sugestões e críticas. Quando é o caso, Dario modifica o texto conforme a exigência de seus interlocutores, desenvolvendo com eles um trabalho conjunto. As representações são seguidas por outros debates que às vezes se prolongam noite adentro, tamanho é o entusiasmo do grupo que assiste e acompanha o trabalho do artista.

Na mesma linha, se não exatamente no mesmo período, se inscreve a peça *L'OPERAIO CONOSCE 300 PAROLE, IL PADRONE 3000, PER QUESTO É IL PADRONE*, onde é enfrentado o problema da cultura popular e, principalmente, a importância de alguém saber usar a linguagem para defender os seus direitos. Importante também, diz Dario, é saber decodificar autonomamente os textos da cultura, bem como aqueles em que são transmitidos os valores em que o povo acredita. É a base para aqueles que serão seus textos mais originais, a começar por os de *MISTERO BUFFO*.

A experiência do “coletivo” de inspiração comunista, entretanto, dura pouco; como todo o movimento de 68, Fo também contesta o partido comunista,

almeçando uma esquerda mais avançada, de inspiração maoísta. Cria uma cooperativa teatral, LA COMUNE, e representa numa sala que lhe é cedida pela prefeitura de Milão.

Nesses anos, desde 1969-70, Dario Fo acentua sua atuação política direta; contribuem para isso peças como MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA - 1970 - (encenada aqui, faz alguns anos, por Antonio Fagundes). A peça, que se refere a um fato realmente acontecido, acusa a polícia pelo acidente que causou a morte de um anarquista durante um inquérito e, a fim de pressionar a opinião pública, é representada contemporaneamente ao processo judicial. O mesmo acontece com outra peça, PUM PUM, CHI E ? LA POLIZIA! de 1972, escrita e representada durante outro processo político.

No momento em que o terrorismo se fortalece a cada dia, em que a cada dia há bombas e mortes nas cidades italianas, Dario Fo dá seu apoio à luta armada contra a ordem repressiva e o imobilismo do estado, em nome de uma visão ideológica idealizada, ainda que discutível.

Sem querermos aprofundar o assunto, notamos apenas que as peças desta fase inicialmente são esquemas que o autor/ator completa em cena, conforme exigem os acontecimentos do dia. Esta ligação com a atualidade imediata não pode acontecer naturalmente nos textos escritos. Contudo, os textos publicados em livros são transcritos após a experiência de uma longa temporada e, portanto, formalmente, são melhorados no que se refere à composição e a precisão expressiva e lingüística. Do ponto de vista teatral, entretanto, as representações ao vivo, pelo envolvimento que criam, pelo conteúdo, pela capacidade histriônica do intérprete, pelo ritmo cênico, são obras inesquecíveis.

Mas o sucesso não faz com que Dario Fo se acomode, sua atuação encontra sempre novos caminhos. Estou referindo-me aos monólogos em que reelabora textos de literatura popular ou culta de vários períodos. Monólogos ou, mais exatamente, breves diálogos, apesar de interpretados apenas por ele próprio, independentemente do número de personagens representados. Há várias séries desses monólogos: os medievais de MISTERO BUFFO - 1969 -, os politizados das ESTÓRIAS DA TIGRESA - 1979 -, os feministas - escritos em colaboração com Franca Rame e interpretados por ela: TUTTA CASA LETTO E CHIESA - 1980 - aqui encenados como BRINCANDO EM CIMA DAQUILO com Marília Pera.

Com MISTERO BUFFO e principalmente com AS ESTÓRIAS DA TIGRESA Dario Fo escreve, apesar da intenção polêmica, suas obras mais poéticas. Construídas sobre textos de poesia popular, religiosa ou culta, livremente reelaborados e reinventados sem se preocupar demasiadamente com os originais, esses pequenos textos destroem ou transformam alguns mitos, a fim de mostrar facetas desconhecidas e perturbadoras dos mesmos, agindo sobre a realidade contemporânea, no *hic et nunc*.

O texto publicado em livro, como no caso das comédias, é mais esquemático das representações vivas, ainda que seja mais elaborado teatralmente e ligüisticamente.

“Mistério” – diz Fo – é palavra que designa uma representação sagrada, é termo usado na Missa.

“Misterio bufo, no entanto, significa espetáculo grotesco. Quem o inventou foi o povo [...] pois, para o povo, o teatro e, em primeiro lugar, o teatro grotesco sempre foi o primeiro meio de expressão, de comunicação, mas também de provocação e de agitação das idéias. O teatro, antigamente – afirma ele – era o jornal falado e dramatizado do povo”.

Ao MISTERO BUFFO ligam-se por semelhança as estórias da tigresa, LE STORIE DELLA TIGRE, que compreendem vários monólogos; além daquele que lhe dá o título, lembramos IL PRIMO MIRACOLO DI GESÚ BAMBINO, LA STORIA DI ISACCO e DEDALO E ICARO. Aos mistérios e às histórias religiosas acrescentam-se mitos de vária origem: chinesa ou clássica.

A história de Dédalo e Ícaro – onde mito e fábulas antigas são reelaborados a fim de ilustrar a visão política do autor moderno – é, talvez o mais bonito e poético de todos pela melancolia do final, quando Icaro sobrevoa a terra com suas asas de cera sem encontrar um lugar para pousar onde haja paz e justiça. Finalmente, desesperado por não encontrar o lugar de seus sonhos, Ícaro levanta o vôo rumo ao sol. As asas se desfazem e ele cai no mar, incapaz de sobreviver à perda do ideal juvenil e amadurecer no contato com a vileza da realidade.

É evidente a alusão à decepção vivida pelo autor, pelo desenvolver-se da situação política na Itália, e à sua mágoa, simbolizada pela renúncia de Ícaro. Mas, Ícaro, no momento em que renuncia à luta dirige-se rumo ao sol, e a sua luz idealizada. Além disso, em Dédalo, percebemos uma vontade inquebrável de continuar a luta, custe o que custar.

O distanciamento proporcionado pelo mito torna universal a significação da pequena peça, e, embora não todos os expectadores aceitem a postura política de Fo, todos compartilham a decepção de Ícaro diante da injustiça e da opressão a que o ser humano está submetido continuamente e em todos os lugares e, pelo menos idealmente, levantam o vôo junto com ele.

Tanto MISTERO BUFFO quanto LE STORIE DELLA TIGRE são escritos e representados numa linguagem fictícia, criada por Dario Fo: um *pastiche* de vários dialetos prevalentemente lombardos com efeitos arcaicos, que ele afirma ser a língua dos antigos menestrelis da idade média. Esta linguagem artificial é outra forma de distanciamento universalizante.

Apesar da estilização lingüística, o texto falado por Fo é compreensível para um nativo do norte da Itália e, ainda mais, para o povo de Milão a quem é

dirigido. Até mesmo para quem não conhece o italiano o texto resulta bastante compreensível pela extrema expressividade da recitação, como resultou evidente nas representações em vários países. Dario Fo trabalha sobre palavras-chave repetidas, que servem para evocar cenas conhecidas.

Por exemplo, em suas agressões ao pai, Ícaro diz:

*Rufian d'un pare [...] Rufian [...] E cognoso bem ch'at n'hait fait el
rufian puranco a fabrecar 'na vaca falsa con drento 'n'altra vaca vera
[...].*

Como o ator já havia explicado o enredo e, na representação mostra com os gestos a situação, obviamente todo mundo entende, lembra a história de Pasífae e ri.

Dario Fo, como salientamos, dirige-se ao povo, falando a linguagem expressiva dele, embora lingüisticamente mascarada. Usa a agressividade natural do povo e os palavrões que se escutam nas ruas, reelaborando-os na forma que cada peça exige, numa estilização que não abaixa o seu próprio nível. Ao contrário, no esforço para entender, o público, gradualmente, amplia sua capacidade de compreensão não só da linguagem e da fábula explícita, como também do conteúdo implícito proposto.

De fato, nas peças onde a linguagem atinge o máximo de estilização e poderia resultar obscura, Dario Fo começa cada peça explicando em língua padrão, de comunicação comum, o que vai ser representado. Só quando o espectador já sabe o que vai ser dito, é que inicia a verdadeira representação. Por isso, Dario constrói seus espetáculos noite após noite, procurando perceber a compreensão e as reações do público presente em sala e as suas expectativas, conforme as quais está disposto a mudar não apenas as palavras, como também detalhes do enredo. Mas não, é claro, a mensagem profunda.

Nas peças de Dario Fo – já foi dito – não faltam os expedientes cômicos de todos os tempos: disfarces, trocas de identidade, substituições de pessoa, identificações entre homens e animais e, naturalmente, alusões sexuais e escrementícias. Essas últimas não devem ser vistas como simples grosserias a fim de cativar-se um público inculto. Mas – como exaustivamente explica Freud em seu CHISTE – fazem parte da tendência de desnudamento ligada a esses comportamentos verbais agressivos, de forma que não levam a desvios da atenção em vista de um sucesso mais fácil, mas, ao contrário, constituem um reforço à agressão satírica. Acrescente-se a arte mímica e histriônica de Fo, seu uso da voz que consegue transformar-se e mudar o ritmo, até comprimir um longo relato em poucos instantes, no GRAMELOT – uma língua artificial que ele afirma ter sido inventada pelos cômicos italianos que representavam a *commedia dell'arte* em outros países europeus nos meados do século XVII, na qual a comunicação ocorre através de

poucas palavras chave e da entoação no meio de um conjunto de sílabas incompreensíveis pronunciadas de maneira rapidíssima – e se terá uma idéia do efeito hilariante e da vitalidade teatral de suas peças.

Mas, além desta bagagem cômica, em que consiste a herança clássica no tratamento que Dario Fo dá ao mito de Dédalo e Ícaro? O que o cômico italiano busca nos escritores clássicos além do conteúdo do mito que ele reelabora a seu modo? O que ele quer dizer quando afirma explicitamente que a peça tem como fonte Luciano de Samosata?

A parte inicial da estória e a queda final de Ícaro nas águas do mar repropõem o mito conforme os pormenores tradicionais e, fundamentalmente, correspondem ao que lemos, por exemplo, em Ovídio (*Metamorfoses*, VIII, v. 159-233).

Emprisonados no labirinto, pai e filho, desesperados, na impossibilidade de sair daquela prisão construída com tamanha habilidade pelo próprio Dédalo, passam a brigar feio. Principalmente Ícaro, em sua impulsividade de garoto inexperiente, ofende e agride o pai, vendo nele a causa do que estão sofrendo, para em seguida voltar à admiração costumeira diante da inteligência e do raciocínio paterno. Dédalo procura controlar-se e encontrar uma saída para o pesadelo que estão vivendo. Reconstroi mentalmente o caminho para sair do labirinto, porém sem sucesso. Em seguida consegue comida para si e para o filho, atraindo pássaros por meio de fragmentos de espelhos quebrados, que no labirinto deviam enganar os prisioneiros e levá-los ao desespero e à loucura. Finalmente pensa em construir asas para voar, junto com o filho, rumo à liberdade de outras terras mais hospitaleiras.

A fonte, dissemos, poderia ser Ovídio que conta a mesma história num tom mais moderado. Mas Dario Fo não menciona Ovídio. Na parte inicial, que introduz ao texto verdadeiro, enquanto prepara o expectador à representação, ele menciona Luciano de Samosata, que define como um dos grandes poetas da decadência grega. Talvez esta definição esclareça alguma coisa, pois é evidente que Dario Fo percebe estar vivendo ele próprio numa época de violência e de decadência, em que estão se perdendo os valores nos quais sempre havia acreditado e pelos quais havia sofrido e pago. Mas há também algo que Luciano diz a respeito de Ícaro e que não tinha sido dito por Ovídio que é fonte muito mais conhecida e muito mais acessível para um leitor italiano?

De Luciano, Dario Fo deve ter admirado a atitude crítica diante da crise moral de seu tempo e a capacidade de ver a realidade de forma incomum, além, naturalmente, da alegria de uma imaginação sem limites.

Entretanto Luciano não é homem de teatro, escreve diálogos filosóficos para serem lidos em público, conforme a tradição grega de sua época, e não peças para serem representadas. É verdade que, nesses diálogos, não falta o

humor e, às vezes, está presente a influência da comédia nova. Mas isso principalmente como crítica de costumes, tanto assim que frequentemente é expressa por intermédio da personagem do filósofo cínico Menippo.

Ora Menippo é protagonista de um diálogo interessante, intitulado **Ícaro Menippo ou o homem que voa sobre as nuvens**, e parece ser este o diálogo que Fo toma como modelo, pelo menos para a parte final e mais bela de seu diálogo/monólogo, antes da queda fatal de Ícaro. Um modelo que Fo transfigura com a costureira liberdade, mas que reconhecemos em seu texto.

Vamos examinar a história de Luciano: Menippo deve subir ao Olimpo e, por isso, constroi para si asas como havia feito Dédalo, porém sem cera, para poder voar bem alto. Nesse vôo para o alto identifica-se com Ícaro. Assim chega à lua e, enquanto descansa, olha para a terra. No início não consegue ver grande coisa, mas, em seguida através de um artifício, focaliza as cidades, nas cidades as pessoas e o que elas estão fazendo. Observando do alto do céu, sem ser visto por ninguém, Menippo presencia coisas gravemente censuráveis e criminosas: incestos, adultérios, assassinatos. Um espetáculo, diz ele, que, em sua variedade, chega a ser divertido. É a atitude do moralista cínico.

Como Dario Fo transforma a visão de Menippo?

O seu Ícaro também, após a saída do labirinto, sobrevoando a ilha de Creta e outras ilhas menores, depara-se com cidades e as observa do alto. Cidades que à primeira vista lhe parecem felizes, mas que logo em seguida revelam sua natureza violenta e opressora. Então Ícaro foge longe desta opressão que já experimentou no labirinto e que é o contrário do ideal que, em seu entusiasmo juvenil, parece-lhe dever realizar na vida. Uma depois da outra, sobrevoa várias cidades, sempre encontrando a mesma injustiça contra o ser humano mais fraco e sofrido: mulheres são apedrejadas, homens são enforcados, as prisões estão cheias, escutam-se prantos e lamentos.

Dédalo, em sua maturidade e pelas experiências vividas, que lhe mostraram como o homem é alternadamente opressor e oprimido, compreende que é necessário aceitar a realidade, entrar na luta, “se sujar no lodo e na merda” – é assim que ele se expressa – como único modo para mudar o mundo e melhorá-lo.

Mas o jovem Ícaro, na linearidade simples de suas idéias e do profundo de sua decepção, não ouve mais as palavras do pai e levanta o vôo rumo ao céu, rumo ao ideal puro, inatingível na terra.

O sol esquenta as asas, a cera se desfaz, as penas se soltam e ele precipita no mar da indiferença comum dos homens, sob o olhar desesperado do pai que não conseguiu lhe transmitir a experiência de uma vida em que sofrimento e realizações se alternaram, realizações nascidas do sofrimento seu e dos outros.

A beleza do texto está tanto na *vis comica* da primeira parte quanto no aprofundamento idealizado da segunda. Está principalmente no pranto sobre o

ideal, que foge longe de nos se não sabemos misturá-lo com os ingredientes baixos da terra para criar algo novo que tenha a impronta e o peso da nossa natureza terrena imperfeita.

Assim o mito antigo torna-se moderno e atualíssimo embora mantenha inalterado seu conteúdo fundamental, como nos foi legado por Ovidio e por Luciano. O que muda é a mensagem. DÉDALO E ÍCARO é de 1980, várias coisas, de lá para cá, mudaram ou se transformaram, mas é fácil que nós nos reencontremos em um ou outro personagem desta peça, os dois, não esqueçamos, representados por Dario Fo, ele mesmo.

NOTA

* Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONUCCI, G. *Storia del teatro Italiano del 900*. Roma: Studium, 1986.
- BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FO, D. *Le commedie di Dario Fo*. Torino: Einaudi, 1966-77.
- FREUD, S. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. In: – *Obras Completas*. 3 ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. t.1, p.1029-167.
- LUCIANO. Trad.de A. M. Harmon. London: W. Heinemann Ltd, 1953. v. 2.
- OVIDIO. *Le Metamorfosi*. Trad. F. Bernini. Bologna: Zanichelli, 1959. v. 1.
- PIRANDELLO, L. *L'umorismo*. Milano: Mondadori, 1986.

CAPRARA, Loredana de Stauber. *Dario Fo and the myth of Daedalus and Icare*.

ABSTRACT: *Following a brief sketch of Dario Fo's theatrical path, his piece "Dedalo e Icaro" is presented, where, through a personal reading of the classic myth, the author/actor expresses his deception regarding the political scenario of his country.*

KEY WORDS: *Italian contemporary theater; classic myth; the art of the comic; political engagement; theatrical language.*

