

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

JÉSSICA TAMIETTI DE ALMEIDA

Dario Fo, o jogral contemporâneo em *Mistero Buffo*:
Uma proposta de tradução teatral

BELO HORIZONTE
2017
JÉSSICA TAMIETTI DE ALMEIDA

Dario Fo, o jogral contemporâneo em *Mistero Buffo*:

Uma proposta de tradução teatral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Palma

Belo Horizonte
2017

F649m.Ya-d

Almeida, Jéssica Tamietti de.

Dario Fo, o jogral contemporâneo em *Mistero Buffo* [manuscrito] : uma proposta de tradução teatral / Jéssica Tamietti de Almeida. – 2017.

146 f., enc. : il., grafs., p&b.

Orientadora: Anna Palma.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 138-142.

Apêndices: f. 143-144.

Anexos: f. 145-146.

1. Fo, Dario, 1926-2016. – *Mistero Buffo* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro italiano – História e crítica – Teses. 3. Teatro italiano – Traduções para o português – Teses. 4. Tradução e interpretação – Teses. 5. Teatro medieval – História e crítica – Teses. I. Palma, Anna. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 852.912

Dissertação intitulada *Dario Fo, o jogral contemporâneo em “Mistero Buffo”*: Uma proposta de tradução teatral, de autoria da Mestranda JÉSSICA TAMIETTI DE ALMEIDA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução.

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Anna Palma - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta - EBA/UFMG

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento

Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação, em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Às professoras Anna Palma e Tereza Virgínia, por todos os ensinamentos, pela paciência, dedicação e sabedoria.

Ao Professor Marcos Alexandre e a todos os integrantes do projeto *Contos de Mitologia* pelo grande aprendizado que vivenciamos.

A todos que integram o Grupo de Tradução de Teatro (GTT), vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que trilharam comigo essa busca pela tradução de textos teatrais.

À minha família, pelo grande auxílio e carinho, especialmente ao meu pai Rômulo por todo apoio e dedicação e ao meu marido Marcelo pela compreensão, paciência e amor.

Aos companheiros alunos e professores do Teatro Universitário e a todos os colegas intérpretes e palhaços que continuam resistindo bravamente em nosso ofício, com destaque a Jennifer Jacomini, grande amiga, atriz, palhaça e pesquisadora.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

A todos os mestres palhaços que tive o privilégio de conhecer: Leris Colombaioni, Lili Curcio, Wendy Ramos, Patch Adams, Biribinha, Rodrigo Robleño, Ésio Magalhães, Ricardo Pucetti, Fernando Limoeiro, Frei Chico, Alegria e Linguíça (*in memóriam*), por todas as vivências e ensinamentos sobre o ofício da palhaçaria.

À Domingos Montagner (*in memóriam*) e Fernando Sampaio que encenaram brilhantemente *Mistero Buffo* no Brasil,

E especialmente a Dario Fo (*in memóriam*) e Franca Rame (*in memóriam*), pelo exemplo, pela inspiração, e por todo o legado teatral que nos foi deixado.

Oração Da Artista

Aos deuses eu peço,
com voz brasileira,
de menina e mulher
de artista mineira

Com meus versos e rimas
sou artista da rua
e espalho alegria
pela vida nua e crua.

A arte é sempre nobre,
mas de choro e de reza,
é árduo esse caminho,
e o fardo da arte pesa.

Que eu tenha forças
de eternamente amar,
esse difícil ofício
que me faz comunicar

Mesmo que por dentro
tenha em mim sofrimento,
que ele assim me mova,
para cantar neste momento

A dura realidade
de quem sonhou um dia,
por meio de sua arte
renovar com poesia.

Que dia após dia
em um eterno renascer,
possa me alimentar de arte
para assim sobreviver

Dentro de cada um
que foi modificado
pela beleza da arte
É esse seu significado.¹

(Jéssica Tamietti)

¹ Versão atual de poesia autoral de Jéssica Tamietti, vencedora do X Concurso de Jovens poetas Castelo de Duino de Trieste e publicada na Itália em 2014.

RESUMO

Essa dissertação tem o objetivo de apresentar à comunidade acadêmica e teatral a tradução de três textos de Dario Fo (1926 – 2016) que fazem parte de seu espetáculo *Mistero Buffo* (1969), bem como os estudos, metodologias e saberes que possibilitaram essa experiência e reflexão sobre a sua concretização. Do ponto de vista histórico-cultural, trabalhamos em dois planos aparentemente distintos: o contemporâneo e o medieval. Todavia a figura de Dario Fo os une e, ao longo de sua carreira, o autor e ator italiano se torna um verdadeiro jogral de seu tempo ao resgatar, de forma brilhante e simples, os bufos mistérios medievais para tocar em questões muito atuais, fazendo-nos pensar e enxergar através do teatro as muitas relações possíveis entre esses dois mundos, mesmo que tenham se passado oito séculos até a retomada dessas apresentações realizadas pelo artista italiano. Para tal, utilizamos as reflexões sobre a literatura medieval de Bakhtin e Zumthor. Sobre os estudos de teatro contemporâneo, Pavis é nosso maior referencial por abordar especificamente o teatro na tradução. Para nortear nossas reflexões sobre a prática da tradução, recorreremos principalmente às teorias de Berman e Meschonnic. O principal critério que guiou este trabalho foi a busca pela manutenção e respeito da poética específica dos textos teatrais escolhidos, sempre pensando na contextualização para a cultura e o público brasileiro atual. Percebemos que a poética se encontra intrinsecamente ligada, no caso de nosso *corpus* teatral, à performance, e, por conseguinte, ao ritmo de sua oralidade, que é resultante de uma profunda conexão entre o corpo e a voz do intérprete, que representa sua alteridade.

Palavras-chave: Tradução teatral. Teatro medieval. Dario Fo. Jogral.

RIASSUNTO

Questa dissertazione ha l'obiettivo di presentare alla comunità accademica e teatrale la nostra traduzione di tre testi di Dario Fo (1926 – 2016) che fanno parte del suo spettacolo *Mistero Buffo* (1969), così come studi, metodologie e saperi che ci hanno reso possibile tale esperienza e la riflessione sulla sua concretizzazione. Dal punto di vista storico-culturale, abbiamo lavorato su due piani apparentemente distinti: quello contemporaneo e quello medievale. Tuttavia la figura di Dario Fo li unisce, e lungo la sua carriera l'autore e attore italiano si trasforma in un vero e proprio giullare del suo tempo nel riscattare, in maniera brillante e semplice, i buffi misteri medievali per toccare questioni molto attuali; facendoci pensare e scoprire, attraverso il teatro, le molte relazioni possibili tra questi due mondi, anche se sono passati otto secoli dalla riappropriazione di queste rappresentazioni realizzate dall'artista italiano. Per affrontare tali studi abbiamo utilizzato le riflessioni sulla letteratura medievale di Bakhtin e Zumthor. Circa gli studi di teatro contemporaneo, Pavis è il nostro autore principale di riferimento per aver affrontato specificatamente il teatro nella traduzione. Per guidare le nostre riflessioni sulla pratica della traduzione, abbiamo fatto ricorso soprattutto alle teorie di Berman e Meschonnic. Il principale criterio che ci ha guidati è stata la ricerca della poetica specifica dei testi teatrali scelti, in modo da poterla rispettare e mantenere nelle traduzioni, sempre pensando alla cultura e al pubblico brasiliani attuali. Ci siamo resi conto che la poetica si trova principalmente legata, nel caso del nostro corpus teatrale, alla performance e, conseguentemente, al ritmo della sua oralità, come risultato di una profonda connessione fra il corpo e la voce dell'interprete, che rappresenta la sua alterità.

Parole-chiave: Traduzione teatrale. Teatro medievale. Dario Fo. Giullare.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PRIMEIRA JORNADA: O JOGRAL DARIO FO	18
2 SEGUNDA JORNADA: MISTERO BUFFO - A POÉTICA MEDIEVAL DE UM TEATRO POPULAR	35
2.1 BREVE HISTÓRIA DO TEATRO MEDIEVAL	35
2.2 O RISO CARNAVALESCO, O CORPO GROTESCO E O PRINCÍPIO DA VIDA MATERIAL	38
2.3 ORALIDADE, VOCALIDADE E PERFORMANCE	41
2.4 O JOGRAL E SEUS MITOS	43
2.5 MISTÉRIOS ESCOLHIDOS	48
3 TERCEIRA JORNADA: TRADUÇÃO DE TEATRO	51
3.1 APRESENTAÇÃO DA TEORIA	51
3.1.2 As concretizações de Pavis	54
3.2 O PROCESSO DE TRADUÇÃO	59
3.2.1 Primeiro mistério: <i>O rito dos mamutones e das cabras e O canto dos flagelados</i>	63
3.2.2 Segundo mistério: <i>Bodas de cana</i>	74
3.2.3 Terceiro mistério: <i>O nascimento do jogral</i>	84
4 QUARTA JORNADA: EXPERIÊNCIA E REFLEXÕES SOBRE OS DESAFIOS DE TRADUÇÃO DE MISTÉRIO BUFO	94
4.1 A TRADUÇÃO E O TEATRO COMO EXPERIÊNCIA DE TRANSFORMAÇÃO ..	96
4.2 TRADUTOLOGIA, LETRA, POÉTICA, VOCALIDADE	98
4.3 <i>VERBO-CORPO</i> NO TEATRO CONTEMPORÂNEO: PALAVRA RITUAL, RESPIRAÇÃO E ORGANICIDADE	100
4.4 EXPERIÊNCIAS DE TRADUÇÃO	104
4.4.1 <i>O rito dos mamutones e das cabras e O canto dos flagelados</i>	106
4.4.1.1 Títulos	107
4.4.1.2 Introdução	107
4.4.1.3 Canto	110
4.4.2 <i>Bodas de cana</i>	114
4.4.2.1 Título	114
4.4.2.2 Prólogo	114

4.4.2.3. Monólogo	116
4.4.3 O nascimento do jogral	119
4.4.3.1 A questão do lavrador.....	119
4.4.3.2. Prólogos.....	120
4.4.3.3 Monólogo	121
4.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFLEXÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	138
APÊNDICE-.....	143
ANEXO A -	145
ANEXO B -.....	146

INTRODUÇÃO

rio do mistério
que seria de mim
se me levassem a sério?²

(Paulo Leminski)

Essa dissertação foi realizada e escrita em jornadas, longos caminhos trilhados, repletos de experiências únicas que se fizeram muito importantes rumo ao meu fazer teatral e toda pesquisa que o envolve, tanto no que se diz respeito à prática performática do teatro, como também na busca pela sua história, seus registros e textos. Não poderia iniciar esta escrita, portanto, de outro modo que não fosse relatando brevemente meu percurso profissional, motivação primeira no desenvolvimento deste trabalho. Nos últimos doze anos venho realizando paralelamente aos estudos teóricos acadêmicos uma prática teatral que me permitiu explorar o universo da cultura popular, do teatro de rua, do musical e da palhaçaria³, me possibilitando uma vivência quase integral dedicada ao fazer artístico e o entendimento do que significa sobreviver desse ofício como missão, como profissão, como o ganha pão de cada dia, fazendo arte nos palcos, escolas e principalmente nas ruas, praças e parques desta cidade de belos horizontes e por algumas outras deste vasto mundo.

Esta jornada teve seu começo aos meus dezesseis anos, quando fui selecionada para realizar o Curso de Formação de Ator no Teatro Universitário (TU) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que me proporcionou um contato profundo com um mundo novo: do teatro, do palco, da rua, da praça, da música, da máscara, do palhaço, do corpo, do cordel, do clássico, do popular, do riso, da loucura, do humano. Foram três os aspectos que mais me influenciaram no TU: o mundo do circo, o mergulho na cultura popular com o mestre Fernando Limoeiro e o estudo das máscaras expressivas que nos possibilita transitar por diversos estados, técnicas, treinamentos e histórias. Foi uma completa revolução de corpo, voz, energias e relações. Com diversão, prazer, alegria, troca de conhecimentos e experiências, o teatro foi ganhando forças e me mostrando principalmente, nesses últimos anos, por meio do palhaço e do ato de contar histórias, que é possível realizar uma arte mais humana que trabalha primordialmente a escuta e ludicidade na vida. Talvez poderia dizer que este caminho começou no dia em que apresentei a primeira vez no Teatro Marília⁴ em *Os*

² LEMISNKI, 2013, p. 236

³ São 30 espetáculos no currículo, dentre eles 19 espetáculos de rua, 11 musicais e 4 espetáculos de palhaços.

⁴ O Teatro Marília foi inaugurado em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1964, sendo o auditório da escola de enfermagem da Cruz Vermelha brasileira, que de privado tornou-se um teatro sob administração pública alguns

saltimbancos de Chico Buarque de Holanda, aos doze anos com o grupo de teatro da Escola Municipal Arthur Versiani Velloso. Eu era um cachorro que mais parecia uma vaca malhada de tão grande com aquele figurino costurado pela vovó e pintado por mim. Certamente este é um início mais cômico, se tratando da jornada de uma palhaça que é por vezes atriz, poetiza, tradutora, cantora, compositora, contadora de histórias, musicista de carnaval, figurinista, desenhista e produtora, ou seja, uma verdadeira jogralesa do terceiro mundo.

Ser jogralesa para mim é ser assim: múltipla, diversa, uma difusora cultural, portadora de um saber popular e erudito ao mesmo tempo, que se adapta em diferentes lugares trazendo tradição e inovação, atuando em todos os ambientes possíveis de se fazer arte, da rua ao hospital, das praças aos palcos, nas festas públicas e privadas, realizando assim a arte de sobreviver diariamente desse ofício. O jogral é um ancestral do palhaço ou do *clown*⁵. Segundo Roberto Ruiz (1987) a palavra *clown* tem sua origem em *clod*, termo para "camponês" etimologicamente relacionado ao rústico e a terra, e palhaço se origina de *paglia* (palha), material dos quais eram feitos os sacos de dormir. Conta-se que a roupa primitiva dessa figura era feita com os mesmos panos dos colchões, que era grosso e listrado, e possuíam em algumas partes estratégicas enchimentos para proteger-se das quedas. Essa origem camponesa se torna evidente no mito de nascimento do jogral que escolhermos traduzir nesta dissertação, justamente por traçar essa genealogia. Como também nos conta a história do *zanni*, apelido dado aos camponeses do vale do rio Po pelos habitantes de Veneza. Segundo Fo (2004), seu nome é derivado de Gianni ou Giovanni e esta figura está ligada a um momento fundamental da história da república de Veneza, o nascimento do capitalismo moderno, que provocou uma grande expansão dos territórios e fez com que muitos cidadãos se mudassem para os lugares conquistados. A economia passou então a se desenvolver com a restauração da escravidão, fazendo com que comesçassem a chegar aos mercados da Itália alimentos pela metade do preço, vindo das colônias. Isso levou os camponeses agricultores à falência, e eles foram obrigados, por não conseguirem mais vender seus produtos, a abandonar suas terras e a emigrar em grande quantidade para as repúblicas de Genova e Veneza. Dario Fo nos diz do número de dez mil Zannis e suas respectivas mulheres e famílias em um período de três anos, ou seja, mais de 20 mil pessoas invadindo Veneza. E consequentemente, estas pessoas “Viram os bodes expiatórios de todo mau humor, como acontece com todas as minorias indefesas em evidência: falam mal a língua da cidade;

anos depois e hoje é de grande importância cultural na cidade. Em 1991, foi tombado por pelo Patrimônio Cultural do Município. (PORTALPBH, 2017, *online*)

⁵ *Clown* e palhaço são substantivos sinônimos, em idiomas diferentes, para se designar o ofício cômico.

praticam toda a sorte de disparates, possuem uma fome descomunal e morrem literalmente de fome.” (FO, 2004, p. 75). Dario Fo nos apresenta essa figura em *Grammelot*,⁶ e segundo ele, o do *Zanni* é o mais antigo de todos, pois este personagem é o protótipo de todas as máscaras da *Commedia dell’Arte*, pai do Arlequim, Briguela e das outras máscaras de servos, mas diferentemente de todas essas máscaras que têm nomes e comportamentos inventados o *Zanni* tem uma origem real, camponesa.

Este trabalho poderia ser considerado ainda, a tentativa de resgatar histórias de antepassados, já que a minha família Tamietti, é de origem italiana, da região Piemonte e, em um viés mais poético, me satisfaz pensar que em minhas veias corre o sangue dos jograis resilientes. Porém, se é para demarcar o início dessa jornada, escolho o dia em que no primeiro semestre de 2006 o professor argentino Fernando Linares, em sua aula de máscaras expressivas, no Teatro Universitário, nos mostrou uma fita VHS com a gravação de Dario Fo realizando o *grammelot* de *La fame dello Zanni*. Nessa época eu não tinha ainda um computador com as facilidades de pesquisa que hoje nos proporciona, mas soube que de algum modo conseguiria investigar e descobrir mais sobre aquela figura. Claro que primeiramente me dirigi à biblioteca, mas a única referência que consegui encontrar foi o livro *O Manual mínimo do Ator*, de Dario Fo, uma grande descoberta, marco no meu aprendizado e grande referência em minha trajetória. Todavia naquela busca, muito pouco consegui averiguar quando nos damos conta do tamanho do legado artístico que esse artista nos deixou.

Dario Fo foi paixão à primeira vista, e súbito soube que queria aprender mais sobre aquilo que ele fazia com o seu corpo, como podia contar histórias com tamanha precisão e habilidade, qual era a origem de sua apresentação, de onde tinha saído aquele moço cumprido de cabelos brancos vestindo só preto e sem mais aparatos representava em seu corpo com grande destreza a fome de um pobre coitado que sonhava com um banquete. De um modo cômico ele nos fazia realmente enxergar cada cena, executando suas gags com um tempo-ritmo perfeito, mas ao final nos mostrava com graça a triste realidade daquele cujo banquete real era deliciar-se com uma mosca que por acaso lhe pousara no nariz.

Tão logo iniciei minha trajetória teatral me confrontei com o problema da tradução por repentinamente atravancar minha curiosidade de poder conhecer melhor sobre o ofício da

⁶ Segundo Dario Fo (2008), o *Grammelot* é um jogo onomatopeico de sons, no qual as palavras do léxico se delimitam a dez por cento de uma língua e o restante são revolveiros aparentemente sem sentido, mas que muitas vezes esclarecem o significado das situações, pois tem a cadência, a entonação e o ritmo de uma língua ou dialeto. Deste modo, essa linguagem é capaz de evocar imagens e estados de ânimos que os artistas queiram. Esse tipo de linguagem foi inventado pelos cômicos da *Commedia dell’Arte* para escapar da contrarreforma de modo que pudessem continuar exprimindo profundamente o discurso do jogo satírico e trágico que propunham.

palhaçaria e do teatro, que se apresenta a nós brasileiros em sua maior parte de textos por traduções. Tão ávida leitora que era, fiquei estarelecida por nunca ter pensado que a maioria dos autores que havia lido, estava recebendo por intermédio de um tradutor, que realizava a sua interpretação das histórias. E o mais problemático foi constatar a quantidade de peças, romances, poesias e histórias que não haviam sido traduzidas e que continuavam inacessíveis a mim. Foi o encontro com Dario Fo e com as máscaras da *Commedia dell'Arte* que me fez escolher estudar italiano, principalmente para ter acesso a essas informações, pois ainda hoje infelizmente são poucas as referências que podemos encontrar sobre eles com tradução para o português no Brasil.

Após concluir o Curso Técnico de Formação de Atores em 2008 fui aprovada em Letras, e cursei dupla licenciatura Português/italiano também na UFMG concluída em 2014. Apesar de que o aprendizado da língua estrangeira ter se mostrado árduo em sua complexidade gramatical e na compreensão de sua língua literária, me possibilitou ao final conhecer melhor escritos de diversos autores além de Dario Fo e Franca Rame, como Dante, Calvino, Pirandello, Goldoni e a *Commedia dell'Arte*, estudos que foram fundamentais para minha formação e fazer artístico. Neste período, tive a oportunidade de participar do projeto de extensão *Contos de mitologia* (2010-2014), que me permitiu um mergulho nos estudos das diversas mitologias e a oportunidade prática de contar histórias, principalmente nas escolas e outros espaços públicos. Outro fato marcante que não poderia deixar passar em branco foi a atuação no espetáculo *Medeia em ritmos brasileiros*, traduzido pela Trupersa, que tive o privilégio de apresentar na cidade de Atenas em julho de 2013. Neste espetáculo nos debruçamos sobre nossos ritmos e falares para cumprir árdua tarefa de corporificá-lo. Os ritmos da tragédia grega vieram de seus rituais sagrados, dos hinos e das danças populares e a música das palavras estava muito ligada à coreografia e ao corpo. Na Grécia éramos corpos brasileiros com nossas imagens, gestos, olhares, vozes, ritmos, influências e vivências apresentando um clássico de Eurípides. Foi um reencontro maravilhoso entre original e tradução, no qual o ritual do teatro se concretizou e, surpreendentemente, elenco e público pulsaram juntos na mesma história, todos ao mesmo ritmo na experiência do espetáculo. De acordo com Patrice Pavis:

A encenação trabalha o espectador num nível que não é mais controlado pelo consciente e pela codificação imediata, porém através de um ritmo que é cerimonial e que faz com que se prolongue a encenação para muito além da representação. Disso ocorre uma espécie de fascinação e de sua compreensão quase pueril dessa história: parece que a tradução está sendo passada por todos os signos extraverbais, como se no nosso esquema de concretizações sucessivas, ela tivesse queimado todas

as etapas, particularmente a da análise dramaturgica, como se recolocasse em questão um esquema linear e não obstante qualquer filológica de concretizações dramaturgica, cênica e receptiva. (PAVIS, 2008, p.152).

Naquela ocasião, tivemos a oportunidade concreta de vivenciar o que nos relata Pavis (2008), quando fala de tradução intercultural e intergestual, e de perceber como nosso corpo é carregado de sentido e cultura. E essas posturas, costumes e gestos peculiares se evidenciam no estrangeiro e por vezes se traduzem de forma diversa dependendo de quem os observa; mas o fato é que o corpo possui uma capacidade de comunicabilidade gigante que está muito além das palavras.

Esse delongado início da história foi afim de demonstrar que, para esta dissertação de mestrado, foi fundamental minha formação de atriz junto à formação acadêmica, possibilitando-me assim um olhar mais apurado sobre as escolhas de tradução em virtude do texto falado, sua exequibilidade cênica e dramaturgia, para além da tradução filológica. Outro fator de grande relevância a este trabalho é minha participação no Grupo de Tradução de Teatro (GTT/CNPq), grupo de pesquisa da FALE/ UFMG, que se propõe a realizar a tradução teatral sempre por meio da colaboração de acadêmicos e profissionais do teatro.

Por fim, já na pós-graduação, este projeto nasceu do desejo de traduzir três monólogos teatrais que fazem parte da peça *Mistero Buffo*, de Dario Fo, que ainda eram inéditos no Brasil: *Il rito dei mammuthones e dei capri*, *La nascita del giullare* e *Il miracolo delle nozze di Cana*. Entretanto, ao longo destes dois anos do Mestrado, muitas coisas aconteceram. Dentre elas, Neyde Venesiano, em parceria com o SESC, lançou no final de 2015 uma versão *e-book* de cinco textos de *Mistero Buffo*, entre os quais *Le nozze di Cana*. Minha opção foi a de não ter acesso a essa publicação, para não influenciar a tradução que já estava em andamento. Dentre a morte de políticos, poetas e palhaços, a mais triste foi a morte de Dario Fo, em outubro de 2016, em Milão. O termo jornada foi escolhido justamente para render-lhe homenagem, sendo este também o termo que o autor utiliza no seu livro *Manual mínimo do Ator*, para compartilhar conosco suas lições. Entendo que esta pesquisa de mestrado ofereceu tanto uma oportunidade de estudos teóricos quanto práticos dentro da linha de pesquisa *poéticas da tradução*, na pós-graduação de estudos literários e que reúne, para a tradução de teatro, noções de dramaturgia, possibilitando ao mesmo tempo o estudo, de modo mais profundo, da figura do jogral e sua dramaturgia corporal.

O jogral, artista profissional de origem popular, em *Mistero Buffo*, se mescla ao próprio Fo. Com função de comunicação e importância histórico-social extraordinária na Idade Média, nos dias de hoje, essas funções são revividas quando Dario Fo resgata

brilantemente a cultura popular e toca ao mesmo tempo em temas urgentes, muito atuais. Portanto, em razão da importância histórico-política e profissional desse homem que foi um dos maiores expoentes do teatro italiano e mundial, e por acreditar que sua obra é de suma importância para o entendimento do fenômeno cultural que fez ressurgir o teatro na Itália medieval e seu desenvolvimento até os dias atuais, esta pesquisa focalizou a figura de Dario Fo bem como possibilitou a reflexão do seu papel como jogral contemporâneo. *Mistero Buffo* é uma obra de caráter teatral evidente, que foi escrita depois de ser representada e não o contrário, e esse foi o principal motivo de nossa escolha. Por certo, acredita-se que o exercício da tradução, que se diz teatral, ou seja, do texto pensado e traduzido visando sua encenação, é de grande importância neste caso. É um teatro no qual gesto, palavra e ritmo são indissociáveis, no qual o corpo em ação e em interação com o público cria o texto, produto popular construído e reconstruído há séculos através da oralidade de suas representações e da (re)criação de imagens através da palavra/corpo performática do jogral.

Admitindo a um consenso acerca do caráter diferenciado da tradução no âmbito do teatro, a presente pesquisa constitui uma tentativa de aprofundamento de tal especificidade com a descrição das práticas observáveis no exercício da tradução. Tendo em conta a instabilidade do saber nessa área, tal orientação pretende, sobretudo, alimentar uma pesquisa aberta em torno da problemática da tradução e do(s) debate(s) que sempre suscitou e continua a estimular. Para tanto, no primeiro capítulo apresentamos uma breve biografia de Dario Fo, relatando os eventos mais marcantes e a historiografia de alguns de seus espetáculos e principais pensamentos teatrais. Realizamos também uma enumeração de suas obras nas publicações brasileiras, e dos estudos e espetáculos realizados no Brasil que pudemos encontrar em torno de sua obra. Em seguida, depois de passarmos por suas motivações e algumas das inúmeras histórias que podem ser contadas sobre Dario Fo, no segundo capítulo saímos em busca de entender mais o mundo medieval, seu teatro e sua poética. Optamos por uma breve contextualização da cultura popular na Idade Média em seus principais temas. Os mistérios bufos foram forjados em uma época em que o homem se relacionava com o mundo através de seu corpo e suas necessidades. O sagrado e profano em harmonia destronam as altas matérias e ciências profundas ao representá-las no plano material e corporal que Mikhail Bakhtin (2002) nos descreve correlacionados ao princípio da festa, do banquete, da alegria, enraizados também na cultura do carnaval popular.

No terceiro capítulo nos posicionamos como tradutores e, deste modo, elencamos as teorias que nos serviram de base para esse trabalho de tradução. O contexto social de onde se produz essa tradução é fundamental para entendermos as distâncias e aproximações possíveis

entre tradução e original, por isso os dois primeiros capítulos foram de grande importância para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Além disso, nos preocupamos em partir de uma teoria que fosse pensada especificamente para o teatro. Percebemos que os textos teatrais em sua realização cênica têm uma questão inerente que está relacionada às suas transformações, que podem ser observadas de modo processual, que Pavis (2008) denomina de concretizações, sendo elas textuais, cênicas e receptivas. Depois de acrescentar ainda outros autores e nossos pressupostos teóricos neste mesmo capítulo, ao final, apresentamos a nossa tradução dos mistérios bufos.

No quarto capítulo, trazemos uma análise reflexiva do processo e das experiências da tradução, retomando as principais considerações teóricas abordadas nos capítulos precedentes sobre o ato de traduzir. Discutimos alguns aspectos relevantes na elaboração de nossa metodologia de tradução. Exemplificamos também algumas escolhas relacionadas aos títulos, prólogos e monólogos dos mistérios traduzidos. Nosso principal critério foi manter a poeticidade do texto com suas características peculiares, pensando ainda em realizar uma tradução compreensível ao público popular brasileiro, um texto bom de falar e de se ouvir e principalmente de se ver em ação. Ao final reunimos e articulamos ainda os apontamentos apresentados nesta dissertação, pensando que a exposição de possibilidades, desafios, experiências e reflexões possam contribuir para futuras investigações tradutórias de textos de teatro, tanto os de Dario Fo, como de outros dramaturgos.

Os três mistérios escolhidos nos ensinam sobre as transformações, e nos permitem abordar a questão da resiliência, ao nos fazer enxergar que é preciso se transformar para sobreviver e superar adversidades. Contaram-me certa vez que a origem da palavra *arte* está na capacidade de dominar a matéria, relacionada ainda à ideia de moldar, ajustar, adaptar. Já em sua origem latina é sabido que *ars, artis* significa “maneira de ser ou de agir, habilidade natural ou adquirida”, e que deste vocábulo surgiu também a palavra inerte, composto da negação *in*, e de *ars*, arte, significando justamente a falta de arte: não moldar-se, não ajustar-se, algo referente àquilo que não se adapta, que fica estático, que não se transforma. Essa etimologia nos possibilita pensar que a ideia de transformação, adaptabilidade, resiliência está ligada as artes desde seus primórdios.

Em uma palestra recente com Flávia Marco⁷, recebemos um direcionamento muito interessante para pensarmos no palhaço como arquétipo da resiliência. Nossa pesquisa pretende contribuir com esse pensamento ao traduzir os três mistérios, principalmente *O*

⁷ Uma das fundadoras, em 2012, do Teatro do Sopro (Rio de Janeiro), junto com o canadense Olivier-Hugues.

nascimento do jogral, pois o mito que se instaura sobre ele evidencia a importância da figura que vai de vila em vila levando alegrias e esperanças, escutando as pessoas mostrando que é possível recomeçar mesmo depois de ter passado pelos momentos mais difíceis e desesperadores que se possa imaginar.

Já que esta jornada começou com o Teatro Universitário, nada mais justo que deixar registrado aqui que a turma de formandos desta escola, em 2016, representou um texto de Dario Fo, Franca Rame e Jacopo Fo, *Sétimo: roube um pouco menos*, dirigido pelo professor Fernando Linares. Apesar de ser de 1964, esse texto se mostrou muito atual em nosso cenário político brasileiro contemporâneo dos grandes escândalos da corrupção. Mais uma evidência que Dario Fo é ainda grande fonte de inspiração e referência, que merece e deve ser muito estudado e representado no Brasil, garantindo a sobrevivência de uma arte questionadora, crítica, além de divertida e inteligente.

Retomando o pensamento da tradução, os mistérios se traduziram em forma de dissertação, inimaginavelmente para um teatro de cunho tão popular e antigo, mas foi esta nossa maneira de fazê-lo ganhar voz e legitimidade em nosso país, em nosso meio cultural. Cada artista se utiliza dos métodos e possibilidades dos quais dispõe, e este foi o meio encontrado de perpetuar mais uma vez essa voz, apresentando a figura do jogral que para nós, brasileiros, é por grande parte desconhecida. Pensamos que esta figura ancestral do palhaço merece ser retomada, estudada e principalmente posta em cena. Esperamos assim, que esta jornada não se finde na academia e que realmente essa voz em ação possa continuar a ressoar, ser representada e a nos representar.

Depois de um ano de 2016 tão difícil a todos nós, é latente o desejo de renovação, de resiliência, e é essa nossa conclusão na importância de continuarmos a estudar, praticar, e traduzir o teatro que abre suas portas ao povo como um importante instrumento de afirmação e de construção das memórias. Por fim o intento é deixar através dessas palavras, os sinais daquilo que se passa no mundo, na psicologia e nas vivências de cada ser individualmente e principalmente nas histórias, mitos e arquétipos que se repetem coletivamente, se renovando e se transformando. Enquanto constantemente na vida nos arrancam as defesas ao sermos confrontados com tantas adversidades privadas e públicas, coletivas e individuais, cada vez mais, se faz emergente nestes novos tempos, a necessidade do encontro, do convívio, da alegria, do riso, do lúdico, de compartilhar, de renovar as esperanças e deste modo seguir resistindo como o signo que segue e se ressignifica, se retraduz, se comunica e modifica. Assim a arte teatral persiste resistindo, sobrevivendo e transformando desde os tempos imemoriais.

1 PRIMEIRA JORNADA: O JOGRAL DARIO FO

Noventa anos ou cento e cinquenta, pouco importa. Dario Fo é e permanece Dario Fo. O poer nano, o artista irreverente, o bufão do Nobel, o ator, o pintor, o dramaturgo, o historiador da arte, o revolucionário, o político, o temerário, o marido até o fim, o infiel, o incrédulo e o curioso do sagrado. Noventa anos. Muito pouco para tantas vidas.⁸

(Giuseppina Manin)

Neste capítulo, faremos uma breve apresentação da biografia de Dario Fo. Entretanto uma vez que são muitos os eventos e obras relacionadas a sua carreira escolhemos mencionar apenas alguns dos momentos que julgamos mais relevantes para este trabalho, que busca delinear o encontro de Fo com a arte popular, uma constante em seus espetáculos e especialmente em *Mistero Buffo*, objeto do presente estudo. Por muitas vezes no teatro de Dario Fo, a vida e a cena se cruzaram. Assim sendo, elencaremos alguns desses acontecimentos que tiveram influência direta sobre o seu fazer e pensamento artístico. Utilizaremos principalmente de *La storia de Dario Fo* (1997), escrita pela jornalista Chiara Valentini, e de *Il mondo secondo Fo, conversazione con Giuseppina Manin* (2008). Recorreremos também ao seu site (FO, 2011) e ao arquivo de Franca Rame ([ARCHIVIO, 1993](#)), que possui a biografia completa dos dois e conjugaremos estas informações com entrevistas e reportagens que pudemos encontrar sobre eles. São noventa anos de histórias, do primeiro minuto de vida até seus últimos dias, em que Dario exerceu seu fazer artístico, contínuo, incansável, pintando inúmeros quadros, apresentando seus monólogos pelo país, escrevendo livros, contando suas histórias.

O mestre Dario Fo nos deixou quando ainda não tínhamos finalizado nossa pesquisa, no dia 13 de outubro de 2016, coincidentemente no mesmo dia em que foi concedido o Nobel de literatura do ano a Bob Dylan, prêmio do qual ele fora vencedor em 1997. Para nossa tristeza se foi um dos artistas mais completo do século XX e início do século XXI. Todavia sua obra, um imenso legado, permanece: mais de 47 peças, três filmes, mais de 60 canções e de 80 espetáculos dirigidos por todo o mundo. (FRANCISCO; LÓPEZ-VEGA, 2001) Em entrevista recente (ORDAZ, 2016), Dario Fo relatou que nunca parava, trabalha sem repousar,

⁸ “Ottant’anni o centocinquanta, poco conta. Dario Fo è e resta Dario Fo. Il poer nano e l’artista irrerverente, il buffone, il Nobel, l’attore, il pittore, il drammaturgo, lo storico dell’arte, il rivoluzionario, il politico, lo scavezzacollo, il marito ad oltranza e il fedifrago, il miscredente e il curioso del sacro. Ottant’anni. Troppo pochi per tante vite.” (FO, 2008, p. 5, tradução nossa) Adaptação nossa do texto para noventa anos, idade do falecimento de Dario Fo.

sem respiro, e destaca que nos últimos três anos tinha trabalhado feito louco. O jornalista comenta, lembrando que há três anos Franca Rame também fazia falta e ele respondeu:

Não, não é por isso. A falta de Franca pesa sobre a minha vida, sobre tudo que me rodeia, porém entendi que tenho que dar exemplo, que é necessário participar, estar presente. Não por vaidade, que não me importa nada, rejeito prêmios a cada dia, convites para participar de atos... Só me interessa trabalhar com os jovens. Dar exemplo é o mais importante.⁹ (FO *apud* ORDAZ, 2016, *online*, tradução nossa)

Acredito que exemplar seja uma das definições possíveis da arte de Dario, por todo seu esmero, cuidado, preparo e engajamento ao longo de tantos anos de trabalho. Ele nos apontou um caminho a seguir: o de sobreviver como o jogral, representando na arte que nos cabe, de modo profundamente relacionado ao nosso tempo, às questões que nos são contemporâneas e emergentes. Uma arte muito atenta, também, à ancestralidade de nosso ofício, à sua permanência e às questões que sempre se fizeram presentes no teatro popular. Se jovem posso ainda me considerar, Dario Fo é sem sombra de dúvida, um grande mestre e exemplo para nós jovens artistas: palhaços, poetas, pintores, escritores, músicos e pensadores; enfim todos os jovens fazedores de arte!

No início da primavera de 1926, em 24 de março, nasce Dario Fo, em San Giano, na província de italiana de Varese, na Lombardia. Filho de Felice Fo, que Dario Fo (2002, *apud* ARQUIVIO, 1993) nos descreve como alto, imponente e de belos olhos azuis, e de Pina Rota, sua mãe, pequena, sutil, alegre e de grande fantasia.

Tudo depende de onde você nasceu, dizia um grande sábio. E, no que cabe a mim, talvez o sábio tenha acertado em cheio. Tanto que para começar, devo dizer obrigado a minha mãe, que escolheu de me parir em San Giano, quase ao lado do lago Maior. Estranha metamorfose de um nome: Jano Bifronte, antigo deus romano, que se transforma em um santo cristão, e além do mais suposto protetor dos fabuladores-cômicos.¹⁰ (ARCHIVIO, 1993, *online*, tradução nossa)

Além de ter nascido sob a proteção do deus de duas faces, outro fato importante, que poderíamos dizer quase místico, marca o nascimento de Dario Fo, que nos conta que nasceu entre um trem e um obrigado, bem ali na parada que ficava próxima ao lago. Às sete da

⁹ “No, no es por eso. La falta de Franca pesa sobre mi vida, sobre todo lo que me rodea, pero he entendido que tengo que dar ejemplo, que es necesario participar, estar presente. No por vanidad, que no me importa nada, rechazo cada día premios, invitaciones a participar en actos... Solo me interesa trabajar con los jóvenes. Dar ejemplo. Eso es lo más importante.” (FO *apud* ORDAZ, 2016, *online*)

¹⁰ “Tutto dipende da dove sei nato, diceva un grande saggio. E, per quanto mi riguarda, forse il saggio ci ha proprio azzeccato. Tanto per cominciare, devo dire grazie a mia madre, che ha scelto di partorirmi a San Giano, quasi a ridosso del Lago Maggiore. Strana metamorfosi di un nome: Giano bifronte, antico dio romano, che si trasforma in un santo cristiano, per di più presunto protettore dei fabulatori-comici.” (ARCHIVIO, 1993, *online*.)

manhã a moça que foi provisoriamente sua parteira o segurou pelas pernas como um frango e lhe deu um tapa na bunda, e ele gritou feito uma sirene, no mesmo instante que passava o trem de seis e meia que vinha atrasado. Sua mãe sempre contava que o primeiro berro de Dario Fo foi mais alto do que o apito da locomotiva que passava. Para finalizar essa cena de forma ainda mais mágica, eis que a criança nasce com “camisa”, nome que é dado pelos camponeses quando uma criança nasce na placenta, um sinal de muita sorte no mundo campesino (ARCHIVIO, 1993, *online*). Sobre este fato, Dario Fo acrescenta:

Não foi por acaso que nasci com a camisa. É sério. Minha mãe me contava sempre. Vir ao mundo envolto na placenta, na cultura camponesa é considerado um sinal especial, indica uma grande sorte. E em realidade assim foi. A minha era uma boa estrela de verdade.¹¹ (FO; MANIN, 2008, p. 17, tradução nossa)

Quando Giuseppina Manin em *O Mundo segundo Fo*, lhe pergunta que tipo de criança foi, Dario Fo responde:

Ah um cabrito, naturalmente. Sempre pronto a transgredir as regras, a reinventar a realidade. No campo é mais fácil. Estando em contato com a natureza se aprende a seguir seus ciclos, a conhecer suas leis. (...) a grande sorte que desejo a cada criança é de ter uma família estupenda. Como a minha. Onde o dinheiro não abundava, mas afeto, alegria, hospitalidade, sim.¹² (FO; MANIN, 2008, p.19, tradução nossa)

Assim era a família de Dario Fo que era o primogênito de outros dois irmãos: Fulvio e Bianca. Em sua infância a família se mudou bastante devido à profissão do pai, funcionário ferroviário que vivia sendo transferido de cidade. Fo se recorda dessa época como “uma fuga no Egito”, como nos conta Valentini (1997). Entretanto todos os lugares onde morou eram vilas próximas às fronteiras e por isso todas tinham um mesmo ambiente cultural fronteiro, onde convergiam várias histórias, realidades distintas e principalmente tinham a grande presença de uma narrativa não oficial, que era fundamentalmente oral e que o menino Dario Fo pôde vivenciar de perto.

Fo nos conta que as pessoas tinham o hábito de conversar do lado de fora das igrejas, e muitas vezes aparecia a figura de um fabulador que contava inúmeras histórias oferecendo grande concorrência aos padres: “Eu, sempre admiti, aprendi a base do meu ofício daqueles

¹¹ “Non per niente sono nato con la camincia... Sul serio. Mia madre lo raccontava sempre. Venir fuori avvolto nella placenta, nella cultura contadina è considerato un segno speciale, l’indice di una grande fortuna. E in realtà così è stato, la mia era una stella buona davvero.” (FO; MANIN 2008, p. 17)

¹²Ma un monello, naturalmente. Sempre pronto a trasgredire le regole, a reiventare la realtà. In campagna è più facile. A contatto con la natura si impara a seguirne i cicli, a conoscerne le leggi. (...), la grande fortuna che auguro a ogni bambino è di avere una famiglia stupenda. Come la mia. Dove i soldi non abbondavano, ma l’affetto, l’allegria, l’ospitalità, sì.” (FO; MANIN, 2008, p. 19)

extraordinários fabuladores.”¹³ (FO; MANIN, 2008, p.72, tradução nossa). Os fabuladores giravam pelas pequenas vilas que ficavam em torno do lago Maior contando histórias paradoxais e hiperbólicas, jogando com a realidade e a ficção, e em muitas de suas histórias traziam como protagonistas os explorados com os quais os espectadores se identificavam bastante. Todavia a ironia tinha o papel fundamental de transformar essas histórias em absurdos e fatos irreais, cheias de sátira e comicidade. Os espectadores eram entrelaçados pelas palavras desses artistas e se deixavam ficar por horas a fio a escutá-los. Como já foi mencionado por Fo, esta foi uma verdadeira escola de arte e cultura popular que ele pôde vivenciar em sua infância e juventude, ao ouvir a mesma estória ser recontada uma dezena de vezes em diferentes momentos, para públicos e em lugares distintos. Assim sendo, ele pôde perceber que o jogo consistia em adaptar a estória às diferentes situações, mesclando-as com os acontecimentos da vida real, com os fatos locais.

Fo também teve em sua família uma grande inspiração: seu avô materno, um verdureiro que vivia contando histórias para atrair a clientela ao rodar com seu carroção por toda a região do lago. Foi nessas viagens com o avô que o pequeno Dario Fo aprendeu as primeiras e grandes lições sobre os ritmos narrativos. O avô era especialista em contar fábulas grotescas com grandes tiradas, geralmente contos fantásticos e obscenos, nos quais misturava os acontecimentos e as pessoas de cada região, fazendo rir e enrubescer os camponeses, exercendo, deste modo, a função de um jornal satírico que lhe rendeu o apelido de *Bristin*, nome dado a uma semente de uma espécie de pimentão, que era utilizada junto com outros condimentos no preparo da comida pra deixá-la picante (ARCHIVIO, 1993, *online*).

Portovaltravaglia foi a cidade em que a família Fo se estabeleceu e na qual Dario passou a juventude. Era uma colônia de sopradores de vidro, um ofício muito difícil, mas que justamente por esse motivo pagava bem a quem exercia essa profissão. (VALENTINI, 1997)

Em uma entrevista, Dario Fo também nos conta que os sopradores de vidro vinham de grande parte do mundo e que assim, na escola, ele teve a oportunidade de estudar com muitos estrangeiros, tendo contato com uma grande variedade de línguas, culturas e histórias (FO, 2010, *online*).

Na adolescência, junto com o irmão dois anos mais novo, Dario começa a representar nas vilas histórias populares com marionetes. Vem desta época também a paixão pela pintura e pelas artes figurativas. Aos quatorze anos, antes de explodir a guerra, o jovem decide estudar em Milão, no Liceo Artístico de Brera. (VALENTINI, 1997)

¹³ “Io, l’ho sempre ammesso, ho imparato la base del mio mestiere da quegli straordinari fabulatori.” (FO; MANIN, 2008, p.72).

Fo já tem completos quinze anos quando inicia a Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939. Retornando à cidade de sua família, meio aturdido ainda com sua mudança para Milão, encontra um ambiente em Portovaltravaglia bem diferente do primeiro: sem piadas nem bêbados, nem histórias fantásticas, mas sim, o início de uma resistência partigiana onde seu pai, sempre socialista, toma parte. Dario Fo foi chamado, como todos os jovens da sua época, para se juntar ao exército italiano e relata sobre esse momento de sua vida:

Quando fui convocado, conta Fo, tinha diante de mim poucas possibilidades. Ir com os *partigianos* não era fácil porque naquele momento os bandos da zona eram desmantelados pelo contínuo rastreamento dos alemães. Escapar para a Suíça se tornou muito complicado: se te encontravam te reconduziam até a fronteira. Preferi escolher uma posição de espera e tentar me livrar da leva com um truque.¹⁴ (FO *apud* VALENTINI, 1997, p. 24, tradução nossa).

O truque foi se alistar em Varese como nos relata Valentini (1997) onde, por falta de canhão e munição, os recrutas eram expedidos para casa com licenças por tempo indeterminado. Porém, o governo logo se deu conta da situação e resolveu o problema, ou no caso de Fo, acabou com sua solução e todos foram convocados novamente. Chegaram até mesmo a presenciar um discurso do próprio Mussolini. Dario, não obstante, consegue se safar outra vez, fazendo para si e para mais quatro companheiros, licenças alemãs falsas com todos os timbres e sigilos. Fo, então, teve que vagar alguns meses longe de casa, enquanto seu pai era preso pelos republicanos, e deste modo sem ter uma casa para retornar ficou dormindo nos vales, sempre vagando. Dario Fo não teve contato direto com a luta *partigiana*, porém não aceita ser chamado de republicano, como assim o chamou um jornal italiano: “me parece um insulto a todos aqueles anos de sofrimento, aqueles pelos quais teve que passar minha família, os meus amigos, as pessoas da minha vila.”¹⁵ (VALENTINI, 1997, p. 25, tradução nossa).

Já com vinte anos, ao final da guerra, Dario Fo se entusiasma pela descoberta da política. Nesta época ele já havia retornado a Milão onde, em 1945, tinha se inscrito no curso de arquitetura. De acordo com Valentini (1997) Dario Fo foi morar em uma modesta casa de um bairro ferroviário e nestes primeiros meses do pós-guerra, em Milão, se travavam grandes discussões sobre pintura, cinema e as artes de modo geral em relação a seus papéis sociais. Neste ambiente nascia *O Piccolo Teatro* de Grasci e de Strehler, e até Einaudi, o editor mais

¹⁴ “Quando mi trovai richiamato” racconta Fo, “avevo davanti poche possibilità. Andare coi partigiani non era facile perché in quel momento le bande della zona erano smantellate per i continui rastrellamenti dei tedeschi. Scappare in Svizzera era diventato molto complicato: se ti trovavano ti riaccompagnavano alla frontiera. Preferii scegliere una posizione di attesa e cercare di liberarmi della leva con un trucco.” (VALENTINI, 1997, p. 24)

¹⁵ “Mi sembra un insulto a tutti quegli anni di sofferenza, a quel che avevamo dovuto passare la mia famiglia, i miei amici, la gente del mio paese.” (VALENTINI, 1997, p. 25)

prestigioso de esquerda, transfere sua editora de Torino para Milão. Ocorre então uma crise da arquitetura com o início da especulação imobiliária, e tudo aquilo que era demandado de um arquiteto era que se esquecesse do que estava aprendendo na universidade. Isso incomodou profundamente o ainda estudante Dario Fo.

Nessa época, sua ligação com o teatro era de puro jogo e divertimento. De acordo com Valentini (1997) Fo já realizava algumas histórias e encenações que aprendera no lago para os amigos e, aos poucos, foi passando do teatro improvisado ao palco cênico, do *hobby* para o profissionalismo. No verão de 1950, Dario Fo resolve procurar Franco Parenti (1921-1989), um ator já reconhecido na época, e lhe perguntar se podia participar de sua apresentação. Disse ainda que era muito bom em contar histórias e lhe mostrou um texto escrito por ele sobre Caim e Abel. Franco Parenti aceitou sua proposta e deixou que ele se apresentasse. Dario, por sua vez, encenou o monólogo *Il pòer nano*, obtendo grande sucesso com o público. Entretanto, como afirma Valentini (1997), o jovem Dario Fo ainda não valorizava seu trabalho e chegou a oferecê-lo ao Franco por pouco dinheiro seus *canovacci*, alegando que não estava em boas condições financeiras. Franco não aceitou a oferta, mas convidou Fo para se apresentar em todos seus espetáculos. Começou, assim, uma boa parceria que vai se prolongar por alguns anos. Em 1952 o seu prestígio aumentou quando recebeu o convite para trabalhar na rádio. Ele se tornou então o popular *poer nano* em uma série de monólogos, nos quais arruinava paradoxalmente os mitos da história e da literatura canônicos que eram estudados nas escolas. De acordo com a jornalista:

Era uma alegoria e as pessoas entendiam como dimensão de classe. Como denúncia dos privilégios do herói, seja este Abel, Hamlet ou Júlio César, ao qual se dá tudo, todas as qualidades exteriores para o contrapor ao povo, ao camponês que não possui todas estas fortunas, que não é belo de se ver, sempre suado, cansado, da cor da terra.”¹⁶ (VALENTINI, 1997, p. 36, tradução nossa)

A rádio serviu assim para que ele pudesse afinar sua representação enriquecendo os tons, os ritmos, pois a recitação radiofônica não lhe permitia se apoiar em seus gestos. Nessa mesma época, Dario Fo vai aprofundando sua relação com Franca Rame, que tinha conhecido no palco de *Sette giorni a Milano* (1951), e com quem se casa em junho de 1954.

Ninguém para saber melhor de Dario Fo do que Franca Rame. Enquanto viveu foi sua fiel companheira de arte e de vida. Franca Rame nasceu em 18 de julho de 1929 em

¹⁶ “Era una allegoria e la gente capiva come dimensione di classe. Come denuncia dei privilegi dell’eroe, sia esso Abele che Amleto e Giulio Cesare, al quale si dà tutto, tutte le qualità esteriori per contrapporlo al popolo, al contadino che non ha tutte queste fortune, non è bello a vedersi, è sempre sudato, affaticato, del colore della terra.” (VALENTINI, 1997, p. 36)

Parabiago, na província de Milão, onde por acaso sua família de atores ambulantes se apresentava. Os Rame possuíam um teatro itinerante que era montado e desmontado em praças diferentes, e suas representações tradicionais datavam de 1600 e duraram até os anos 1940 quando continuaram sobrevivendo como atores ou marionetistas ambulantes. *Rame* quer dizer cobre, mas podia significar tanto o metal quanto dinheiro (ARCHIVIO, 1993, *online*).

Na melhor tradição da *Comedia dell'Arte*, eles atuavam tendo como base um repertório que tinha sido estudado e representado há séculos, repletos de situações, diálogos e ações trágicas e cômicas. Franca Rame estreou em cena com oito dias de vida como narra:

Já com oito dias eu fazia a filha de Genoveffa di Brabante nos braços de minha mãe. A minha infância é um tempo que recordo com comoção. O nosso era um teatro viajante em madeira, bellissimo: ele nos foi requisitado durante a guerra e fizeram dele um hospital militar. Tínhamos um sucesso sempre enorme 365 réplicas por ano.¹⁷ (VALENTINI, 1997, p. 36, tradução nossa)

Foi assim, neste ambiente teatral, que cresceram todos da família, que mais tarde adquiriu um carro chamado de *la Balorda* (a Pateta), que tinha esse nome por pifar muitas vezes pelas estradas. O carro estava sempre carregado com todo o material cênico utilizado nas apresentações da família (ARCHIVIO, 1993, *online*). Em *Manual mínimo do ator*, Fo nos conta da grande sorte que teve sua mulher ao descender de uma família de artistas de teatro. “O fato de esse grupo ter um repertório tão rico em comédias, dramas e farsas permitia que se apresentassem durante meses na mesma praça, mudando de espetáculo a cada noite.” (FO, 2004, p. 19). Franca recordava que não havia necessidade de ensaio ou de passar o texto previamente, as tramas eram destrinchadas em quadros e atos e uma espécie de escala era fixada na coxia, “no qual estavam escritas as várias entradas e o argumento de cada cena.” (FO, 2004, p. 19). Deste modo, os ensaios não eram necessários, pois todos da companhia já sabiam de cor variados diálogos sobre temas de amor, ódio, ciúme e outros mais que iam utilizando conforme a situação apresentada, que era combinada com um grande conhecimento de gestos que podiam indicar mudanças de situação, finalização, entre outras coisas, que os permitia assim “improvisar” suas apresentações.

O acesso de Dario Fo ao acervo, ou melhor, ao baú da família Rame possibilitou que ele conhecesse um vasto repertório teatral, quais eram os gêneros utilizados, como era a montagem e organização dos espetáculos. Todavia os mais relevantes foram os *copioni*, os

¹⁷ “Ha raccontato Franca Rame in intervista all’Europeo” 21 de nov. 1975: “Già a otto giorni io facevo la figlia de Genoveffa di Brabante in braccio a mia mamma. La mia infanzia è un tempo che ricordo con commozione. Il nostro era un teatro viaggiante in legno, bellissimo: ci fu poi requisito durante la guerra e ne tirarono fuori un ospedale militare. Avevamo un successo sempre enorme, 365 repliche l’anno.” (VALENTINE, 1997, p. 36)

roteiros, que além do enredo das histórias lhe revelou “um código secreto dos Rame, que assinalava, sobre os textos, marcas dos tempos em cores diferentes: além das marcas que indicavam o ritmo, havia marcas para as risadas, para os aplausos e para as interjeições do público” (VENEZIANO, 2002, p, 123). Com Franca Rame e sua família, Dario Fo teve várias lições sobre esse teatro *all'improvviso* da comédia oitocentista italiana, que se construía sobre uma base sólida de situações e desenvolvimentos já experimentados inúmeras vezes, sobre os quais os atores tinham grande domínio, e onde o verdadeiro improviso estava em como mesclar as crônicas e histórias de cada cidade em que se apresentavam com o teatro deles, sem esquecer do jogo com o público que é parte fundamental de toda improvisação.

Todo este largo patrimônio de tradição ambulante popular, do teatro menor, capaz porém de tocar e entusiasmar um público bem diverso e mais amplo daquele tradicional influenciará profundamente Fo, será um dos elemento de base de sua formação teatral.¹⁸ (VALENTINI, 1997, p. 38. Tradução nossa)

Depois desta breve digressão sobre a família de Franca Rame, voltemos aos anos 50, no momento em que o casal se conheceu. Em 1951, nos conta Dario Fo em entrevista, que ele tinha começado a fazer teatro com Franco quando alguns meses depois, na casa de um amigo ele vê pela primeira vez aquela moça loira, bonita, imponente e espirituosa, mas não foi ao vivo e sim por uma fotografia. Ele ficou encantado e curioso e ao perguntar sobre a moça, logo descobriu que ela cantava dançava e atuava.

Quando Franca conheceu Dario Fo ela já tinha sucesso e fazia trabalhos no cinema e no teatro. Franco Parenti tinha chamado Dario Fo para fazer parte do espetáculo de revista com as irmãs Nava, *Sette giorni a Milano*, (1951) do qual Franca também participava. É nesse momento que Dario Fo toma a decisão oficial de deixar a arquitetura e permanecer somente no teatro. Sua mãe, Pina, o apoiava nessa empreitada, pois ela desde sua juventude alimentava uma grande paixão pelo teatro. Paixão que também passou para Jacopo, seu neto, que nasceu em 31 de março de 1955, e que foi autor de muitos textos com os pais e hoje dirige a Libera Università di Alcatraz, fundada em 1981 (ARCHIVIO, 1993, *online*).

Franca Rame foi de extrema importância na vida de Dario Fo. O casamento deles foi também na arte, ela era responsável por toda edição, curadoria, produção, organização e pelos materiais e arquivos dos dois, que pode ser encontrado em grande parte online. Nas palavras da atriz:

¹⁸ “Tutto questo grosso patrimonio di tradizioni girovaghe popolari, di teatro minore, capace però di toccare ed entusiasmare un pubblico ben diverso e più ampio di quello tradizionale influenzerà profondamente Fo, sarà uno degli elementi di base della sua formazione teatrale.” (VALENTINI, 1997, p. 38)

Além do papel de mulher - condição um pouco mortificante -, minha contribuição à companhia nunca se limitou à de primeira atriz. Desde o início me caiu nos ombros uma função realmente grave: a de ‘contrapontista’, ou seja, exatamente o inverso daquela de cantar em uníssono e dizer: ‘Bravo! Estupendo! Você é um gênio!’ Não. A mim coube uma outra canção: ‘Desculpe mas não está bom. A chave não funciona, os papéis não se conflitam, os personagens não fascinam. O tema se desenvolve de forma inverossímil e, principalmente, pouco ameaçadora. Falta sarcasmo nas investidas políticas! (RAME *apud* VENEZIANO, 2002, p.65)

Os apontamentos e contrapontos da esposa foram, deste modo, essenciais para o desenvolvimento e aprimoramento do teatro de Dario Fo. Este foi um casamento primoroso até o dia 29 de maio de 2013, quando essa grande estrela dos palcos italianos nos deixou. Ainda sobre seu papel fora dos palcos:

com o seu grande intuito teatral e a sua capacidade organizacional será a melhor conselheira do marido, e a administradora da companhia, sempre pronta a levantar Dario de cada dificuldade prática, e encarregar-se dos eventos mais ingratos e cansativos da vida privada e pública.¹⁹ (VALENTINI, 1997, p. 37, tradução nossa)

Neste momento, abro um parêntese para contar o evento mais ingrato da vida de Franca Rame: em 9 de março de 1973 Franca foi sequestrada em Milão, por cinco homens ligados as organizações neofascistas italianas. Eles a colocaram no carro e a estupraram por horas. Quebraram os seus óculos, queimaram-na com cigarros e chegaram até a cortá-la com uma lâmina. Depois desse ato vil e criminal abandonaram Franca na rua, cumprindo assim a ameaça que vinham enviando por cartas. Em 1975 Franca escreve um monólogo, *Stupro*, que narra com detalhes o que se passou com ela. Muito forte e emocionante é o texto e sua encenação, porém passaram-se alguns anos até ela admitir que o texto refletia uma situação pessoal. Outro evento marcante na história de Franca, porém menos doloroso, foi sua eleição ao senado em 2006, com mais de 500.000 votos e, depois, sua renúncia, por discordar das políticas do governo de centro-esquerda da época. (ARQUIVIO, 1993, *online*).

Dario Fo lhe dedicou o Nobel e nada foi mais justo, pois não se pode falar de Dario Fo sem mencionar Franca Rame e vice-versa. Eles formaram uma incrível dupla que permaneceu unida por 58 anos.

De acordo com Valentini (1997), quando Dario pediu Franca em casamento eles já estavam na turnê de *Dito nell’occhio*, que estreou no verão de 1953, escrito por Dario Fo, Franco Parenti e Giustino Durano (1923-2002). O espetáculo se definia como anti-revista,

¹⁹ “Con il suo grande intuito teatrale e le sue capacità organizzative sarà la migliore consigliera del marito e l’amministratrice della compagnia, sempre pronta a sollevare Fo da ogni difficoltà pratica, ad accollarsi i compiti più ingrati e faticosi della vita privata e pubblica.” (VALENTINI, 1997, p. 37)

tinha o objetivo de contar em esquetes a história da humanidade, porém enfiando um dedo no olho da história tradicional, arruinando assim os esquemas clássicos, os mecanismos dos mitos impostos pelo fascismo: o herói, a família, a pátria, a cultura como um produto intelectual entre outros mais.

Este era o primeiro espetáculo em que prevalecia a mímica em sua execução, e isso foi logrado graças ao bom trabalho de Jacques Lecoq (1921- 1999), importante ator, mímico e professor de atuação francês considerado referência no teatro do gesto. Sendo professor de educação física, trabalhava a reeducação corporal e o movimento no teatro. Os oito anos que passou na Itália marcaram definitivamente seu caráter de pesquisador, culminando na experiência junto ao *Piccolo Teatro di Milano*, que chegou a dirigir por dois anos. Em *Dito nell'occhio*, Lecoq consegue imprimir nos treze atores uma rigorosa unidade em busca de uma representação não naturalista que nunca tinha sido vista em toda Itália, como nos relata Valentini (1997), Dario Fo, brilhantemente, foi quem mais tirou proveito deste encontro, pois aprendeu inúmeras técnicas com o mestre francês como, por exemplo, utilizar melhor o espaço cênico, aprender estímulos que geram o riso, os tipos diferentes de risadas, caminhadas e gags que permitem a um ator mímico se transformar sem ajuda de nenhum outro aparato cênico que não seja seu próprio corpo e até mesmo o *grammelot* - que ficou muito conhecido com Dario Fo em sua execução de *Mistero Buffo* - era um exercício da escola de Lecoq. A parceria se estende por mais alguns espetáculos até que divergências no trabalho fez com que cada um seguisse seu caminho (VALENTINI, 1997).

Dario Fo então se muda para Roma e se aventura no cinema. Todavia desde o início sua relação não foi fácil e Dario Fo viveu dois anos muito infeliz em Roma, uma grande cidade com seu ritmo caótico. Depois do grande sucesso de Franca no *Teatro Arlecchino* de Roma, decidem voltar a Milão e ainda de acordo com Valentini (1997), para seu retorno aos palcos Fo escolhe a estrada da farsa. Sobre as farsas Dario Fo explica:

foram para mim um exercício importantíssimo para entender como se escreve um texto teatral. Tinha aprendido a desmontar e a remontar os mecanismos da comicidade, a escrever diretamente para a cena, sem nenhuma passagem literária. (FO *apud* VALENTINI, 1997. p. 58, tradução nossa)

Em 1956, o casal funda a companhia *Fo-Rame*, na qual Dario Fo é autor, ator, diretor, cenógrafo e figurinista. E a partir desse momento Franca Rame assume a organização geral, sua irmã, Pia Rame, a parte de costura, Enrico Rame e Fulvio Fo também participam na

organização e administração, mantendo assim tudo em família. Entre os espetáculos dessa época podemos destacar *Comica finale* (1957) e *Gli Arcangeli non giocano a flipper* (1959).

A partir de 1960, Dario Fo conquista fama internacional e começa também a atingir o grande público italiano, uma vez que estreia *Canzonissima* em 12 de Outubro de 1962 na RAI, canal televisivo italiano estatal. Porém o programa teve curta duração, indo ao ar apenas oito vezes, em função da decisão de Dario e Franca de abandoná-lo depois das várias intervenções de censura por parte da emissora. No programa Fo realizava monólogos satíricos falando da máfia, das doenças profissionais, sobre segurança do trabalho, etc., o que provocou um ataque por parte de jornais, políticos e empresários. O público adorava os programas, mas as críticas fizeram com que os textos, que já tinham sido aprovados, passassem a ser revistos e censurados palavra por palavra como conta Fo a Valentini (1997) sobre as censuras que tinham cores distintas: vermelhas, azuis e pretas, realizadas nessa ordem. Assim, ao longo dos programas, a situação foi se agravando até que na noite do dia 29 de novembro a anunciadora da emissora comunicou que Dario Fo e Franca Rame tinham se retirado de *Canzonissima* e como retaliação, por muitos anos os nomes deles não puderam ser pronunciados na TV italiana.

Dario Fo e Franca Rame retomam com o trabalho no teatro e em 1964 estreiam [Settimo: ruba un po' meno! que denuncia a corrupção, e no ano seguinte](#) lançam *La colpa è sempre del diavolo* (1965), comédia que é ambientada na idade média em Milão e possui cenas de assassinatos truculentos com diabos e bruxas. Essa peça inaugura o que mais tarde vai ser o método de *Mistero Buffo*, com a diferença de que a primeira é completamente fictícia e não se trata de uma reconstrução de uma situação jogresca que já existira, como ocorre no segundo espetáculo. A companhia teatral *Fo-Rame* continua seu trabalho até 1968, quando, em virtude dos acontecimentos políticos daquele ano, decidem mudar radicalmente a estrutura de seu teatro. (ARCHIVIO, 1993, *online*).

De acordo com Valentini (1997) a dupla renuncia ao teatro italiano burguês e funda a Associação *Nuova Scena*, composta por outros 40 atores organizados como um coletivo de teatro independente, que percorria toda a Itália representando seus textos a um público popular, completamente diverso do público ao qual tinham o costume de se apresentar anteriormente, desta vez atuando em fábricas, cinemas, praças. Franca teve grande parte na dissolução da antiga companhia e passa a ter um papel mais independente, dedicando-se em tempo integral ao trabalho teatral e político que se estabeleceu: “O ponto de partida no interior do *Nuova Scena*, como foi dito, era aquele de abolir os papéis tradicionais do teatro (...) e de

encarregar a todos de iguais trabalhos e responsabilidades, não só pelas escolhas gerais, mas também no palco cênico”²⁰ (VALENTINI, 1997, p. 106, tradução nossa).

Aproveitando-se do mês de férias dos componentes do elenco, no verão de 1969, Dario aprofunda sua pesquisa dos Evangelhos Apócrifos e começa a experimentá-los, de acordo com Valentini (1997), em leituras na *Casa do Popolo di Cusano Milanino*, em setembro, e na universidade, antes da estreia oficial em outubro no Teatro Ariston. *Mistero Buffo* suscitou grandes debates dos estudiosos em cultura popular e veio para demonstrar que as classes subjugadas apresentavam uma rica tradição cultural com grande autonomia criativa, não se tratando apenas de imitação das obras de arte dominantes. Nessa sua obra capital, Fo reúne a crítica e diversão, atualiza os mistérios e parábolas cristãos, fazendo sátira de personagens passados poderosos, para atingir a realidade, o presente do espectador que pode, então, perceber as contradições e repressões do seu mundo atual. Ao misturar pesquisa e imaginação, Fo reconstrói por meio de textos ligados à cultura popular uma Idade Média, em grande parte desconhecida, e reatualiza a irreverência original da cultura grotesco-satírica que se apoia no fenômeno da carnavalização, como nos relata Bakhtin (2010), temática que apresentaremos melhor no capítulo seguinte.

Como afirmamos em *Mistero Buffo* Fo retoma os artistas anônimos do passado e do presente que possuem ou possuíram essa missão de portar a palavra, levando-a para o povo e gerando conhecimento. Desse modo realiza-se a história: por meio da diversão e com generosas porções de crítica social; esse aspecto satírico, porém, fez com que muitos jograis fossem perseguidos, tanto na Idade Média quanto nos tempos modernos, como aconteceu com Dario Fo e Franca Rame, que foram ameaçados e censurados inúmeras vezes ao trabalhar em seu teatro questões de cunho político-sociais. Segundo Fo (*apud* VALENTINI, 1997), os jograis seriam artistas oriundos do povo, que representavam para o povo, ocupando as praças e ruas, fazendo palhaçadas e realizando tiradas grotescas contra os poderosos. Fo (2008) relata também que o teatro na Itália sempre foi o principal meio de expressão, comunicação, provocação, agitação e veiculação de ideias. O teatro medieval cumpria a função de um jornal falado, narrando os acontecimentos e circulando, de maneira crítica, a informação. Nesse contexto, cabia ao jogral o ato de contar de vila em vila as histórias e injustiças que aconteciam. Entretanto essa postura crítica foi motivo de perseguição feroz aos jograis. O outro aspecto interessante abordado por Fo (2008) é referente às penas sofridas por esses

²⁰ “il punto di partenza all’interno di Nuova Scena, come si è detto, era stato quello di abolire i ruoli tradizionali del teatro (...) e di caricare tutti di uguali fatiche e responsabilità, non solo per le scelte generali ma anche in palcoscenico.” (VALENTINI, 1997, p. 106)

artistas, pois aqueles que porventura sobreviviam às perseguições e mutilações (há relatos de muitos artistas que tiveram suas línguas cortadas), eram submetidos a uma operação mais sutil e não menos violenta, tendo seu modo de se exprimir, de certo modo, absorvido e naturalizado pelas classes dominantes nas grandes cortes. Como consequência, o que era o meio de comunicação e veiculação de ideias do povo passa a ser reduzido e banalizado em mero divertimento para os nobres (FO;MANIN, 2008).

Ainda segundo Fo (2008) A ideia de *Mistero Buffo* surge da carência de estudos sobre a cultura popular medieval. Dario Fo foi espectador dessas tradições na região onde morava, foi coetâneo de fabuladores que cantavam e contavam histórias nos vales e no *Lago Maggiore*. Fascinado com a perícia e arte destes, Dario se propõe a investigar direto das fontes, dentro da literatura submersa, na oralidade vivenciada, aquilo que a academia muitas vezes ignorou, desprezou e negou. Giuseppina Manin destaca:

Uma obra de arte nascida de baixo, pela coletividade. Assim como a pesquisa histórica, teatral e humana de Dario, que desde sempre foi remexer na zona de sombra da história que é colocada à parte da tese oficial, ocultamente escondida pelo poder. Um tesouro escondido de cantos populares, invenções de jograis, brilhantes afrescos, catedrais esplendorosas. Cada escrito, pintura, esculpido por mãos destinadas a se manterem no anonimato. Obras-primas visíveis, audíveis, agradáveis para todos, mas que nem todos souberam ou quiseram ler, ouvir, ver. O olho de Fo, usando a mesma chave usada por esses artesãos - artistas sem nome, foi capaz de abrir os códigos ocultos, combinar com genial articulação palavra e imagem, significado e significante. Como os cantadores do passado, ele, jogral e artesão de hoje conta e pinta, ilustra e comenta, em uma linguagem muito original alta e baixa ao mesmo tempo. Simples como aquela dos contos populares, profunda culta como um tratado de história. Sempre prodigiosamente acessível a todos.²¹ (FO; MANIN, 2008, p.30, tradução nossa)

Deste modo surge *Mistero Buffo*, que foi sendo afinado em anos de atividades e representações, pois Fo sempre o sustentou em paralelo com seus outros espetáculos: “Nesse progredir do espetáculo conquistou uma importância sempre maior a pantomima, a pausa, a improvisação.”²² (VALENTINI, 1997, p. 126, tradução nossa). Dario Fo também foi acrescentando os *grammelot* às apresentações dos mistérios e outras histórias das tradições

²¹ “Un’opera d’arte nata dal basso, dalla colettività. Proprio come la ricerca storica, teatrale umana, di Dario. Che da sempre è andato a frugare in quella zona d’ombra della storia messa da parte dai testi ufficiali, occultamente celata dal potere. Un tesoro nascosto di canti popolari, invettive di giullare, smaglianti affreschi, cattedrali stupefacenti. Ciascuno scritto, dipinto, scolpito da mani destinate a restare anonime. Capolavori visibili, ascoltabili, godibili da tutti, ma che non tutti hanno saputo o voluto leggere, vedere ascoltare. L’occhio di Fo, usando la stessa chiave usata da quegli antichi artigiani-artisti senza nome, ne ha saputo aprire i codici celati, unire con geniali incastri parola e immagine, significato e significante. Come i cantastorie d’antan, lui, giullare e artigiano di oggi racconta e dipinge, illustra e chiosa, in un originalissimo linguaggio alto e basso allo stesso tempo. Semplice come quello dei racconti popolari, profondo colto come un trattato di storia. Sempre prodigiosamente accessibile a tutti.” (FO; MANIN, 2008, p.30)

²² In questo progredire dello spettacolo ha acquistato un’importanza sempre maggiore la pantomina, la pausa, l’improvvisazione.” (VALENTINI, 1997, p. 126)

populares como as greco-romanas antigas. Dario Fo passou a aperfeiçoar também seus prólogos para que o público pudesse entender melhor o que se passava no dialeto. Valentini (1997) define o espetáculo como total, uma vez que consegue chegar à essencialidade com um ator de roupas simples e sem mais aparatos, que consegue fazer o público ver e sentir aquilo que narra em uma comunicação direta, que segundo a jornalista é a origem do teatro. No ano seguinte 1970, o casal, em virtude de divergências políticas, deixa o *Nuova Scena* e funda o *Collettivo Teatrale La Comune*.

Em 1997, Dario recebe o prêmio Nobel da Literatura justamente por seu trabalho em conjunto com a sua mulher, Franca Rame, pelos estudos das tradições dos jograis medievais. Na justificativa do prêmio, o júri afirma que “na tradição dos jograis medievais ele havia fustigado o poder e restituído dignidade aos humildes” (BERNARDINI, 1998, p. 26). Por sua vez, Dario dedicou o prêmio a sua esposa, sem a qual não poderia ter feito seus trabalhos, e também a todos seus companheiros anônimos que foram perseguidos e morreram para levar adiante essa profissão. Nas palavras de Fo:

Tinha sido coroado como jogral e esse prestigioso prêmio queria dedicá-lo a todos os meus colegas anônimos, contadores de histórias, aos saltimbancos de todos os tempos, àqueles que eram perseguidos e queimados na Idade Média, e àqueles que ainda hoje têm que trabalhar muito para poder continuar o seu ofício²³ (FO; MANIN, 2008, p.14, tradução nossa)

Dario Fo é jogral de seu tempo, brinca e faz com que a plateia se divirta e ria de coisas sérias, tocando nas antigas e sempre delicadas questões sociais e políticas através do ridículo, do grotesco e do popular. De fato, o riso para Dario Fo é uma arma e é através dele que podemos nos distinguir dos animais; nossa maneira de rir nos diz muito sobre quem somos: “Existe risada e risada. A cultura do rir indica a qualidade de um povo.”²⁴ (FO; MANIN, 2008, p. 81, tradução nossa).

Como suas obras mais significativas, foram citadas pela academia: *Mistero Buffo* (1969), *Morte accidentale di um anarchico* (1970), *Non si paga, Non si paga*, (1974), *Clacson, trombete e pernacchi* (1981) e seu último espetáculo antes do prêmio, *Il diavolo con le zinne* (1997). Segundo ARQUIVIO (1993, *online*) no ano seguinte, na França, o Ministério

²³ “Ero stato incoronato in quanto giullare e quel premio pestigioso volevo dedicarlo a tutti i miei anonimi colleghi, ai cantastorie, ai saltimbanchi di ogni tempo, a quelli che nel Medioevo venivano perseguitati e bruciati e a quelli che ancora oggi tanto devono faticare per poter portare avanti il loro mestiere.” (FO; MANIN, 2008, p.14)

²⁴ “C’è risata e risata. La cultura del ridere indica la qualità di un popolo.” (FO; MANIN, 2008, p. 81)

da Cultura concedeu a Fo a Comenda das Artes e das Letras e, em março de 2005, Dario recebeu da Universidade Sorbonne, Paris, o título de *Laurea Honoris Causa*.

Conforme o registro no arquivo online Dario Fo e Franca Rame estiveram no Brasil a convite do festival *Itália Viva! Um futuro que vem de longe*, organizado em São Paulo e no Rio De Janeiro, entre abril e maio de 1989, e apresentaram *Mistero buffo* e *Parti femminili* pelo evento, no qual foi também apresentada a ópera *Il Barbiere di Siviglia*, com direção de Dario Fo. Apuramos também que em 1998, durante a XV Bienal Internacional do Livro em São Paulo, foi organizada uma videoconferência com participação de Dario Fo. A importância de Dario Fo no teatro brasileiro começou a se manifestar principalmente na década de oitenta, quando podemos encontrar muitas montagens de textos seus e de Franca por todo o país.

Ainda com base em seu acervo de documentos (ARQUIVIO, 1993, *online*), que reúnem as autorizações de encenação e tradução no Brasil, mais o que consegui averiguar através de notícias e outros meios temos²⁵: *Mistério Bufo* (1979), no Teatro Glaucê Rocha de São Paulo; *Morte acidental de um anarquista* (1982), direção de Antonio Abujamra; *Pegue e Não Pague* (1982), com Herson Capri; *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1984); *Brincando por cima daquilo* (1984) com Marília Pêra, direção de Roberto Vignati; *Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico* (1985), com Denise Stoklos, direção de Antônio Abujamra; *Casamento aberto* (1985) Grupo Viagem no Auditório Augusta de São Paulo, direção de Roberto Vignati; *Il ratto della Francesca* (1986) Piero Sciotto e a Companhia Dell'Arte de São Paulo; *Tutta casa, letto e chiesa* (1987), por Marcelino Duffau no Cinema-Teatro Maraba em Canela di Porto Alegre; *Morte accidentale di un anarchico* (1987), por Teatro TBC São Paulo; *Settimo: ruba un po' meno* (1987), por Herson Capri.; *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1988), Grupo Fora do Sério no Teatro do Centro de Convivência de Campinas; *Non tutti i ladri vengono per nuocere* (1989), por Piero Sciotto e Grupo Ítalo-brasileiro de Teatro Amador; *Il ratto della Francesca*, (1989) por Jandira Martini; *Una giornata qualunque* (1989), por Roberto Vignati; *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1989); *Essas Mulheres! (Cinco estórias de Dario Fo e Franca Rame)* (1992) de *Tutta casa, letto e chiesa*, no Teatro Sergio Cardoso, São Paulo, direção Roberto Vignati ; *Il Papa e la strega* (1992); *La marijuana della mamma è la più bella* (1992) no Teatro da Praia, Rio de Janeiro, por Ricardo Petraglia; *Il primo miracolo di Gesù bambino* (1993), por Roberto Birindeli no Teatro Arena de Porto Alegre; *Tutta casa, letto e chiesa* (1993) no Teatro Câmara de Porto Alegre; *Casamento aberto* (1993), por Carlos Alsina em Porto Alegre; *Coppia aperta* (1994), por Andreia

²⁵ Algumas dessas datas são realmente da estreia das peças, porém muitas são datas de autorização de direitos autorais.

Garavello no Teatro Alterosa, Belo Horizonte; *O Asno* (1994), adaptação de *Hellequin, Harlekin, Arlecchino*, no Centro Cultural de São Paulo pelo Grupo Fora do Sério; *Tutta casa, letto e chiesa* (1994), pela R.T.V. Produções Artísticas Ltda.; *O Fabuloso Obsceno* (1994), por Roberto Vignati, em São Paulo e Rio de Janeiro; *Tutta casa, letto e chiesa* (1998), no Centro Cultural São Paulo durante a XV Bienal Internacional do Livro; *Pois é, vizinha...* (1999), adaptação de *Abbiamo tutte la stessa storia*, por Debora Finocchiaro; *Sesso? Grazie, tanto per gradire*; (1999), no Teatro Hilton São Paulo; *La Barca d'América* (2000), *Johan Padan a la descoberta de le Americhe*, por Herson Capri; *A descoberta das Américas* (2005), por Júlio Adrião, direção de Alessandra Vannucci; *Trilogia do Bufão* (2007), por companhia Nau-Dla-Uesc no Teatro Municipal de Ilhéus Bahia; *Arlecchino, Hellequin, Harlekin* (2008), em São Paulo; *Mistero Buffo* (2012) por La Mínima, direção de Neyde Veneziano; *Não vamos pagar!* (2014), direção Inez Viana; *Nem todo Ladrão vem para Roubar* (2015), por Coletivo Teatral Commune, de São Paulo; *Morte Acidental de um Anarquista* (2015), direção de Hugo Coelho, com Dan Stulbach; *Sétimo roube um pouco menos* (2016), direção de Fernando Linares, pelo Teatro Universitário da UFMG.

Não obstante o grande número de encenações (provavelmente bem maior do que este que conseguimos apurar, devido à escassez de registros sobre o teatro no Brasil), poucos são os estudos sobre Dario Fo, bem como são poucas as traduções editadas de sua obra. Podemos encontrar publicados no Brasil apenas o *Manual Mínimo do Ator*, tradução de Lucas Baldovino e Carlos Davis Szlak e, na tradução de Maria Betânia Amoroso, *A morte acidental de um anarquista*, que é parte da coleção Cantadas Literárias da editora Brasiliense, que inclui mais dois textos do dramaturgo italiano, *História de uma tigresa* e *O primeiro milagre do menino Jesus*. Escrito por Neyde Veneziano, encontramos *A cena de Dário Fo o exercício da imaginação*, resultado de seu pós-doutorado, publicado pela Editora Códex, um primeiro estudo em português sobre o artista italiano que também nos auxiliou em nossa pesquisa. Veneziano lançou ainda, no ano de 2015, a publicação formato *e-book* de 5 monólogos de *Mistero Buffo* pelo Sesc. Foram encontradas ainda essas outras referências acadêmicas: a dissertação de mestrado *Dario Fo no Brasil: a relação gestualidade - palavra nas cenas de A descoberta das Américas, de Julio Adrião e Il Primo Miracolo de Roberto Birindelli* (2008) cuja autora é Melize Zanoni; os artigos de Vilma De Katinszky Barreto de Souza, *A experiência tradutória do teatro de Dario Fo e Franca Rame* (1991), *Dario Fo e seu diálogo provocatório sobre o cômico, o trágico, a loucura e a razão* (2009), de Maria de Lourdes Rabeti *Dario Fo - Nobel de Literatura: a ruptura através da tradição* (1997) e, de Aurora Fornoni Bernardini, *O ator de Dario Fo* (1998).

Para finalizar esta parte biográfica e seguir em nosso percurso na jornada poética da tradução dos mistérios, retomo as palavras de Dario Fo que nos convida a pensar na função do riso:

Eu sou ateu, mas se penso em um Deus, imagino-o de um só modo: imerso em uma homérica, cósmica, risada. E eu gostava tanto daquela frase que, algumas décadas atrás, se encontrava muitas vezes traçada sobre os muros: Uma risada vos sepultará. Um convite a, zombando, varrer fora uma triste classe política. Se depois não aconteceu, é porque não se soube rir o bastante, do modo justo, com as necessárias doses de lucidez e de ferocidade incluídas. O poder, religioso ou político que seja, não ri nunca. Quanto mais um sistema é absoluto, ditatorial, mais tudo em sua volta se torna triste e sombrio. E então, eis que se uma risada explode lá dentro, o faz com a violência de uma bomba, mandando pelos ares todo o aparato do terror e liberando o homem do medo. (...) Rir é o ato mais elevado de nossa espécie, o verdadeiro mistério bufo da humanidade²⁶. (FO; MANIN, 2008, p. 82, tradução nossa)

É este o mistério que move esta pesquisa, a qual pretende perpetuá-lo através desta dissertação, reafirmando o direito ao riso que goza do poder, da vida e, claro, de nós mesmos.

²⁶ Io sono ateo, ma se penso a un Dio lo immagino solo in un modo: immerso in una omerica, cosmica, risata. E mi piaceva tanto quella frase che, qualche decennio fa, si trovava sovente tracciata sui muri: Una risata vi seppellirà. Un invito a spazzar via irridendola una triste classe politica. Se poi non è successo è perché non si è saputo ridere abbastanza. E nel modo giusto, con le necessarie dosi di lucidità e di ferocia incluse. Il potere, religioso o politico che sia, non ride mai. Più un sistema è assoluto, dittatoriale, più tutto intorno diventa triste e cupo. E allora ecco che se una risata esplosione lì dentro, lo fa con la violenza di una bomba, mandando in frantumi tutto l'apparato del terrore e liberando l'uomo dalla paura (...) Ridere è il tratto più alto della nostra specie, il vero mistero buffo dell'umanità. (FO:MANIN, 2008, p. 82)

2 SEGUNDA JORNADA: MISTERO BUFFO - A POÉTICA MEDIEVAL DE UM TEATRO POPULAR

Foi nos bailes da vida ou num bar em troca de pão,
 Que muita gente boa pôs o pé na profissão,
 De tocar um instrumento e de cantar,
 Não importando se quem pagou quis ouvir,
 Foi assim.²⁷

(Milton Nascimento e Fernando Brant)

Neste segundo capítulo analisaremos o contexto cultural da Idade Média popular, que tem sua origem nas festas antigas e seu ápice na cultura carnavalesca das praças e feiras das quais o jogral é protagonista e apresentaremos também os mistérios bufos escolhidos para nossa tradução. Afim de melhor entender a poética desses textos de teatro sobre os quais trabalhamos, as principais referências foram os estudos de Mikhail Bakhtin acerca da obra de Rabelais em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais* (2010), na qual o autor nos relata da cultura carnavalesca enquanto formadora do riso medieval popular. Utilizamos ainda os escritos de Paul Zumthor, em seu livro *A letra e a voz: a "literatura" medieval* (1993), que nos auxilia a entender a poética através da oralidade, da voz que emana de um corpo vivo, este instrumento que comunica através do intérprete a rica literatura oral do medievo, nos fornecendo subsídios para entendermos a performance vocal e gestual do jogral. Por último, utilizamos o livro *Teatro Medieval* (2009), organizado por Miguel Àngel Pérez Priego, que nos apresenta textos do teatro sagrado e profano espanhol, além de oferecer referências históricas e sociais da época.

2.1 BREVE HISTÓRIA DO TEATRO MEDIEVAL

Para uma abordagem mais contundente, recorreremos à história do teatro que, durante a Idade Média, se relaciona indubitavelmente com a liturgia católica, uma vez que a Igreja e o Estado feudal eram as forças dominantes na sociedade medieval e se constituíam como o mundo oficial da época. Em vista disso, podemos delimitar dois grandes focos de produção e fomento do teatro medieval, a Igreja e a corte. Na Idade Média se apresentavam duas concepções distintas, a de devoção religiosa e a profanação carnavalesca, e essas duas sensações de mundo vividas em momentos diferentes, eram compartilhadas pelos mesmos

²⁷ NASCIMENTO; BRANT, 1981.

homens. Como relata Bakhtin (2010), foi somente no final da Idade Média, que esses dois campos se unificaram. Em princípio existia um contraponto entre a vida cotidiana, repleta de temor a Deus, da piedade, das regras e convenções e aquela que se instaurava nas festas, nas praças e feiras, livres, permissivas, audaciosas, nas quais o jogral demonstrava habilmente suas palavras afiadas repletas de críticas satíricas, impregnadas da cultura do riso.

Acerca do teatro medieval espanhol, mas também aplicado ao nosso *corpus*, trabalhar com esse tipo de arte é sempre um grande desafio, pois a história deste teatro:

é em boa parte a história de textos perdidos, o que não é o mesmo que a história de algo que nunca existiu; porém entendida como representação, como performance, e não como literatura, segundo estamos acostumados a perceber desde o Renascimento.²⁸ (PRIEGO, 2009 p. 17, tradução nossa)

A principal finalidade deste teatro religioso inicialmente era a catequização, e de acordo com Da Costa (1994), após o grande enriquecimento vivido a partir do século XI, as igrejas começaram a ter recursos financeiros para representar seus Evangelhos. Podemos evidenciar, ademais, que a missa em si já nos traz um caráter espetacular e dramatúrgico, simbólico, como por exemplo, no ato da comunhão, o vinho ser o sangue de Cristo e a hóstia o corpo que deve ser compartilhado e desses rituais encenados ressurgiu o teatro medieval. Segundo o medievalista suíço: “Desde o século X, temos a introdução, em muitas regiões do império carolíngio, de tropos dialogados (cantados) na liturgia das principais festas do calendário eclesiástico. A médio prazo surgiu daí o teatro propriamente dito” (ZUMTHOR, 1993, p. 213).

A representação dos mistérios sagrados dentro das igrejas começou a se tornar uma prática cada vez mais comum, e com as riquezas logradas em virtude das cruzadas a Igreja passa a poder financiar grandes aparatos e belos figurinos nestas sacras representações. Aparecem então os primeiros registros de autos e moralidades, que nesse momento, eram os únicos tipos de teatro oficial permitido. Essas obras começaram a cativar os fiéis e, principalmente a adoção de idiomas comuns, fez com que elas aumentassem o entusiasmo coletivo e a intimidade do povo em relação a essas apresentações, que ocorriam no interior das igrejas, principalmente nas épocas de Páscoa e de Natal. Deste modo, o apreço dos espectadores foi aumentando, o público se torna cada vez mais numeroso e muitos episódios

²⁸“es en buena parte la historia de textos perdidos, lo que no es lo mismo que la historia de algo que nunca existió; pero también es la de un teatro en el que la pieza dramática era entendida como representación, como performance, y no como literatura, según estamos acostumbrados a percibir desde el Renacimiento.” (PRIEGO, 2009 p. 17)

paralelos à narração da Bíblia começam a ser inseridos. Na medida em que essas histórias vão se popularizando, o elemento cômico burlesco começa a fazer parte das encenações, que aos poucos se deslocam para fora das igrejas. (DACOSTA, 1994). Esse percurso resulta nas apresentações dos mistérios bufos, quando o mistério oficial se encontra com a arte popular, mesclando a liturgia católica aos elementos das religiões pagãs e aos discursos bufônicos que já existiam nas feiras, nas festas e no carnaval como destaca Bakhtin (2010).

Nos relatos que descrevem os espetáculos sacros podemos perceber como era comum a prática de se misturar as representações devotas com apresentações desonestas e perigosas à fé dos fiéis, e muitas dessas festas foram relatadas em atas e documentos eclesiásticos como nos mostra Priego (2009). Os teatros litúrgicos, vale a pena ressaltar, não eram só assistidos, mas também realizados pelo público, em um verdadeiro ato de convívio no qual cidades inteiras se mobilizavam para a sua confecção e realização, através das corporações de artesãos e comerciantes. É neste contexto que vemos florescer, na Idade Média em meio ao campo unitário da igreja e do estado feudal, a diversidade de mitos e histórias que faziam rir dessa verdade única, tendo o jogral como seu principal comunicador e como ressalta o pesquisador espanhol: “Finalmente, mais que puras criações dramáticas, estas obras e espetáculos se mostram próximas ao ato ritual, do qual toma parte e com o qual se identifica toda a coletividade.”²⁹ (PRIEGO, 2009. p. 17, tradução nossa)

Portanto, percebe-se um outro conceito de teatro, diferente de nossa concepção moderna. Não existe fronteira entre criador e espectador, e nem a busca de uma originalidade ou individualidade. Não existiam também a noção de unidade, tempo e ação aristotélica, já que as representações podiam narrar toda a história da humanidade, da criação ao juízo final, em uma única apresentação. As apresentações eram grandiosas e podiam durar vários dias e contavam com maquinarias que proporcionavam efeitos especiais como voos angelicais e diabos que saíam de alçapões. Normalmente eram dois os tipos de palco mais utilizados nestes espetáculos, um que era constituído de vários carros que se justapunham, pelos quais os personagens iam passando no decorrer das cenas, e outro que era um palco longo que podia alcançar mais de cinquenta metros, de modo que, assim, todos já estivessem em suas posições diante dos espectadores (DACOSTA, 1994). Sobre essas representações acrescentamos ainda uma importante descrição:

²⁹ “Finalmente, más que puras creaciones dramáticas, estas obras y espectáculos se muestran próximas al acto ritual, en el que toma parte y con el que se identifica toda la colectividad.” (PRIEGO, 2009. p. 17)

Nos séculos XIV e XV, o sermão integra às vezes uma ação dramática complexa: o pregador interrompe-se, atores intervêm, uma máquina faz surgir um anjo ou um demônio. Lecoy de la Marche antigamente comparou, para o século XII, testemunhos referentes ao desenrolar dos sermões: ele provoca reações barulhentas do público, as interrupções, os aplausos, as coqueterias de gentes mundana acompanhada de pajens portadores de almofadas, não menos que as flutuações do favor popular: vão distrair-se ouvindo um, enquanto fogem de um enfadonho. (ZUMTHOR, 1993, p. 237)

Esta citação nos comprova a grande interação da plateia nas liturgias e demonstra ainda a complexidade das dramatizações que aconteciam neste período.

2.2 O RISO CARNAVALESCO, O CORPO GROTESCO E O PRINCÍPIO DA VIDA MATERIAL

A bufonaria e o riso ganham um lugar de destaque na vida do homem medieval e de tal modo que se incorporaram aos ritos católicos oficiais, como nos explica Bakhtin: “Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição.” (2010, p.4) Este autor nos aponta a festa dos tolos (*festa stultorum*), a festa do asno, o riso pascal (*risus paschalis*), como também as festas de natal, remanescente das saturnais romanas³⁰. Esta tradição antiga, que permitia dentro das igrejas o riso e as brincadeiras, foi sobrevivendo até o século XVI, época de Rabelais, que os introduziu em sua literatura. Os elementos do corpo, presentes em sua obra, e do o riso aliado a esse material enquanto princípio degradante e de regeneração, tinham papel muito importante nas festas realizadas fora ou perto das igrejas, principalmente aquelas festas locais que absorveram alguns elementos das festas pagãs (BAKHTIN, 2010).

A cultura carnavalesca trouxe ao homem do medievo essa possibilidade de se expressar, de viver uma segunda vida cômica. Bakhtin (2010) nos aponta para a função de formação do riso medieval, que desemboca na praça pública, fazendo renascer “um mundo

³⁰ As Saturnais eram um festival romano que ocorria no solstício de inverno em homenagem a Saturno. Ao longo dos tempos essa comemoração foi se estendendo até ter uma semana de duração de 17 a 23 de dezembro. Eram realizados grandes banquetes públicos - *convivium publicum* - e sacrifícios no templo de Saturno. A festa subvertia a ordem social, pois os escravos eram livres e um *princeps Saturnalicus* era escolhido, uma espécie de caricatura da classe nobre, a quem se entregava o poder, chamado por Sêneca de o rei da festa. Na verdade, a conotação religiosa da festa prevalecia sobre aquela social. O *princeps* portava uma máscara engraçada e colorida, dentre as quais prevalecia o vermelho, a cor dos deuses. Durante esse período, suspendiam-se temporariamente as atividades comerciais, fechavam-se escolas, o Senado ou os tribunais, e todo tipo de jogos de azar e apostas era permitido. Era habitual oferecerem saquinhos de nozes, velas ou pequenos bonecos de argila. A Saturnal reunia as comemorações pelo fim do ano agrário e religioso, somados também ao fim de um ano “velho” e início de outro novo, enchendo os romanos de esperanças e expectativas quanto às próximas colheitas e ao ano que começava. Era uma festividade muito popular sendo bastante comemorada na Roma Antiga, pois a agricultura era a atividade que estava na base dessa sociedade, meio de subsistência para os camponeses e fonte de renda para a elite. (SATURNALI, 2001; SATURNALI, 2015)

único e coeso onde todas as tomadas de palavras [desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados] possuíam algo em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade” (BAKHTIN, 2010, p.132). A praça pública em dias de festa e de feira, segundo o autor, se constituía como um segundo mundo dentro do mundo oficial da Idade Média, se contrapondo ao discurso bíblico cristão. Ocorre que se abre nas festas e feiras um espaço de pluralidade de histórias, que tratam da divisão dos poderes e/ou subversão dos mesmos (como no carnaval), das várias versões dos mitos, que se materializavam pela voz e corpo de intermediadores culturais que podiam assumir diversas facetas, e aos quais chamamos jograis.

Como já foi apresentado, muitas das representações sacras coincidiam com as feiras e folguedos populares, e eram frequentemente acompanhadas de bebedeira e comilança dos fiéis. A imagem do banquete era muito comum nas representações medievais, um constituinte fundamental da festa. Muitas das histórias representadas e contadas pelos jograis medievais se tecem em torno dos temas ligados ao corpo humano, como nascimento, morte, renascimento e, claro, sobre o que esse corpo ingere e excreta. Deste modo, a comida e a bebida estão muito presentes nesse discurso popular satírico medieval jogralesco. Bakhtin nos conta, primeiro das famosas *Homilias de Zenão*, histórias que tinham a finalidade de “enobrecer as comilanças tumultuosas”, histórias que ficaram tão populares como as da *Coena Cypriani*, que recorda em muitos aspectos o seu precedente, reunindo todas as imagens de banquetes da Bíblia, como nas *Homilias de Zenão*, mas representa, no entanto, todos seus personagens em um “grandioso banquete cheio de movimento e vida”, que segundo o autor russo inaugura a tradição grotesca, abrindo assim à literatura o que ele chama de “tradição medieval do banquete” (BAKHTIN, 2010, p. 250). O autor acrescenta ainda que essas representações são acarretadas de uma liberdade saturnalesca reconhecida pela grande maioria dos especialistas. Por fim, essa história do banquete foi reescrita, recontada e representada inúmeras vezes tendo se tornado um grande sucesso e sendo assim “provam como os direitos e liberdades da recreação e do banquete eram sagrados no século XI” (BAKHTIN, 2010, p. 253). O banquete se constitui, então, um momento bastante propício ao riso, à diversão, à livre fala, onde o temor perante o grande Deus é substituído por uma sensação de gozo e liberdade, já que “as imagens de banquete liberam a palavra, conferem um tom livre e sem temor” (BAKHTIN, 2010, p 258). Nas *Bodas de Cana* encontramos um ótimo exemplo dessa imagem do banquete medieval na qual o próprio Jesus, com a língua amaciada pelo vinho milagroso do casamento, convida aos comensais a beberem e aproveitarem o paraíso na terra.

O riso provocado pelo jogral, além de romper com o modelo cristão, também contrasta com a grande hierarquia do sistema feudal, pois permite ao indivíduo o contato livre e familiar, vivido intensamente, que se constitui como parte essencial dessa espécie de visão carnavalesca do mundo, onde o mesmo mundo aparece dotado de uma segunda vida ou segunda natureza que lhe permite estabelecer relações novas, fisicamente vividas pelo corpo como, por exemplo, a eliminação hierárquica. Conforme Bakhtin nos relata, “o riso da Idade Média venceu o medo de tudo que é mais temível que a terra. Todas as coisas terríveis, não terrestres, converteram-se *em terra*, isto é, em mãe nutriz que devora para de novo procriar outra coisa, que será maior e melhor” (2010, p. 79). Essas apresentações cômicas eram assim uma válvula de escape para essa segunda natureza. Por isso, os grandes temas populares são ligados à comida, à bebida, à satisfação das necessidades naturais e da vida sexual, e por esses pontos se passava o entendimento da cultura popular da Idade Média intrinsecamente ligada ao corpo:

As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam de maneira mais tangível e concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole devora, despedaça o mundo, fã-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (BAKHTIN, 2002, p.245)

Deste modo, as encenações representadas por Dario Fo foram forjadas em uma época em que o homem se relacionava com o mundo através de seu corpo e suas necessidades, e recuperam essa concepção antiga que Bakhtin chama de corpo grotesco e vida corporal.

Esse encontro com o mundo transforma o homem e seu entendimento sobre o mundo. As histórias que contamos estão repletas dessas imagens, da festa, do banquete, do baixo material corporal que se contrapõe ao mundo oficial, criando uma outra topografia da hierarquia corporal às avessas na qual o baixo ocupa lugar do alto. Essa hierarquia pode ser recuperada em várias imagens, como o louco que é rei, o jogral que se torna bispo ou mesmo no tradicional chute no ventre ou no traseiro, característica muito recorrente neste teatro, que segundo o autor russo “é eminentemente topográfico, encontra-se aí a mesma lógica da inversão, o contato do alto com o baixo” (BAKHTIN, 2010, p.270), característica muito recorrente neste teatro.

Todo teatro se realiza nesse encontro com o mundo, e nos deixa um rastro de vivência, memória compartilhada, que repousa no corporal, e nos sentidos percebidos coletivamente e

individualmente. Desse modo no mundo medieval “nasce um teatro no seio da teatralidade circundante.” (ZUMTHOR, 1993, p.239).

2.3 ORALIDADE, VOCALIDADE E PERFORMANCE

Abordaremos, nesta parte, alguns pontos fundamentais para entender a literatura medieval relacionada ao nomadismo e à coletividade, focando nossa atenção principalmente na oralidade e sua performance e em sua vocalidade que, para Zumthor, é “um dos planos de realização do ritmo” (1993, p.183), premissa em nosso trabalho de tradução teatral.

Para o autor “todo texto medieval é oralizante” e o oralizante é circular, uma vez que:

o texto oral não se preenche jamais; não satura nunca todo seu espaço semântico. É por isso que seu discurso tradicionalmente até o século XV, segundo os ritmos em que ressoam os entrechoques de um plurilógio vocal: rupturas de estilo e de tom, heterogeneidades sintáticas, incessante experimentação verbal; ao mesmo tempo afirma-se a vontade de ensinar e convencer, atravessar o vivido e em seguida, voltar a ele, circularmente, enriquecido das significações colhidas - poesia, profundamente oratória desdobrada na praça pública como se num teatro. (ZUMTHOR, 1993, p. 161-162)

No teatro, assim como no que se diz respeito a toda literatura medieval, é fundamental pensarmos no corpo que emite o discurso, pois toda voz pressupõe um corpo, do mesmo modo que ele também necessita de um receptor; é neste sentido que Zumthor define a performance “como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora” (ZUMTHOR, 1993, p.222), na qual “locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis.” (ZUMTHOR, 1993, p.222). É nessa confrontação que se concretiza, como ato primordial e de extrema sobrevivência na arte jogralesca, nosso objeto de estudo: a ação vocal, a fala do jogral, que “implica uma libertação das imposições linguísticas; ela deixa emergir as marcas de um saber selvagem, proveniente da própria faculdade da linguagem, na complexidade concreta e no calor de uma relação interpessoal.” (ZUMTHOR, 1993, p. 160). Palavra e voz se tencionam e o poema oral se desenha e se constitui nesse ponto em que se contradizem suas finalidades respectivas, entre as finitas formas dos discursos e a memória infinita, entre a especialidade corporal e a abstração da linguagem. Por isso, pretendemos evidenciar o caráter de imediaticidade, efemeridade e transformação que ocorre a todo tempo com esses discursos teatrais e medievais, entrecruzados, multiplicados, que vão tecendo a trama de “um hieróglifo

sempre incompleto... e cujo traçado só o tom da voz, o gesto, o cenário rematam na performance” (ZUMTHOR, 1993, p. 217). Para Zumthor, o ritmo abre-se em plena “metáfora viva” nessas representações por meio de sua voz, “por meio da sintaxe, e às vezes além ou aquém dela”, uma vez que suscita na língua as relações imprevistas, provocando, por exemplo, aproximações insólitas. De acordo com o medievalista, “(...) o ritmo vocal comporta uma curva melódica que valoriza e que comunica, segundo as circunstâncias, uma qualidade particular - única. Nesse sentido, o texto só existe na razão das harmonias da voz,” (ZUMTHOR, 1993, p.183), concebendo, então, que “o texto enquanto palavra medida significa a voz viva” (ZUMTHOR, 1993, p.183), e só se realiza através dela em corpo performático, através de seu intérprete em relação com o público.

Gostaríamos de retomar ainda algumas recorrências encontradas na literatura medieval, destacadas por Zumthor, que também se fazem presente em nosso *corpus*, sendo que a recorrência em si, é apontada pelo autor como um recurso que “inaugura o discurso poético” e, em si mesma, “é menos procedimento discursivo do que modo de ser da linguagem” (ZUMTHOR, 1993, p. 201). São elas:

- a) Intervenções dialógicas: um pedido, uma ordem ou um apelo à ação. Direcionamento a *nós* ou a *vós* e interpelações ao público. Referências aos verbos relacionados à audição, como também o uso do vocativo que intima o auditório.
- b) Repetição: pode suceder tanto em um nível microtextual, como nas rimas quanto em macrotextual como o refrão.
- c) Notações de natureza estilística: como mudanças de tempos verbais, frase isolada em discurso direto.
- d) Notações que sublinham a sintaxe narrativa: mudança de lugar, mudança de personagem.
- e) Notações temporais: que medem a duração do evento ou então modalizam o tempo narrativo com ajuda dos advérbios de discurso. Ex: logo, em seguida, já, mesmo.

Todas as recorrências têm o objetivo de ritmar as apresentações, e muitas se consolidam em fórmulas que eram bastante utilizadas principalmente nas longas apresentações épicas. Segundo Zumthor (1993, p. 193), “é mais na perspectiva de uma arte dominada pelos ritmos e pela investigação de harmonias sonoras que se deve considerar o formulismo”. O autor explica que por “formulismo” entende as tendências dessa constante reiteração verbal e gestual que se reproduz infinitas vezes nos discursos orais.

Zumthor ainda destaca quantitativamente essas tendências, se referindo apenas aos textos atribuídos aos jograis, conforme os estudos de Edmond Faral (1910) seu mestre e grande referência nos estudos medievais. Entre os 289 documentos, do século IX ao século XIII, reunidos no apêndice de *Les jongleurs em France*, existem as seguintes recorrências:

44- que fornecem alguma informação sobre tempo, o lugar ou ocasião da performance; 43 - sobre a qualidade da voz do intérprete; 22- sobre o auditório; 22- sobre a gestualidade ou acompanhamento coreográfico; E dezessete sobre a vestimenta e os acessórios do intérprete; No total, 114 desses textos, 40%, lançam alguma luz (geralmente fugaz) sobre um dos aspectos da ação que nos importa aqui. (ZUMTHOR, 1993, p. 229)

O manejo de todas essas recorrências pressupõe uma grande habilidade narrativa por parte do jogral, que possui o objetivo de prender a atenção do público, fazê-lo mergulhar, se deliciar e se identificar com a história contada. Priego comenta também algumas dessas características:

Talvez foi esse o momento esplendoroso dos grandes cantares , em cuja execução desdobrava o jogral todas as habilidades de sua arte narrativa, desde as insistentes chamadas de atenção ao auditório, os avisos de início ou do final recitado, ao amplo repertório de elementos expressivos (epítetos, alternâncias de tempos verbais) que comoviam tanto ao público espectador.³¹ (PRIEGO, 2009, p. 50, tradução nossa)

O trecho nos demonstra que dialogar com o espectador é fundamental para o bom desenvolvimento da performance, assim como repetir algumas informações que são essenciais ao entendimento e encadeamento lógico da história é essencial para obter uma boa compreensão da plateia.

2.4 O JOGRAL E SEUS MITOS

A palavra jogral vem do latim *iocus*, jogo, brincadeira diversão. *Jongleur Jongler, Juglar, Giullare, Spielmann*. São muitos nomes distintos, mas é fato, que do século XII ao século XV essa figura foi a principal portadora da palavra poética no continente europeu (ZUMTHOR, 1993). Sobre a mobilidade dessa figura e sua denominação o pesquisador acrescenta:

³¹ “Tal vez fue ese el momento esplendoroso de los grandes cantares, en cuya ejecución desplegaba el juglar todas las habilidades de su arte narrativo, desde las insistentes llamadas de atención al auditorio, los avisos de comienzo o del final recitado, al amplio repertorio de elementos expresivos (epítetos, alternancias de tempos verbales) que conmovían tanto al público espectador.” (PRIEGO, 2009, p. 50)

Trata-se de uma simplificação lexical. Para designar os indivíduos que assumiam a função de divertimento, as sociedades medievais dispuseram de um vocabulário ao mesmo tempo rico e impreciso, cujos termos na mobilidade geral, não pararam de deslizar uns sobre os outros. (ZUMTHOR, 1993, p.55)

Existe uma coincidência entre o personagem do jogral e a figura que detém o discurso poético, que é onipresente em todos os meios e lugares da sociedade medieval do castelo à cidade, da rota de peregrinação ao monastério, da fachada das igrejas aos banheiros públicos. Ele é o animador por excelência, o mestre do divertimento, e esse dom favorece o seu papel de intermediário cultural como demonstram Zumthor (1993) e Bakhtin (2010).

Onipresente, insistente, agitada, a massa dos intérpretes não tem delimitações fixas nem precisas. Socialmente heterogênea, recruta-se em todos os sectores não camponeses da população e dá provas de uma mobilidade que, de um dia para o outro, pode modificar a condição do indivíduo; fazer do cavaleiro errante um miserável, do clérigo um cantor introduzido nas altas rodas. (ZUMTHOR, 1993, p.59)

O jogral, portanto, é assim o ser múltiplo: músico, poeta, ator, malabarista, feirante, charlatão, bufão, louco, bobo, saltimbanco, e mesmo nobres, trovadores, padres, bispos e outros religiosos exerceram essa função. Pode ser considerado um intermediário cultural porque através dele transita uma afluência de motivos literários e morais, por ser portador de valores normativos religiosos e sociais, podendo representar uma contra exemplaridade moral que desmoraliza os preceitos da fé católica e ao mesmo tempo uma figura exemplar de conversão e de comportamento, como no caso dos jograis santos, a exemplo de São Francisco de Assis, que designava a si e seus companheiros como *ioculatores Domini*, jograis do Senhor (BAKHTIN, 2010; ZUMTHOR, 1993; PRIEGO, 2009; VENEZIANO, 2002). De acordo com o medievalista suíço:

O que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública; é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm à vocação de proporcionar: o prazer pelo ouvido; pelo menos, de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o espetáculo! (ZUMTHOR, 1993, p.57)

Outros aspectos sobre a figura do jogral na Idade Média são relevantes, no que diz respeito a sua função e aos mitos que se instauram sobre ela, principalmente pela multiplicidade de artistas que permearam por mais de três séculos a vida do homem medieval, por meio de suas performances nas praças, ruas, igrejas, nos castelos. Conforme elucidado Priego: “O jogral se consolida assim em principal intérprete literário, mais importante ainda

em uma época de quase absoluto predomínio da literatura oral em que a voz e o gesto eram imprescindíveis para sua execução e difusão.”³² (PRIEGO, 2009, p. 46-48, tradução nossa).

O jogral, essa múltipla e diversificada personagem que ocupa o lugar do artista medieval na época das grandes festas e também fora destas, se configurava ainda como um vetor de circulação de informação através de seu corpo cômico e do riso que gerava. Ele era o “dono da voz poética” e para o jogral tudo é linguagem, como afirma Zumthor, e tudo que o rodeia e tudo o que ele representa contribui para sua performance: sua palavra, seu gesto, o seu público, seus objetos de cena e figurinos.

Entretanto como o jogral representava uma visão ao revés, contrária ao mito único católico, a tradição religiosa não permitia valorizar esse tipo de arte. Possivelmente por esse motivo são escassos os estudos dessa arte, nos deixando mais lacunas que respostas ao tentarmos definir categoricamente a figura do jogral, que pode se dizer representante de uma cultura popular extraoficial e, portanto, renegada e repreendida. Muitos jograis foram duramente perseguidos e condenados, tiveram suas línguas cortadas ou até mesmo mortos para serem silenciados em suas “heresias”, pois para a verdade única, a palavra do jogral é perigosa: ao dissolver o medo, e espalhar o riso, ela de certa forma combate, destrona e profana o regime vigente, seja ele político ou religioso que se caracterizava por ser totalitário, de uma só história.

Segundo Zumthor “Jograis e prostitutas são englobados na mesma reprovação clerical àquele que faz comércio com seu corpo” (1993, p. 241). O corpo do jogral significa sua sobrevivência, seu ganha-pão, o riso do público e seu apreço lhe permitirá continuar seguindo seu ofício, são condições *sine qua non*, conforme explica o pesquisador espanhol:

A condição de jogral na Idade Média vinha definida por sua atuação em espetáculo público, com o propósito de ganhar a vida e com o objetivo de divertir o auditório, seja mediante a música, a literatura, seja mediante a execução de jogos diversos.³³ (PRIEGO, 2009, p. 46, tradução nossa)

O jogral tem fome de sobreviver, de encontrar um modo de subsistir, deve pensar rápido, ter palavra veloz, sua história é seu alimento. Dotado de uma palavra corpo esfomeada

³² “El Juglar se erigía así en principal intérprete literario, más importante aún en una época de casi absoluto predomínio de la literatura oral en la que la voz y el gesto eran imprescindibles para su ejecución y difusión.” (PRIEGO, 2009, p. 48)

³³ “La condición de juglar en la Edad Media venía definida por su actuación en espectáculo público, con el propósito de ganar de la vida y con el objeto de divertir el auditorio, ya mediante la música, la literatura o ya mediante la ejecución de juegos diversos.” (PRIEGO, 2009, p. 46)

“de comida, bebida, diversão e arte”³⁴, assume um papel político muito importante ao representar um discurso de resistência às verdades fundamentalistas da Idade Média Católica e Feudal.

Em nosso trabalho tomamos emprestado os termos de Odo Marquard (1979) em *Louvor do politeísmo sobre monomítia e polimítia*³⁵, para contrapor a história e a religião oficiais, monomíticas, à arte jogresca, polimítica. O autor alemão discorre sobre a importância de se ter contato com diversos mitos e nos alerta sobre o perigo do monomito que tende a uma uniformização de tudo. Partindo desse estudo pensamos que a figura do jogral representou a diversidade, essa possibilidade polimítica, de contar várias versões para a mesma história, tanto em relação ao dogma católico quanto ao regime feudal. Portanto, se “a seriedade medieval estava impregnada internamente por elementos do medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições” (BAKHTIN, 2010, p.81), contrariamente se realizava a manifestação cômica do riso que era fundamentalmente corporal, grotesca e satírica: “O riso (...) abriu os olhos para o novo e o futuro” e “jamais poderia ser instrumento de opressão e embrutecimento do povo” (BAKHTIN, 2010, p. 81), sendo por isso considerado uma arma de liberação. Esta prática foi tão fundamental na vida do homem medieval, que mesmo sendo renegada, perseguida e proibida, resistiu por séculos. Foi tamanha a força desse fenômeno artístico que, apesar de oral e dos poucos registros, hoje através de autores como Rabelais, Bakhtin, Priego, Faral, Zumthor e Dario Fo, podemos recuperar e perceber a riqueza e o engenho dessa cultura popular que possibilitou florescer a resistência da polimítia em meio à monomítia católica feudal.

Para Marquard (1979), essa diversidade do polimito garante o livre espaço das não identidades, na qual o ser humano recebe a possibilidade de ser único ao manter sua diversidade, o que não pode acontecer quando se está sob o poder de um monomito, uma história única, de um único modo possível de ser e estar no mundo. Também Zumthor corrobora para esse pensamento, pois para o autor:

No coração de um mundo estável, o jogral significa uma instabilidade radical; a fragilidade de sua inserção à ordem feudal ou urbana só lhe deixa uma mobilidade de integração social: a que se opera pelo lúdico. Este é o estatuto paradoxal a manifestar a liberdade de seus deslocamentos no espaço; e, de modo fundamental, a implicar a palavra, de que é ao mesmo tempo o órgão e o mestre. Por isso o jogral

³⁴ Citação de um trecho de *Comida*, uma música de sucesso do Grupo *Titãs*, lançada no álbum *Jesus não tem dente no país dos banguelas*, de 1987, composta por A. Antunes, M. Frener e S. Brito.

³⁵ O texto foi publicado pela primeira vez em *Philosophie und Mythos*. Ein Kolloquium. Berlim, Nova York: De Gruyter, 1979.

liga-se à festa, uma das tribunas da sociedade medieval, ao mesmo tempo desabafo e ruptura, prospectiva e redenção ritual, espaço plenário da voz humana. (ZUMTHOR, 1993, p. 65-66)

O jogral, enquanto porta voz, ou mestre de cerimônia dessa instabilidade, do discurso ao revés, carnavalesco, grotesco, do riso, da diversidade, se situa nesse espaço polimítico, tanto pela sua pluralidade de figuras quanto pelos discursos que combatem a história única do monoteísmo cristão, que foi, para Maquard (1979), responsável pelo fim da polimitia oriunda do politeísmo grego, realizando uma desmitologização do mundo.

O jogral se constitui, portanto, como um vetor, “espaço plenário da voz humana”, um suporte de reflexão que além de levar o riso, a diversão e a outra vida ao povo, da qual nos fala Bakhtin (2010), fazia com que as pessoas refletissem sobre as situações vividas, e narradas, uma vez que o grotesco característico de sua performance “faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal.” (BAKHTIN, 2010, p.34).

Não podemos esquecer que a literatura medieval é toda corpo, que a palavra requer o intérprete, no sentido da presença, performance e de acordo com os estudos de Zumthor:

Pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pelas dessas mulheres) pronunciava-se uma palavra necessária, à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio. (ZUMTHOR, 1993, p.67)

Sendo ao mesmo tempo profecia e memória, a voz poética possui uma função de estabilização e coesão social fundamental para a sobrevivência em comunidade, pois:

graças ao vagar de seus intérpretes - no espaço no tempo na consciência de si - a voz poética está presente em toda parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e justificam. (ZUMTHOR, 1993, p.139)

Recorremos a todas essas referências sobre as características principais que para nós constituem o que mais se aproxima de uma poética medieval, para realizarmos nosso labor de tradução pensando em manter fundamentalmente essas particularidades. No próximo subcapítulo, apresentaremos os monólogos que elegemos para nossa experiência de tradução.

2.5 MISTÉRIOS ESCOLHIDOS

Já que esta pesquisa tem como objetivo fundamental a tradução, opto por iniciar com Dario Fo (2003) em sua apresentação do livro que serviu como a principal e primeira fonte de tradução dos mistérios. O longo trecho abaixo é apresentado na íntegra e não em paráfrase por acreditar que ele é fundamental para o entendimento do espetáculo:

Mistério é o termo usado já pelos gregos da época arcaica, para definir cultos esotéricos pelos quais ganhavam vida as representações dos eventos sagrados: mistérios Elêusis e dionisiacos. O termo foi reutilizado pelos cristãos para indicar os próprios ritos do final do século III e IV depois de Cristo. Ainda hoje, na igreja ocorre de escutarmos o padre que declama: “no primeiro mistério glorioso... no segundo mistério” e por aí vai.

Na Idade Média, “mistério” adquire simplesmente o significado de representação sacra; mistério bufo significa, portanto, representação de temas sagrados em chave grotesco-satírica. Mas esteja claro que o jogral, isto é, o ator cômico popular da Idade Média, não ficava só zombando da religião, de Deus e os santos, mas se preocupava bastante em desmascarar, denunciar, em chave cômica, as espertas manobras daqueles que, aproveitando do sagrado e da religião os utilizavam em próprio proveito.

Desde os primeiros séculos depois de Cristo, particularmente em ocasião de alguns ritos, especialmente ligados a Páscoa como o *Risus Pascalis*, os fiéis se divertiam sob a direção de jograis ou padres particularmente espirituosos, que colocavam em cena espetáculos em forma irônico grotesca, justamente porque para o povo, o teatro, especialmente o teatro cômico, sempre foi o primeiro meio de expressão, de comunicação, mas também de provocação e de agitação das ideias. O teatro era o jornal falado e dramatizado das assim designadas “classes inferiores”.³⁶ (FO, 2003, p.5, tradução nossa)

Para essa investigação de Mestrado, realizei a tradução de três dos quinze monólogos de *Mistero Buffo*. A seleção deveu-se à necessidade de realizar um recorte, em virtude do exíguo tempo de duração da pesquisa. A princípio a escolha se pautou em recolher três textos que no início da pesquisa eram inéditos no Brasil e que em seu conjunto contassem e representassem muito bem os fundamentos do ofício do jogral.

³⁶ “Mistero è il termine usato già dai greci dell’epoca arcaica, per definire culti esoterici dai quali prendevano vita le rappresentazioni di eventi sacri: misteri eleusini e dionisiaci. Il termine fu ripreso dai cristiani per indicare i propri riti fin dal III e IV secolo dopo Cristo. Ancora oggi, in chiesa ci capita di ascoltare il sacerdote che declama: “nel primo mistero glorioso... nel secondo mistero...” e via dicendo. Nel Medioevo “mistero” acquista *tout court* il significato di rappresentazione sacra; mistero buffo significa, dunque, rappresentazione di temi sacri in chiave grottesco-satirica. Ma sia chiaro che il giullare, cioè l’attore comico popolare del medioevo, non si buttava a sbeffeggiare la religione, Dio i santi, ma piuttosto si preoccupava di smascherare, denunciare in chiave comica le manovre furbesche di coloro che, approfittando della religione e del sacro, si facevano gli affari propri. Fin dai primi secoli dopo Cristo, in occasione di particolari riti, specialmente legati alla Pasqua come nel *Risus Pascalis*, i fedeli si divertivano, sotto la direzione di giullari o preti particolarmente spiritosi, a mettere in scena spettacoli in forma ironico-grottesca, proprio perché per il popolo, il teatro specie il teatro comico, è sempre stato il mezzo primo d’espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee. Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato delle cosiddette ‘classi inferiori’.” (FO, 2003, p.5)

Todos eles são apresentados pelo próprio Dario Fo, que introduz os leitores no mundo de cada mistério por meio de informações históricas, culturais e sociais, frutos das suas pesquisas sobre esse tema fascinante. Um resumo do monólogo é também escrito antes de cada peça, que será também falado para o público durante a performance, já que o *grammelot* e/ou o dialeto dos textos dos mistérios podem não ser de fácil compreensão para os espectadores. A versão publicada dos mistérios possui, também, a tradução ao italiano padrão, sendo editados como textos bilíngues.

O primeiro monólogo a ser traduzido se chama *Il rito dei mammuthones e dei capri*, e relata as origens das bufonarias tendo como ponto de partida imagens cuidadosamente selecionadas por Dario Fo. Trata-se de um texto que nos dá uma boa ideia de como eram essas manifestações. As imagens representadas na publicação italiana de *Mistero Buffo* mostram as relações dos cultos religiosos de Dioniso e como é antigo o costume de cobrir o rosto com a máscara, metade cabra e metade diabo, que até hoje acontece na região da Sardenha. Essas manifestações ocorriam nas festas do solstício de primavera-verão, cujas figuras possuem em comum o fato de serem representadas utilizando máscaras e instrumentos. Na sua introdução a esse mistério, Dario Fo discorre ainda sobre as jogralices que têm origem nesses cultos. Em seguida Dario apresenta um canto que era utilizado nos rituais de flagelação na sexta-feira da Paixão.

O segundo monólogo se intitula *Il miracolo delle nozze di Cana*, texto que nos relata o conhecido episódio bíblico das bodas de Canaã, porém narrado por um bêbado que diz ter presenciado essa bebedeira milagrosa. No início desse monólogo, o bêbado disputa sua fala com um anjo, que seria o encarregado oficial de contar a história, trecho que Dario Fo representa brilhantemente sozinho realizando os dois personagens até que o anjo sai correndo apavorado, para que assim o bêbado possa contar do milagre que Jesus realiza no casamento transformando água em vinho. O bêbado, após a saída do anjo, passa a nos narrar detalhes da festa: como no início estavam tristes e desolados e, depois, como todos se embriagaram. Fala também de Jesus, que um tanto báquico, convida todos a beber, dizendo que o paraíso é aqui e não depois da morte. Ao final representa, como jogral, a origem de Adão, do Vinho e de Eva, que, em sua versão, deveria ter sido a terceira criação.

Por último, *La nascita del giullare* narra a história de um lavrador que teria encontrado uma terra que não era de ninguém, que por ser improdutiva não possuía dono. Desta feita, o lavrador com sua família toma posse do monte e depois de muito labor, trazendo para a montanha terra de todos os lugares possíveis, e milagrosamente transformando-a em uma montanha fértil, cheia de frutos. O poderoso da cidade, o escrivão e o padre, logo aparecem

para reclamar a posse do terreno e o lavrador convencido de que aquela montanha era dele, nega a restituição. A história se desenrola de tal modo que o pobre lavrador se vê com a posse da terra, mas só. A solidão compulsória leva-o ao desânimo e à vontade de acabar com a própria vida, entretanto, quando está para se matar, é impedido por uma voz que o chama à porta. Três visitantes pedem água. Entre os peregrinos está Jesus Cristo que concede ao lavrador, com um beijo, o dom das palavras, fazendo nascer assim o jogral que irá cantar suas dores e alegrias pelo mundo com risada estridente. Esse texto foi escolhido por remeter à origem do jogral, sendo assim um mito etiológico que porta elementos que permitem a discussão sobre a função social, histórica, política e de comunicação cultural desta figura.

Esses três textos foram selecionados por abarcarem, respectivamente, o nascimento dos ritos jogralescos e sua relação com o mundo antigo greco-romano, a origem do vinho e a clara aproximação entre Jesus e Dioniso. Neles é abordada a temática da morte e do renascimento, em uma paródia da conhecida passagem de Canaã, da Bíblia Sagrada. Também emblemático é o nascimento da figura do jogral que nos permite tangenciar todos os mistérios bufos de modo a localizá-los, compreendê-los, traduzi-los e por fim representá-los, dialogando com o contemporâneo e com nossa cultura brasileira. Estes são textos de falas populares que se situam entre o sagrado e profano, com fortes influências do carnavalesco, grotesco-satírico, que possibilitam ver a diversidade e riqueza deste teatro, feito pelos jograis artistas múltiplos que permaneceram com sua voz, resistindo, provocando, comunicando por mais de quatro séculos, em um movimento artístico que culmina na *Commedia dell'Arte*³⁷.

É essa fala jogralesca, constituinte fundamental da arte medieval popular, que foi resgatada por Dario Fo, em suas representações através da figura múltipla do jogral, do qual o dramaturgo foi difusor, comunicador, articulador, produtor, pensador e provocador, utilizando os Mistérios Bufos para falar da nossa bufa contemporaneidade, que buscamos traduzir, estudar e divulgar. Estes três pequenos contos nos abrem uma multiplicidade riquíssima de abordagens e questões, para as quais podemos nos atentar e trabalhar, pois, impressionantemente, ainda nos toca, em pleno Séc. XXI, oito, nove, dez séculos depois. São temas que até hoje nos parecem urgentes: as questões de classe, de gênero, de facticidade histórica, de relações de poder, de trabalho, do cultivo da terra, da gênese, da violência, do medo, do mito, do teatro, da tradução.

³⁷ A *Commedia dell'Arte* tem seu primeiro registro, segundo TESSARI (2013), quando oito artistas antes solitários, resolveram unir-se e firmar um contrato para trabalharem juntos em sua "Fraternal Companhia" por quarenta dias em 25 de fevereiro de 1545, em Pádua, na Itália.

3 TERCEIRA JORNADA - TRADUÇÃO DE TEATRO

a essência do homem é o mistério...
isso não é vida, é fase de metamorfoses

(Guimarães Rosa)

3.1 APRESENTAÇÃO DA TEORIA

Neste capítulo se encontra minha proposta de tradução dos monólogos de *Mistero Buffo* bem como a teoria que fundamentou o processo metodológico. Pretendemos problematizar a questão da tradução de textos de teatro e seus desafios, pensando no caráter de efemeridade e transformação que ocorrem ao longo de todo o processo teatral, inclusive com o próprio texto. A transformação se dá desde a sua criação na cultura-fonte até a sua apresentação performática para o público da cultura-alvo. Do mesmo modo se transformando e seguindo as etapas da criação, acreditamos que será o processo tradutório aproximado ao máximo da função ‘teatro’. Patrice Pavis (2008) observou sobre essa necessidade de “concretizações” em série, em seu capítulo *Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural*. Para ele, o objetivo do teatro é chegar à performance na “cultura-alvo”, que é a “concretização receptiva” da obra como teatro, seu confronto com o público, este que:

não se apropria do texto a não ser no final de uma cascata de concretizações, de traduções intermediárias e incompletas que, elas próprias, em cada etapa, reduzem ou ampliam o texto-fonte, fazem dele um texto sempre a ser encontrado, sempre a se construir. (PAVIS, 2008, p. 129)

Isto evidencia que o texto de teatro está em constante transformação e a tradução é pensada, portanto, como um processo composto por diversas camadas, semioses distintas que se combinam resultando no espetáculo: um produto final sempre original, que é único em si, que possui, porém, a propriedade de ser transformado a cada dia. Nesse sentido, Ubersfeld em *Para ler o teatro* (2010), define o texto teatral como aberto, uma vez que não é completo em si mesmo, e está inserido em um complexo sistema de códigos que intervêm na representação.

Também como referência está *A poética do traduzir*, de Henri Meschonnic, que nos propõe que “o discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade e sua física” (MESCHONNIC, 2010, p. 110), que permite pensar a tradução como uma poética que busca capturar, interpretar, absorver um certo ritmo marcado pelo autor em

sua obra. Nesse sentido, o ritmo passa a ser tratado como um elemento de “excelência” para o discurso e sua tradução, pois é o que une o que é escrito para se fixar permanentemente ao que é enunciado de forma oral e volátil. De acordo com esse autor, “o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade” (MESCHONNIC, 2010, p. 41).

A partir desse tradutor francês aproximo a ideia da transformação à poética, uma vez que ela se transforma e se inscreve de forma diferente em cada obra. A busca por essa poética direciona a um “pensamento da linguagem” que é transformado. A linguagem então:

é transposta da língua com as categorias léxico, morfologia, sintaxe, ao discurso, ao sujeito ativo, dialogante, inscrito prosódicamente, ritmicamente na linguagem, com sua fisicalidade. Estes dois modos de transformação, na política, na tradução e no pensamento, agem sobre a tradução. Sua atividade é a oralidade. (MESCHONNIC, 2010, p. XXI)

Acrescentando ao texto e à sua oralização um outro elemento, Zumthor (1993) fornece subsídios para entendermos, junto com a dupla texto e voz - que Pavis (2008) chama de *verbo-corpo* - a performance, pois para ele tudo está intrinsecamente ligado para fundar não só o teatro, mas toda a literatura medieval, onde se estabelece a origem de nosso *corpus*. De acordo com este historiador e linguista suíço:

O texto se apresenta como produção do corpo, do gesto, da voz, enquanto princípios em relação, canalizando a teatralidade das antigas culturas e as de nosso tempo. Fica sendo tudo um grande conjunto, em que a permanência se faz marcada pelo que de mais rico traz a experiência humana: a dimensão emotiva da comunicação, o alcance dos princípios que garante – a plenos sentidos – uma presença corpórea, memória imperecível, toda vez que se presentifica. (ZUMTHOR, 1993, p. 288)

A partir, portanto, desses três autores principalmente, busco questionar, para a tradução de teatro a tradução literária tradicional que tende à fixação da melhor tradução, sempre endividada com o original, uma vez que tradução teatral não se presta à fixação; ela é realizada tendo como principal objetivo sua performance, sendo sua dívida maior para com a representação. Mesmo que o tradutor de teatro tenha partido de um texto escrito, este só terá atingido sua potência ao ser falado, representado, ação esta que implica movimento e transformação, que realça a efemeridade do fazer teatral, na qual a palavra pronunciada se perde no ar e se fixa apenas no instante em que é falada e ouvida e entendida pelo público receptor. De fato, “no teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelo ouvido dos espectadores” (PAVIS, 2008, p.124). Complementar a esta ideia, verificamos em Zumthor

que a oralidade conduz a essa transformação, de modo que o texto oral não pode assumir plenamente o que ele chama de sua capacidade de futuro como o texto escrito, “pois está muito estritamente subjugado pela exigência da performance; em compensação, ele goza da liberdade de mover-se sem cessar, de ininterruptamente variar seu número, a natureza e a intensidade de seus efeitos” (ZUMTHOR, 1993, p. 193).

Outro teórico que converge para este raciocínio da transformação é Jacques Derrida (1930-2004). Na sua obra *The ear of the other* (1985), O ouvido do outro, em tradução literal nossa, ele escreve sobre a tradução literária realçando esse viés, constatando que a tradução não cessa de se transformar e crescer, modificando e aumentando o original, como ocorre sempre no teatro com a tradução intersemiótica do texto dramaturgico ao espetáculo, assegurando com isso a sobrevivência das linguagens e do próprio original.³⁸ Sobre a questão do original em *Des tours de Babel*, Derrida (2006) explica seu postulado sobre a “estranha dívida” que a tradução tem para com seu original, e vice-versa, pois, para ele, “a estrutura do original é marcada pela exigência da tradução”, e acrescenta que assim sendo “o original começa a endividar-se também em relação ao tradutor”; seguindo este raciocínio os jograis estariam em dívida com Dario Fo por tê-los resgatado do esquecimento. Ainda sobre o processo de transformação e sobrevida da tradução, o filósofo francês afirma que:

Se a estrutura da obra é sobrevida, a dívida não engaja junto a um sujeito-autor presumido do texto original - o morto ou o mortal, o morto do texto -, mas a outra coisa que represente a lei formal na imanência do texto original. Em seguida, a dívida não engaja a restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original: este, o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação. (DERRIDA, 2006, p. 38)

Neste sentido, concordo com o autor e entendo que sua ponderação se aplica principalmente para a tradução de teatro, lugar onde essa característica de viver e sobreviver em mutação é bastante manifesta. Meschonnic trabalha com a ideia de que a tradução provoca um descentramento e a situa como anexação, sendo “então as traduções, ao mesmo tempo, portadoras e transportadas, numa história das relações de identidade e alteridade que as ultrapassa” (MESCHONNIC, 2010, p. 38), corroborando também a teoria que a tradução pode e, neste trabalho em específico a tradução teatral, deve ser levada em consideração em relação à sua efemeridade e capacidade de transformação.

³⁸ Translation arguments and modifies the original, with, insular as it is living on, never ceases to be transformed and to grow. It modifies the original even as it modifies the translating language.(DERRIDA, 1985.b, p. 122)

3.1.2 As concretizações de Pavis

Voltado especificamente para textos teatrais, Pavis (2008) propõe um esquema gráfico no qual descreve as concretizações pelas quais passa um texto de teatro em suas múltiplas traduções. Observe-se que as transformações se dão inclusive do corpo/mente do autor para o papel ou para a cena, até chegar ao corpo do espectador que recebe o teatro traduzido. De acordo com este analista e pesquisador do fenômeno teatral:

A fim de compreender as transformações do texto dramático sucessivamente escrito, traduzido, analisado dramaturgicamente, enunciado cenicamente e recebido pelo público, reconstruir-se-á o seu périplo e as suas transformações no decorrer de suas concretizações sucessivas. (PAVIS, 2008, p. 126)

Segundo o autor, a tradução é estudada como um “processo de aproximações sucessivas” e, para elucidar esse processo Pavis (2008) o ilustra em gráfico (Anexo A). O desenho parte de T0 o texto-fonte, que passa pela T1: a concretização textual, em seguida a T2: a concretização dramaturgica, depois a T3: a concretização cênica, para finalmente chegar a T4: a concretização receptiva. O francês também aproxima a figura do tradutor à de um dramaturgo, “que deve em primeiro lugar, efetuar uma tradução *macrotextual*, isto é, uma análise dramaturgica da ficção veiculada pelo texto” (PAVIS 2008, p. 127, grifo do autor) e acrescenta ainda que o tradutor, assim como o leitor e dramaturgo, “ficcionaliza” e “ideologiza” o texto.

A parte de concretização dramaturgica é fundamental para o processo de tradução, a fim de que a tradução seja mais do que a transposição de um texto para outro texto, para que possamos estudar as particularidades do texto dramático “que joga muito com dêiticos, pronomes pessoais, silêncios ou que despeja nas indicações cênicas a descrição de seres e coisas, esperando pacientemente que uma encenação substitua o texto” (PAVIS, 2008, p. 131). É essa propriedade de jogo que possibilita que o ator ou diretor complete e modalize o texto de teatro, “para dizer toda a sorte de meios acústicos, entonativos, gestuais, mímicos, posturais” (PAVIS, 2008, p. 131-132). Ao falar da T3, a encenação propriamente dita, o autor nos faz atentar para a questão do texto “falável”, porém adverte que algumas traduções podem cometer o equívoco que é facilitar, ou simplificar muito o texto em função de torná-lo “bom de boca”. É preciso, portanto, encontrar um equilíbrio que respeite a poética do original e suas construções como também seu caráter de texto representável. Pavis também discorre sobre o caráter de imediatismo necessário ao teatro em sua concretização e apropriação pelo

espectador: “Qualquer tradução - e sobretudo aquela para o teatro, que deve ser compreendida imediata e claramente pelo público é uma adaptação e uma ‘apropriação ao nosso presente’” (PAVIS, 2008, p. 128).

Para melhor entender e estudar os processos semióticos que ocorrem em cada etapa, Pavis, em seu método, desdobra este processo complicado de concretizações pensando nas mudanças que o texto sofre e deve sofrer ao ser confrontado com o corpo, pois na opinião deste estudioso “consideramos muito pouco a maneira pela qual essas enunciações confrontam o ator e seu texto, o gesto e o verbo” (PAVIS, 2008, p.135). Assim ele propõe o estudo das diversas traduções, desde o início de sua criação à montagem do texto-fonte e sua tradução à cena para que, só então, surja o tradutor para reviver esses mesmos processos pelos quais passou e se transformou o teatro original da cultura-fonte, agora em sua cultura-alvo. O gráfico elaborado por Pavis (Anexo B) enumera a seguinte sequência de etapas na realização da tradução de teatro, aqui destacadas para melhor compreensão:

- (1) Gestual e pré-verbal, que é a situação de antes do texto dramático.
- (2) Texto dramático fonte - verbalização da língua fonte
- (3) Montagem do texto fonte
- (4) Colocação em jogo
- (5) Texto dramático-alvo-verbalização da língua alvo
- (6) Futura encenação (PAVIS, 2008, p.135)

Descreverei, portanto, como essa teoria se liga ao objeto do presente estudo e auxiliou no desenvolvimento da metodologia do trabalho desdobrado em concretizações, que consiste tanto na prática tradutória como também na reflexão teórica sobre a tradução de teatro. Seguirei, portanto a ordem de Pavis (2008) e suas etapas para mostrar como se deram essas relações e cotejamentos que propõe.

Dar conta do processo gestual e pré-verbal (1), no caso do *corpus* escolhido, é um grande desafio, pois essa primeira etapa “não se limita ao gesto: engloba todos os elementos de uma situação cênica anterior à escritura do texto” (PAVIS, 2008, p.136), que em nosso caso específico durou no mínimo oito séculos de apresentações, proibições, transgressões e transformações. Trabalhamos com alguns mistérios datados do século XII, que tiveram seus textos dramáticos (2) publicados como teatro pela primeira vez em 1969, na Itália. Tanto na voz dos jograis em plena atividade por toda a Europa do século XI ao XV, quanto na voz de Dario Fo, esses textos, fundamentalmente orais, se transformaram imensuravelmente ao longo dos anos, dos séculos, através da performance, do contato com públicos, tempos e lugares

diversos. O autor ainda nos diz que o processo (1) não exclui a palavra “e até a pressupõe e a contém: no entanto é uma palavra em situação de enunciação, uma palavra que não é mais do que um dos elementos de uma situação global de antes do texto ser escrito” (PAVIS, 2008, p.136). Para melhor entendermos esse momento no qual surgiram essas narrativas, dedicamos todo o capítulo precedente à apresentação dos mistérios bufos, nos servindo de *A Cultura popular da Idade Média e no renascimento*, de Bakhtin (2010) e de Paul Zumthor (1993) em *A letra e a voz*, a fim de captar e compreender melhor essa poética da “voz viva”, “do princípio da vida material”, das festas e praças repletas da cultura carnavalesca popular medieval que engendraram essa situação de enunciação jogralesca primeva. Ambos convergem e ajudam a estabelecer a relação do “*verbo-corpo*” jogralesco, que Dario Fo conseguiu resgatar, entender, atualizar e compartilhar conosco. De acordo com Pavis, “*O verbo-corpo* é uma regulação, específica de uma língua e uma cultura, do ritmo (gestual e vocal) e do texto. É ao mesmo tempo uma *ação falada* e uma *palavra em ação*” (PAVIS, 2008, p. 139). Zumthor, a seu modo, também diz desse laço que liga o gesto e a voz, que faz com que o corpo seja projetado no espaço da performance:

A palavra pronunciada não existe (como faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. (ZUMTHOR, 1993, p. 243)

É esse engajamento dos corpos participantes que temos que levar em conta para a tradução de teatro, é a oralidade poética de Meschonnic (2010), a vocalidade da voz viva de Zumthor (1993), o *verbo-corpo* de Pavis (2008) que trabalha “a aliança da representação de coisa e da representação de palavra, aquilo que, aplicado à enunciação teatral, é portanto a aliança do texto pronunciado e gestos (vocais ou físicos) que acompanham a sua enunciação, a ligação específica que o texto mantém com o gesto” (PAVIS, 2008, p. 139).

E sobre as definições de *verbo-corpo* Pavis acrescenta ainda que está impossibilitado de economizar com as significações possíveis, nos mostrando o que outros pensadores, tradutores e/ou encenadores observaram sobre essa mesma particularidade da performance oral, que deve levar em consideração todo o corpo como elemento de comunicação. Propondo pensar em uma tradução também corporal, gestual, espacial, Pavis enumera as seguintes definições: *Wortbewegung* (movimento da palavra) como Freud, Império de significantes

como Barthes³⁹, *Gestus* como Brecht, Pantomima do texto como Jean- Loup Rivière⁴⁰, Rítmico como Jaques-Dalcroze, Físico de uma língua, segundo a publicação *Le devoir de tradure*, Tempo-ritmo como Stanislavski, *Worthewegung e Fortbewegung* como Andrea Morein⁴¹ (Movimento da palavra e deslocamento), Ritmo como Vinaver, Inscrição de palavras num espaço como Nemer, e transposição, harmonização, interpretação, como Perrin.⁴² (PAVIS, 2008, p. 140).

Pensando, então, na relação entre tradução e encenação, Pavis (2008) nos apresenta alguns pensadores que tendem a discordar dessa tendência, como é o caso de Jean-Michel Déprats que sugere que: “A tradução deve permanecer aberta, permitir o jogo, não porém ditar *um*, ser animada por um ritmo, porém não impor *um*. Traduzir para o palco não é torcer o texto com vistas àquilo que se deseja mostrar, de como se representará ou quem representará” (DEPRATS *apud* PAVIS, 2008, p. 133, grifo do autor). Retomo ainda a definição de *ritmo* feita por Michel Vinaver, uma vez que podemos nos aproximar bastante da poética pela qual Meschonnic nos impele a traduzir:

Dizer que o ritmo é o início numa obra teatral é postular que a ação acontece no plano da própria constituição da matéria verbal (...) O teatro em que acontece alguma coisa é aquele em que a palavra atua. Como ela atua? Do que ela deve ser dotada para que tenha esse poder? Chamo a isso de ritmo, sabendo bem que termo não tem definição possível (...) O ritmo num texto dramático é aquilo que advém quando o sentido das palavras se torna indissociável da forma pela qual eles e inserem, quando qualquer distinção entre conteúdo e contingente é abolida. (VINAVER *apud* PAVIS, 2008, p. 140)

Para Monique Nemer, o que Pavis denomina *verbo-corpo* é chamado de a inscrição de palavras num espaço, ao mesmo tempo em que é também a inscrição do espaço no discurso e se constitui na especificidade do teatro: “Traduzir o teatro é uma operação pluridimensional

³⁹ “Para o viajante ocidental no Japão a ‘conversaço’, tendo em vista fixar um encontro, passa não pela linguagem e pela voz, mas por “ todo o corpo (os olhos, o sorriso, o gesto, a vestimenta), que mantém com você uma espécie de tagarelice para qual o perfeito domínio de códigos retira qualquer caráter regressivo, infantil. Fixar um encontro (por gestos desenhos nomes próprios), leva sem dúvida, uma hora, propõem durante essa hora, para uma mensagem que foi abolida por um instante, caso tenha sido falada (igualmente essencial e insignificante), é todo o corpo do outro que foi conhecido, experimentado, recebido e que ostentou (sem um fim verdadeiro) a sua própria narrativa, o seu próprio texto.” (BARTHES *apud* PAVIS, 2008, p. 141)

⁴⁰ “(entre o texto raciniano e o texto cênico) A distância não provém de uma diferença instituída entre duas séries, a série textual e a série cênica, porém se constitui por deslocamentos sucessivos, que com o mesmo direito que o gesto corporal do ator, no seu deslocamento contribui para escrever esse novo texto que é o espetáculo> (em uma relação dialética e lúdica com ele).” (RIVIERE *apud* PAVIS, 2008, p. 140)

⁴¹ “o movimento e a linguagem corporal no interior do texto, que seja na língua, na voz ou nos verbos de movimento nos diversos exemplos de textos.” (PAVIS, 2008 , p. 140)

⁴² “Tenho a necessidade de projetar no negro de minhas noites brancas, um filme no qual imagino (...) os personagens e suas vestimentas, os gestos, a voz. Depois começa o trabalho de transposição (de uma língua para a outra/de uma tonalidade a outra), de harmonização e interpretação (no feeling).” (PERRIN *apud* PAVIS, 2008, p. 140)

visto que, tanto quanto os corpos, as palavras inscrevem-se num espaço” (NEMER *apud* PAVIS, 2008, p. 140). O que Pavis nos demonstra ao recuperar as definições acima é que, em todas elas, é comum “a hipótese de uma regulação texto/corpo que é própria de uma língua e dada cultura e que se deveria não imitar, ao transferi-la para a língua-alvo, porém adaptá-la ao antever a relação do *verbo-corpo*” (PAVIS, 2008, p. 142, grifo do autor). Por isso, para que a tradução seja uma boa tradução é fundamental que ela se atente a esse particular tentando imaginar, comprovar, experimentar “uma imagem visual e gestual desse *verbo-corpo* da língua e *cultura-fonte* para tentar apropriar-se a partir do *verbo-corpo* da língua e cultura-alvo” (PAVIS, 2008, p. 140, grifo do autor).

Pavis, Zumthor e Bakhtin nos auxiliam a compreender esse ritmo que para Meschonnic é tão importante na tradução, e percebido como “organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 43).

Meschonnic (2010) nos leva a pensar na oralidade “como um primado do ritmo e da prosódia na enunciação”, que compõe “uma semântica particular” e que a história da tradução em suas recentes transformações tem cada vez mais se debruçado em traduzir todas as obras mais em função de uma “ritmicidade e da prosódia dos textos”, não se limitando a pensar nesse processo somente nas traduções de/para teatro, uma vez que para o autor “a literatura é a realização máxima da oralidade. Ela o é cada vez que se realiza como uma subjetivação máxima do discurso. Escrita ou não, quando ela se cumpre plenamente. A oralidade é a literatura. É seu papel social” (MESCHONNIC, 2010, p. 63).

Retomo as performances medievais e seu papel social de comunicação através de suas apresentações em chave grotesco-satírica de histórias que aconteciam na contramão do pensamento oficial, que se situavam no reverso do catolicismo feudal, profundamente arraigadas na cultura do carnaval, para evidenciar que Dario Fo traduz essas representações com seu corpo grotesco e ritmo jogralesco, reinaugura, recupera as imagens da festa popular e do riso presentes nas praças, imagens repletas de crítica à política e à religião de sua época, em seu *verbo-corpo*, responsáveis por resgatar a “presença corpórea”, a “memória imperecível” de que nos fala Zumthor. O medieval assim se transforma em contemporâneo.

Narramos, no Capítulo 1, como Dario Fo teve seus próprios percursos trilhados para descobrir a chave certa de representação dos mistérios bufos, e retomando o Anexo B aqui o importante é enfatizar essa passagem da prática popular medieval (1) e sua transformação ou concretização no texto dramático contemporâneo de Dario Fo nosso texto-fonte (2), ligado à

sua montagem contemporânea (3). O espetáculo retoma histórias medievais na recriação de um dialeto antigo, na tentativa de se aproximar ao máximo de como eram as representações originalmente, e nos permite pensar em Dario Fo como o primeiro tradutor⁴³ dessas obras para a contemporaneidade, que na concretização da recepção coletiva de seu espetáculo, conseguiu reviver ou traduzir o grande espírito satírico e político do jogral em seu *verbo-corpo*.

Retomando o pensamento da “estranha dívida” suscitado pela leitura de Derrida (2006), os jograis originais, deste modo, teriam uma dívida com Dario Fo, por ter possibilitado que sua figura sobrevivesse, ao ponto de serem traduzidos, estudados e principalmente representados, performatizados, isto é, traduzidos em voz e gesto em um ato de comunicação com o outro em várias partes do mundo. E se falarmos em dívida, devemos a Dario Fo a possibilidade de conhecer a pluralidade e riquezas de um teatro medieval que esteve bem esquecido, mal contado e até mesmo ignorado.

3.2 O PROCESSO DE TRADUÇÃO

Retomando Pavis (2008) e sua sequência de etapas descritas no Anexo B, depois de passar pelas três primeiras etapas da tradução gestual e pré-verbal (1), texto dramático fonte (2) e montagem do texto fonte (3), passamos à tradução texto em si e respectivamente, a quarta etapa demonstrada por Pavis em seu gráfico é a colocação em jogo (4), que para o autor é fundamental para chegar no texto da língua-alvo (5). Minha maneira de realizá-la foi, primeiramente, experimentando sua oralidade e seu ritmo que é “organização do movimento da palavra”, “a unidade de equivalência numa poética da tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. LXIII). Trouxe este ritmo ao corpo realizando leituras em voz alta e também me foi possível assistir a gravação do espetáculo na íntegra de 1977, no qual se percebe não só o tempo ritmo de Fo, mas seu “verbo- corpo” em ação, em jogo, em performance, “uma ação oral-auditiva complexa, pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora” (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Assim a etapa da colocação em jogo (4) na cultura-alvo se relaciona profundamente com a montagem cênica (3) que foi realizada na cultura-fonte, e a tem como referência nas representações de palavra e coisa⁴⁴ dessa cultura. Pavis (2008) postula que para o texto-fonte

⁴³ “Nesse estágio da troca entre (3) e (4) situamo-nos, de alguma forma, no nível da pós-tradução, com relação a (2), e da Pré-tradução em relação à (5).” (PAVIS, 2008, p.136)

⁴⁴ “É preciso lembrar-se que a distinção freudiana de palavra e coisa permite pensar no processo de verbalização como tomada de consciência e de rechaço, como representação não expressa em palavras.” (PAVIS, 2008, p. 138)

(2) chegar ao texto-alvo (5), é preciso passar impreterivelmente por (3) e (4), e que existe uma troca fundamental que acontece entre essas etapas que “se faz comparando, testando as representações de palavra e coisa nas duas línguas e culturas, ao comparar e adotar o *verbo-corpo* dos dois sistemas” (PAVIS, 2008, p. 136, grifo do autor). Reitera-nos ainda que o texto teatral “é feito para ser dito”, não somente lido, e que tanto a montagem cênica de um texto (3) como sua colocação em jogo (4) são fundamentais “para reintroduzir um gestual, fazer ressoar o texto, encontrar o segundo sopro, respeitar a oralidade” (PAVIS, 2008, p. 137).

Se o tradutor de textos teatrais não está vinculado a uma companhia de teatro que tem esse papel de colocar o texto em jogo, ele o deve fazer, e por isso a importância de ser uma pessoa de teatro, que busque confrontá-lo, ouvi-lo, entendê-lo. Em suma, o tradutor de teatro deve estar acostumado a este tipo de realidade semiótica da representação como nos aponta a pesquisadora e tradutora espanhola:

Um texto teatral é basicamente uma partitura com espaço, tempo e personagens concretos, é um volume que toma forma e sentido com sua encenação e sua verticalização. Por isso, traduzir teatro, é além de passar de uma língua para a outra uma história, construir a essa história um espaço adequado, para que se possa ouvir e ver.⁴⁵ (VINUESA, 2013, p.285, tradução nossa)

Foi este o caso: comparei o texto escrito fonte (2), com a montagem cênica (3), que caso só tivemos acesso por meio audiovisual, conjugando com minha experiência particular de mais de onze anos de estudos e práticas de teatro de palco e rua, para efetivamente colocar o texto em jogo (4), transformando a concretização textual em concretização dramática T2, que é o texto dramático na cultura alvo (5), que foi se transformando à medida que foi sendo colocado em jogo e que será transformado novamente em sua futura representação (6) em diversas semioses, as quais irão resultar na concretização receptiva do espetáculo na cultura alvo vivida pelo espectador.

Em relação às etapas descritas por Pavis, não posso deixar de salientar que no caso de *Mistero Buffo*, primeiro o espetáculo (3) estreou, circulou, e só depois teve seu texto editado para a publicação (2), nos confirmando uma tendência da dramaturgia contemporânea, na qual os textos de teatro são publicados após suas estreias e desenvolvimentos cênicos, surgindo primeiro como espetáculos e não como textos. Não obstante mais de uma vez a montagem cênica (3) modificou (2), pois o texto foi bastante modificado em suas reedições. Neste

⁴⁵ “Un texto teatral es básicamente una partitura con espacio, tiempo y personajes concretos, es un volumen que toma forma y sentido con su escenificación, en su verticalización. Por eso traducir teatro, es además trasladar de una lengua a otra una historia, construirle a esa historia un espacio adecuado, para que se pueda oír e ver.”⁴⁵ (VINUESA, 2013, p.285)

trabalho, pesquisei duas publicações: uma 1977 e outra de 2003, ambas pela Editora Einaudi e com a organização de Franca Rame com diferenças consideráveis entre si. Deste modo, percebemos que tanto em sua tradução quanto em sua execução, os textos de Dario Fo sempre foram efêmeros, nunca sendo os mesmos, estando sempre abertos a novos componentes espetaculares, jogos de representação e com o público, se renovando e se transformando a cada nova performance. Sua dramaturgia, como a dos jograis que o precederam, advém do contato do texto com o corpo, e desse corpo no espaço que quer conectar-se ao corpo do outro, que se torna também ele agente da representação. Assim se faz o teatro.

Este trabalho de pesquisa, todavia, não completa ainda a última concretização (6) a encenação na cultura-alvo e sua recepção. Há no máximo uma recepção acadêmica. Não obstante, esta pesquisa prevê essa etapa, e pensa nela como seu objetivo final: um texto traduzido para a cena, para o *verbo-corpo* dos atores, para o cenário, figurino, luz, sons, vídeos, cores e todos os outros discursos expressivos que constituam um espetáculo teatral. “É, portanto, uma tradução que foi colocada à prova de uma montagem possível e que leva em conta, para sua versão escrita essa prova de recepção” (PAVIS, 2008, p. 130). É possível, em virtude disto, reafirmar a aproximação da atividade de tradutor de teatro à de dramaturgo,⁴⁶ no sentido de que o tradutor deve sempre visar o texto como representação, e estar atento às palavras/ações e aos ritmos específicos de cada situação que se desenvolve em cena, para que o resultado seja realmente realizável enquanto teatro respeitando assim sua poética e sua função.

Minha opção, neste capítulo, foi a de apresentar o texto teatral sem seu “original” italiano, para tentar preservar em sua leitura certo ritmo de fala essencial a este teatro, urgente, onde uma interrupção pode ser fatal ao texto, pois este requer um fluxo contínuo, uma respiração própria. Em um espetáculo de teatro não é possível retornar, ler novamente para recuperar alguma informação perdida ou mal compreendida, assim a boa dicção e um ritmo adequado são fundamentais para seu desenvolvimento. Para não quebrar esse fluxo orgânico, no qual se desenrolam as histórias, escolhi destinar o próximo capítulo para as notas e comentários perspicazes ao estudo de nossa tradução, para que esta possa ser uma leitura dramática, na qual se possa apreender essa característica rítmica de sua oralidade. Dario Fo ressalta em um dos prólogos essa rítmica particular do texto do jogral, que assume várias

⁴⁶ “Dramaturgia seria o conjunto de elementos que integra um espetáculo teatral, ou o teatro entendido como a relação espaço-temporal que se dá entre a cena e o público” [tradução nossa] “Dramaturgia sería el conjunto de elementos que integra un espectáculo teatral, o el teatro entendido como la relación espacio-temporal que se da entre ala escena y el público.” (RUBIO, 2003, p.51)

vozes e personagens ao longo de sua representação em contraposição ao ritmo de uma cena que é feita por mais de um ator:

*A ação na versão dialogada não flui, se cria um contínuo vazio de ritmo que frequentemente cala cada tensão cômica e dramática. Ao contrário, a fabulação do jogral, único intérprete, realiza efeitos de síntese e velocidade de desdobramentos, que projetam um denso jogo de ações alusivas, carregadas de fantástica teatralidade e que duplicam tensão e comicidade.*⁴⁷ (FO, 2003, p.93, tradução e grifo nossos)

Esse trecho nos aponta que a escuta do ritmo desse tipo de teatro é fundamental para seu entendimento e representação e a quebra deste pode ser desastrosa. Segue, após essa introdução teórica, minha tradução escrita, que fixará o texto para que tão logo ele volte a se transformar em todas as linguagens da cena, em sua oralidade e efemeridade que constituem o fazer teatral.

⁴⁷ “L’azione nella versione dialogata ristagna, si creano continui vuoti di ritmo e spesso cala ogni tensione comica drammatica. Al contrario l’affabulazione del giullare, unico interprete, realizza effetti di sintesi e velocità di sdoppiamenti, che proiettano un fitto gioco d’azioni allusive, cariche di fantástica teatralità e che raddoppiano tensione e comicità.” (FO, 2003, p.93)

3.2.1 Primeiro mistério: *O rito dos mamutones e das cabras e O canto dos flagelados*

Imagem 1 – 1ª Sequência de bufonaria



Fonte: (FO, 2003, p. 15)

Prólogo

(Vem projetada ao fundo a imagem de uma pintura).

Aí está, esta é a imagem de uma bufonaria, isto é, uma espécie de preparação aos espetáculos irônicos grotescos aos quais participavam em primeira pessoa a gente dos distritos ou bairros, maquiada e travestida. Vejam... *(indicando os personagens diversos da cena projetada)* este camuflado de “mamutones”.

O que é “mamutones”?

É uma antigüíssima máscara: meio bode, meio diabo. Na Sardenha, ainda hoje, os camponeses e pastores durante as festas de solstício, primavera-verão, colocam no rosto máscaras de animais diversos - carneiros, bodes e touros - e se adornam com peles variadas e carregam um grande número de sinos. Assim, vão saltitando pelas estradas, aterrorizando mulheres e mocinhas que fogem gritando. Os mamutones vestem máscaras, que vocês podem observar nessa imagem, reproduzindo rostos de diabos animaiscos. Olhem, esse é um jogral, este é o personagem do *Jolly*, o louco – alegoria do pensamento não oficial – este é um outro diabo...um outro ainda. Aí está outra sequência.

Imagem 2 – 2ª Sequência de bufonaria



Fonte: (FO, 2003, p. 16)

(Exibição de segunda imagem, que representa uma procissão grotesca).

Diabos, bruxas e um frade decorativo de passagem.

Notem outro particular: todos têm instrumentos para produzir ruído, porque o jogo da algazarra, da balburdia, era essencial nessas festas.

Esse mesmo tem entre as mãos um “*ciucciúé*” [tchiutchiué] napolitano (*indicando um personagem da procissão grotesca*), uma espécie de cuíca, composto de um tambor no qual é enfiada uma haste que, movida de modo adequado, produz gemidos e assovios angustiantes.

Aqui temos outro bufão com a perna levantada, que não precisa de instrumentos: é um auto-produtor: peidos e gemidos produz por si só, execução natural. Estes outros emitem sons diferenciados.

Durante a bufonaria todos os personagens mascarados se reuniam na praça e organizavam uma espécie de processo fictício - mas realista - aos nobres, aos patrões em geral, entre os quais eram representados também mercadores, imperadores, agiotas, banqueiros... que na Idade Média eram reunidos na mesma classe. Insisto: só na Idade Média... processados com acusações precisas de exploração e prevaricação. Os bispos e cardiais também apareciam com grande evidência.

Nunca entendi porque na antiga Idade Média os santos homens da Igreja eram associados aos poderosos hipócritas e simoníacos. Como mudam-se os tempos!

O momento mais emocionante do tribunal grotesco se desenvolvia por certo no final: uma espécie de inferno no qual todos os “maiores” eram atirados dentro de vasos transbordantes de óleo quente - de mentira, naturalmente.

Ao final, a assembleia dos “menores”, mulheres e homens, todos mascarados, precedidos de mímicos, acrobatas e palhaços entravam na igreja.

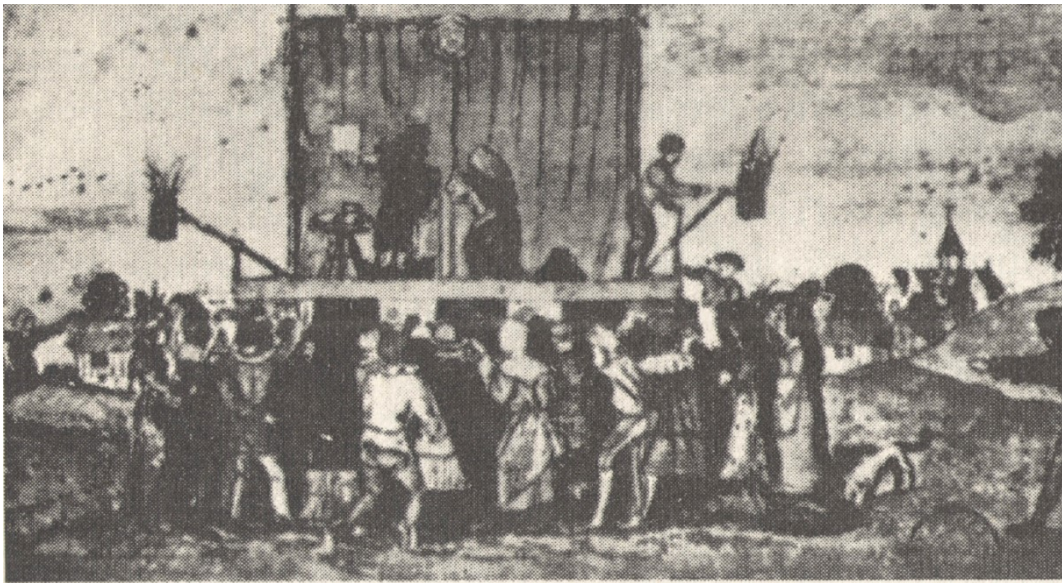
A Igreja, na Idade Média, respeitava o significado de *ecclesiam*, isto é, lugar de assembleia. Ao grotesco ritual muitas vezes presenciava o bispo em pessoa, que aguardava os protagonistas da bufonaria em pé sobre o transepto. O bispo se despojava de todos os paramentos e os oferecia ao chefe dos jograis; este saía sobre o púlpito e dava início a uma reza, uma prédica na chave exata dos sermões normalmente realizados pelo bispo, recitando em paródia.

Quando acontecia de aparecer um jogral de notável talento, conseguia desencadear verdadeiras ovações com explosões de risadas do público de fiéis. Um público que adivinhava a cada passo a ironia, as alusões, a sátira à linguagem de um poder, distribuído e bendito, como se fosse do Criador em pessoa.

Se conta que em Brescia, no tempo das Comunas Medievais, o bispo, um tal Hilário, que durante a concessão carnavalesca do jogral tinha sofrido situações e ironias ferozes, não teve mais a força de subir no púlpito para realizar os próprios sermões, já que, apenas começava com a prédica, os presentes se deixavam levar por loucas risadas... até chorar copiosamente em um pranto carregado de autêntico misticismo gargalhante.

Se conta ainda que um outro bispo, o de Ferrara, para evitar a cansativa recuperação da credibilidade que devia realizar depois de cada jogralice, se negou a conceder os próprios paramentos ao rei do carnaval... e tentou também impedir que a turba de mascarados invadisse a catedral nos quatro dias da “*ghignata*” [guinhata], risada sarcástica. Com a fúria do povo o bispo foi caçado da cidade.

Imagem 3 - Cômicos ambulantes do século XIV. *Cambrai, Bibliothèque Municipale.*



Fonte: (FO, 2003, p.18)

Continuando com as imagens (*a terceira*), encontramos esta projeção que mostra uma outra representação sacra, dessa vez dramática e grotesca ao mesmo tempo. Se trata de um espetáculo que se desenvolve em torno de 1360 (*a data está marcada na figura*). Observem... aqui tem uma mulher com um cordeiro no colo. Estou mostrando a vocês porque alude ao texto sobre a paixão de cristo dos camponeses: *Genocídio dos inocentes*.

Imagem 4 - Representação cômico-grotesca na praça municipal de Antuérpia (1465)



Fonte: (FO, 2003, p. 19)

Seguindo em frente. (*quarta imagem*) Aqui tem uma outra imagem muito importante: estamos em Antuérpia em 1465, exatamente o primeiro ano do Decreto de Toledo. Esse de Toledo é o decreto que vetou definitivamente ao povo de representar os mistérios bufos.

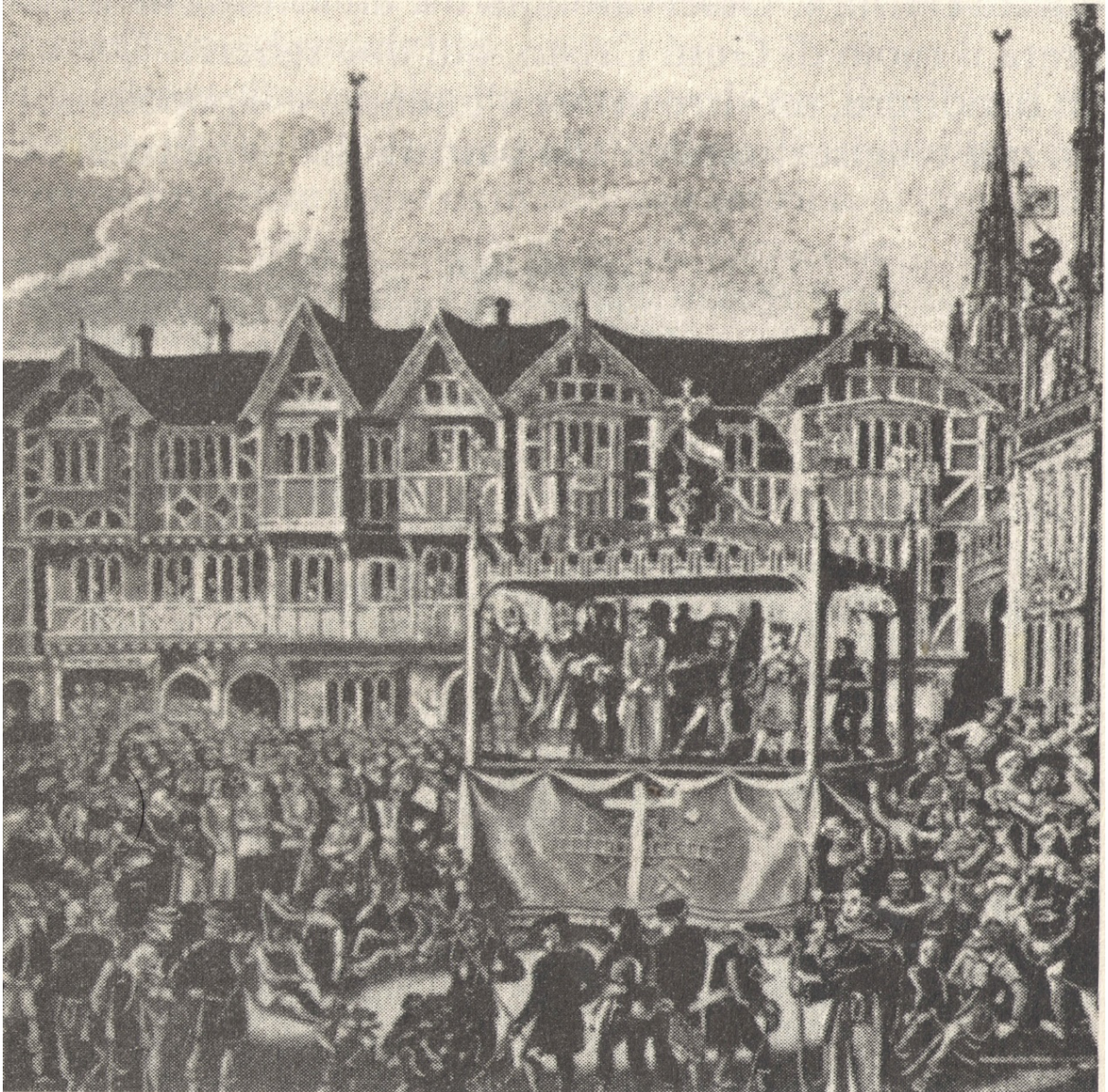
Já entenderão nesta projeção o porquê dessa censura. Observem: aqui tem um ator que interpreta Jesus Cristo, aqui dois guardas. Aqui tem um arauto, um outro ator é claro e o povo embaixo, que reage, replicando à fala do mensageiro.

E o que propõe o arauto? Grita:

- Quem querem na cruz? Jesus Cristo ou Barrabás?

E embaixo a multidão responde gritando: Jean Gloughert! Que era o prefeito da cidade. É sabido que o comandante em questão não amava as jogralices.

Imagem 5 - Uma *Paixão*, representada na praça do Louvre, em Paris (século XV).



Fonte: (FO, 2003, p.20)

Uma representação desse jeito, ainda que sensivelmente mais violenta, se quisermos, pode ser recontada nesta pintura. (*quinta imagem*) Paris, aqui estamos na antiga praça do Louvre, sempre entorno ao mesmo período. Descobrimos, neste teatrinho, um ator que recita no papel de Jesus Cristo e outros atores. Atrás se adivinha Pôncio Pilatos com a bacia já pronta, que se prepara para lavar as mãos e de frente a ele estão dois bispos... notem que são dois bispos católicos. Deveriam exibir as roupas do rito hebraico, não? De aspecto e elementos decorativos completamente diversos, a partir do clássico chapéu em forma de cúpula de sacerdote de Israel? Ao contrário, os rústicos figurinistas do espetáculo, fingindo de

não saber nada da época e das roupas, colocaram aí dois bispos do rito católico apostólico romano. E acreditem em mim, não se trata de um lapso, de um erro anacrônico.

Imagem 6 - *A esbórnia de David* de um códice miniatura da Alta Idade Média



Fonte: (FO, 2003, p.22)

Aqui um jogral que joga sobre alegorias dos textos bíblicos. É a representação da famosa bebedeira do rei David. Na bíblia se conta que David um certo dia bebeu em abundância. Durante esta bebedeira ele briga um pouco com todos, e embriagado como está, canta e dança aplaudido pelos outros bêbados como ele, e escandalizando os sóbrios. Na euforia proporcionada pelo vinho, se transforma em um verdadeiro jogral, fazendo piada até mesmo de seu pai, não somente daquele carnal, mas também daquele celestial, e em particular briga com os próprios súditos, especialmente com “os miseráveis e os servos.” O jogral, vestido de panos suntuosos que recordavam aqueles do rei. O imitava sobre a praça e recitava - E vocês aí em baixo, miseráveis esqueléticos! – gritava – Você, e você, e você, e você, e também suas mulheres, trabalharão para mim e para todos aqueles que comandam vocês como eu, e se, se lamentarem os mando pro inferno, como é verdade que fui eleito... e também ungido por Deus. Por Deus! Assim aprenderão a engolir todas as lorotas que contam a vocês, a crer que a terra que trabalham tenha sido destinada aos seus senhores por Deus em pessoa. Não, bundões, aqueles conseguiram papá-la porque são mais rápidos que vocês e depois forçam vocês a trabalhar e pagam a vocês justamente uma miséria!

Agora dá para entender a razão do porquê tão frequentemente os jograis vinham caçados das cidades e também dos campos.

Havia um tal, um certo Hans Holden (*indica a sétima imagem*). Aqui ele... famoso jogral alemão, muito bom nesse jogo da Bebedeira de David que ousou representar na praça esse trecho ignorando o decreto que vetava esse tipo de apresentação. Acabou na fogueira.

Na Idade Média se usava também uma particular estratégia publicitária para anunciar os espetáculos sacros. Ainda hoje, na Puglia, durante os festejos do beato protetor da cidade, *San Nicola da Bari*, um famoso bispo negro vindo do Oriente, se celebram procissões. Hoje esta festa é reduzida a um desfile genérico, na qual se carregam estandartes com cenas pintadas das quais os fieis ignoram o significado. Antigamente, aquelas pinturas ilustravam ao público as várias cenas que seriam representadas na mesma noite. Atrás, tinham os batedores, ou seja, os flagelados, que andando em volta se chicoteavam fustigados por Deus... Não era à toa que se tratava de um espetáculo sacro!

Imagem 7 - *A prisão de Hans Holden*



Fonte: (FO, 2003, p.23)

O mesmo ritual é executado ainda nas procissões de Sexta-Feira Santa no Vêneto. Se canta, com flagelação, mais ou menos assim:

Imagem 8 - *Soldados*, mosaico abside (século XII) Basílica de *Sant'Ambrogio*, Milão



Fonte: (FO, 2003, p.24)

Canto Dos Flagelados

Oioiô bate, podem batê!

Eia ie ie

Todos fiquem enfileirados

Batam forte e de bom grado

Sem dó batam com avidez: podem batê!

E não temam a nudez!

Não temam as tais mordidas

Na carne rota e ferida

Oioiô bate, podem batê!!

Eia ie ie

Pra quem quer salvação

que se bata de montão

Com flagelo estalando

E não finjam golpeando: Podem batê!!

Que o senhor em sua bondade

Chicoteado foi, verdade

Oioiô bate, podem batê!

Eia ie ie

Se quiser ter penitência

Pra descontar da sentença

que está próxima de chegar

que nenhum pode escapar: podem batê!

Contra nós se abaterá

Ai! Com dor vai flagelar!

Oioiô bate, podem batê!

Eia ie ie

Para nos salvar do pecado

Jesus foi chicoteado

na cruz ele foi pregado

E seu rosto escarrado: podem batê!

Vinagre para engolir

São Pedro não estava alí

Oioiô bate, podem batê!
Eia ie ie
Vocês senhores da usura
cês terão má aventura
cês que cuspiram em Cristo
enriquecendo malquistos: podem batê!
Quem espremeu feito à uva
o dinheiro de quem sua
Oioiô bate, podem batê!
Eia ie ie

3.2.2 Segundo mistério: *Bodas de Cana*

Imagem 9 - *Domingo de Ramos* Estampa popular do século XVIII.



Fonte: (FO, 2003, p.91)

Um inglês, certo Smith, no século XIX recolheu em um volume muitas representações sacras da Itália (*é projetada a imagem de número dez*).

Aqui, esta imagem, é de um mistério que ainda hoje se representa na Sicília, exatamente na *Piana dei Greci* [Planície dos Gregos]. Esta ação coral indica três ritos diversos que se exprimem em situação análoga: a entrada de Cristo em Jerusalém aplaudido como rei de Israel, rodeado do povo festejante que agita ramos de oliva e folhas de palma.

Representa ainda Baco, o deus da alegria e da embriaguez, em procissão com os sátiros e, finalmente, Dionísio acompanhado dos silenos e das bacantes que descem ao mundo inferior. A propósito dessa divindade grega primitiva, de origem tessálico-minoica, devemos recordar que, nas primeiras catacumbas cristãs, encontramos a figura de Cristo representada com a mesma imagem do deus grego arcaico. Conta-se que quando Plutão, deus das trevas, veio à terra para raptar Core-Prosérpina, deusa virgem “do renovado abril” - como se canta em uma Canção de Maio toscano – para arrastá-la ao mundo inferior e gozá-la toda para si, ele, Dionísio, tomado de imenso amor pelas criaturas humanas, se sacrificou: montou em uma mula, desceu ao Hades e pagou em pessoa com a própria vida, para restituir aos homens a doce garota símbolo da primavera.

Também Jesus, quinze séculos depois, é aquele Deus que vem sobre a terra para procurar restituir a primavera aos homens.

Esse encaixar das divindades e seus eventos uns dentro dos outros, notem bem, não é casual na história das religiões de todos os povos, assemelha-se mais a um desenho em círculos sucessivos que reproduzem os mesmos movimentos, transformando-os e reproduzindo-os ao infinito. A contar este mistério sacro e bufo ao mesmo tempo, em *Bodas de Cana* temos o personagem do bêbado, personagem-guia dessa jogralice que conta como, em uma festa nupcial, se embebedou com o vinho fabricado, inventado expressamente por Jesus Cristo. Jesus Cristo, portanto, que se transforma em Baco, e que em certo ponto é representado em pé, em cima da mesa, enquanto, exaltado, incita a todos os comensais: “Se embriaguem gente, fiquem alegres, sejam felizes, bebam! Não deixem para depois!” “Sejam felizes, é isso que importa: não esperem o paraíso depois” e, em seguida: “o paraíso é também aqui na terra”.

Exatamente o contrário daquilo que nos ensinam no catecismo, quando crianças, quando explicam que, em suma, é preciso suportar... estamos em um vale de lágrimas... nem todos podem ser ricos... há quem se dá bem, e há quem se dá mal, mas depois cada um vem

recompensado quando estiver no além... Fiquem tranquilos, sejam bons e não me encham o saco. Era isso mais ou menos.

Dois são os personagens que conduzem esta representação: o bêbado e o anjo. O anjo, ou melhor, arcanjo, gostaria de contar o prólogo de um espetáculo sacro, dentro dos cânones tradicionais; o bêbado tagarela quer, por sua vez, a todo custo, contar o evento tal qual viveu em pessoa, ao testemunhar a bebedeira causada pelo vinho das bodas de Cana.

O anjo fala um Vêneto (dialeto de Veneza) aristocrático, elegante, polido; o outro um vulgar rústico, chulo e fortemente colorido.

Os dois vão chegar a uma discussão pouco dialética que se resolverá com pontapés e supetões: o anjo será obrigado a fugir.

A jogralice será realizada por mim sem a ajuda de nenhum ator de apoio, não por um excesso de protagonismo, mas porque a estrutura monologante do texto impõe. Tentamos mais de uma vez colocar em cena textos desse tipo, com diversos intérpretes, mas descobrimos que não fiava. A ação na versão dialogada não flui, se cria um continuo vazio de ritmo e muitas vezes diminui toda tensão cômica e dramática.

Ao contrário, a fabulação do jogral, único intérprete, realiza efeitos de síntese e velocidade de desdobramentos que projetam um jogo denso de ações alusivas, carregadas de fantástica teatralidade e que duplicam tensão e comicidade.

Então, quando estiver deste lado do proscênio (*indica a esquerda*), representarei o anjo, aristocrático, com belos gestos, quando me posicionar do outro lado (*indica a direita*), serei o bêbado.

Até quando o anjo permanecer em cena será projetada no fundo a imagem de um anjo de Cimabue, Assis, Trifório de São Francisco, final do século XIII.

Imagem 10 - Um anjo de Cimabue, Assis, Trifório de São Francisco, final do século XIII



Fonte: (FO, 2003, p.92)

Bodas De Cana

Personagens: O anjo, O bêbado.

ANJO: *(volta-se para o público levantando as mãos para o céu imitando os que rezavam)*

Brava gente atenção, que eu quero lhes falar de uma história verdadeira, uma história que teve seu começo...

BÊBADO: Eu também quero contar uma história maravilhosa... de uma bebedeira sensacional que aconteceu comigo.

ANJO: Calado bêbado!

BÊBADO: Eu quero contar também ué...

ANJO: Não! Você não conta! Sou eu que sou o prólogo e sou eu que devo prologar! Fora!

BÊBADO: Mas eu...

ANJO: Fora Calado! *(Ao público, retomando a posição inicial)* Boa gente, tudo que vou lhes contar é verdade. Fora! Tudo é fruto dos livros e dos Evangelhos e um pouco daquilo que adicionamos de fantasia...

BÊBADO: Eu não ponho nada de fantasia, é uma história verdadeira: foi tão doce a minha bebedeira que eu não quero beber nunca mais...

ANJO: Calado bêbado!

BÊBADO: Mas eu não posso nem contar...

ANJO: Não!

BÊBADO: Eh... Mas... eu...

ANJO: Não, você não conta! Sssssshi!... Fora *(para o público, como acima)* Boa gente... tudo que vou lhes contar é verdade, tudo surgiu dos livros e dos Evangelhos e um pouco daquilo que adicionamos de fantasia...

BÊBADO: *(de voz baixa e mímica)* Depois... *(indicando com o dedo)* Depois eu conto dessa chapação sensacional...

ANJO: Oh! bêbado!

BÊBADO: Tava fazendo nada... só com o dedo...

ANJO: Nem mesmo com o dedo!

BÊBADO: Mas eu não faço barulho com o dedo!

ANJO: Sim, faz barulho... fazia. Ssss

BÊBADO: Não é verdade!

ANJO: Calado!

BÊBADO: Mas não posso nem respirar?!

ANJO: Não!

BÊBADO: Nem com o nariz?...

ANJO: Não!

BÊBADO: Se não respiro, explodo!

ANJO: Se exploda!

BÊBADO: Ah, mas... se explodo, faço barulho!

ANJO: Exploda em silêncio!

BÊBADO: Oh, mas é difícil explodir em silêncio!

ANJO: Calado! Fora!

BÊBADO: *(lamenta)* Mas eu não consigo...!

ANJO: *(o interrompe)* Caladooo! *(ao público)* Tudo que vou lhes contar é verdade, tudo fruto dos livros e dos Evangelhos... e um pouco daquilo que adicionamos de fantasia...*(O bêbado se aproxima pelas costas do anjo e lhe arranca uma pena).*

BÊBADO: *(em baixa voz, para si, imitando de fazer voar a pena)* Oh que linda pena colorida...

ANJO: Bêbado!...

BÊBADO: *(se assusta e joga a pena para cima e imita como se a pena caindo em sua boca o fizesse tossir ruidosamente)* Ehh... Ahhh... você me fez comer?! *(se torce como se sentisse cócegas grandes no estômago)* Os arrepios!... As cócegas!

ANJO: *(ressentido)* Calado!

BÊBADO: Eh.. mas eu ... não...

ANJO: Fora!

BÊBADO: Mas eu... *(continua a esganiçar por causa das cócegas)* Oh, Oh...

ANJO: *(lança uma olhada feia para o bêbado e retoma seu discurso)* Tudo que vamos lhes contar é verdade, tudo surgiu dos livros e dos Evangelhos... *(o bêbado se aproxima novamente do anjo e lhe arranca por trás outras penas, imita a admiração pelas mesmas, arranca outra e cheira: desgostoso a joga fora. Faz um leque de penas e se abana e se pavoneia, o anjo percebe)* Seu beberrão!...

BÊBADO: Eh?... *(Joga todas as penas para cima e fantasia que caem como chuva)* Neve...

ANJO: Mas quer sair desse palco? Se não sair agora eu lhe ponho para fora a pontapés!

BÊBADO: A pontapés?!

ANJO: Sim, pontapés! Fora!

BÊBADO: *(ao público indignado)* Gente!... vocês escutaram? Um anjo que me quer por pra fora a pontapés... A mim! Um anjo! *(agressivo com o anjo)* Vem, vem anjinho de uma figa!

Vem galináceo! Que eu te despeno todo! Todas as penas uma a uma, até do cú... *(se aproxima ameaçando)* lá por trás... Vem galinhão... Vem!

ANJO: Socorro... Não me toque! Socorro! Assassino... *(foge assustado)*

BÊBADO: O anjo fugiu e me chamou de assassino!... Mas como pode chamar de assassino a mim? Eu que tenho bondade por todos os lados, sou tão bom que me sai bondade também pelas orelhas graças a esse vinho que se derrama em mim por todo lugar, se derrama também pela terra, que podemos até escorregar por cima... Eu não imaginava que terminaria tão bem esse dia que começou de modo maldito, desgraçado... Eu fui convidado para um matrimônio, um casamento, em um lugar aqui perto uma vila que se chama Cana... Cana.. que por esta razão depois dirão “as bodas de Cana”. Bom ali, então, eu cheguei... já tinha todo o banquete pronto pro casório com aquele tanto de coisa pra comer... tanta coisa de comer e nenhum dos convidados estava sentado comendo, todos de pé, que ou blasfemavam ou cuspiam no chão, ou davam grandes chutes fazendo as pedras rolarem. Tinha a esposa que chorava, a mãe da esposa que arrancava os cabelos. Tinha o pai da esposa, de frente a um muro, que dava cabeçadas repetidamente... mau!

- Mas o que aconteceu? Perguntei.

- Oh desgraça!

- O esposo fugiu?

- Não o esposo é aquele ali *(indica)*. Aquele que blasfema mais que todos!

- E o que aconteceu então?

- Oh desgraça... descobrimos que um tonel cheio de vinho, preparado para o banquete de casamento, se arruinou em vinagre!

- Tudo vinagre? Todo o vinho em vinagre? Bela desgraça! Esposa banhada é afortunada! Mas banhada de vinagre é desgraçada de arrebentar e jogar fora!

E todos que choravam... o esposo que blasfemava, a mãe da esposa que arrancava os cabelos, a esposa chorava, o pai da noiva que dava cabeçadas no muro repetidamente, mau! Em meio daquilo tudo, chega um jovem, um jovem um que chamam... de Jesus... Jesus... filho de Deus seu apelido. Não estava sozinho, estava acompanhado de sua mãe, uma que chamam de Nossa Senhora. *(Ensaia uma caminhada elegante e fascinante)* Grande e bela mulher! Eram convidados de respeito que chegaram só um pouco atrasados. Assim que Nossa Senhora ficou sabendo dessa loucura que estava ocorrendo, de que o vinho tinha se transformado em vinagre, caminhou para perto de seu filho Jesus, filho de Deus e também de Nossa Senhora, e lhe disse: *(se exprime enfileirando palavras uma depois da outra com grande velocidade sem tomar fôlego)*

- Tu filho meu, que és tão bom, jovem querido, que fazes coisas maravilhosas por todos aqueles que precisam, neste momento de tristeza veja se tens vontade de tirar fora dessa loucura esta pobre gente que está em meio a tanto embaraço e dê a eles prazer e alegria para que possam recordar deste santo dia! Aleluia Aleluia!

Assim que Nossa Senhora teve essa pouca conversa com seu filho, todos nós vimos florescer sobre os lábios de Jesus um sorriso, tão doce que se não ficasse atento saíam as rótulas do joelho e caíam sobre os dedões dos pés pela comoção. Doce esse sorriso. E de repente Jesus disse:

- Bem, gente, vocês poderiam trazer doze baldes cheios de água clara e limpa?

Foi como um raio, tráquete, dozes baldes chegaram a sua frente, cheios de água, que eu, quando vi toda aquela água de uma vez só até me senti mal... parecia me afogar! Fez um silêncio que parecia que estávamos na igreja em dia Santo. E esse Jesus deu um passo avante, massageou as mãos esfregando e estralando os dedos (*faz o gesto de estralar os dedos*) depois levantou três dedos... somente três dedos, que os outros dois tinha junto da mão e começou a fazer sinais sobre a água, sinais que fazem somente os filhos de Deus. Eu que estava um pouco pra lá como falei, primeiro a água me impressiona ao olhar... não olhava... mirava o vazio com tristeza... e de repente me sinto entrar pelos buracos do nariz um perfume delicado como de uva esmagada. Não dava para confundir... era vinho! Porra! E que vinho! Me passaram uma jarra, encostei os lábios, mandei pra dentro um gole, e porra! (*como em êxtase*) Oh ...oh santos do purgatório, que vinho! Levemente adocicado, amendoado no fundo, um pouquinho frisante, salgadinho no meio, que fazia luzinhas vermelhas piscarem por todos os lados, sem florear, nem babar, três anos de fermentação no mínimo, safra de ouro! Que descia deslizando pela garganta a borbulhar até o estômago..., se espalhava um pouquinho tremendo, ficava ali calmo, como para pegar fôlego e depois gnock! Dava um golpe, voltava para trás rodando garganta acima, chegava até os buracos do nariz, se espalhava fora todo o perfume.... que se passava alguém também galopando à cavalo (*imita o empinar de um cavalo com o cavaleiro aturdido em apresentação monumental*) GNIUUU... BLL... “- É primavera!”, gritava.

-Porra! Que vinho!... e todos aplaudiam:

-Bravo, Jesus! Divino!

E Nossa Senhora, a mãe dele, andava em êxtase de satisfação, com orgulho de ter um filho que consegue bravamente obter da água o vinho. E todos que bebiam, se embriagavam, dançavam, dançava a esposa, cantava o esposo. O pai da noiva diante do muro, dava testadas

repetidamente, mau... porque ninguém tinha avisado pra ele do milagre. E Jesus? Jesus estava de pé em cima da mesa tinha uma jarra na mão e servia vinho para todos:

- Bebam gente, divirtam-se! Alegrem-se, embebedem-se, joguem, falem, não deixem para depois... o paraíso... imediatamente, aproveitem agora e não depois de mortos!

E depois, de repente, se lembrou de sua mãe:

- Oh santíssima! Nossa Senhora! Mãe, me esqueci! Me perdoe, minha mãe, eu fiquei tonto, um pouco aturdido da cabeça... beba um gole de vinho também a senhora, mãe!

- Não, não filho. Obrigada, te agradeço, mas eu não posso beber, que eu não estou acostumada ao vinho... me faz rodar a cabeça... e depois digo bobagens”

- Mas que bobagens, mãe, não pode te fazer mal, te trará um pouco de alegria. Não pode te fazer mal, este vinho é bom, é são, é vinho puro... feito por mim! Fui eu que fiz!

(Ao público, mudando tom e comportamento) E depois tem os canalhas malditos, que vão dizendo por aí que o vinho é invenção do diabo, satanás, e é pecado. Mas você acha que se o vinho fosse uma invenção do demônio e pecado, Jesus teria dado de beber para sua mãe? Para sua mãe santíssima? Ele que tem tanto amor por ela, e que eu não tenho nem por toda bebida deste mundo! Tenho certeza que se Deus Pai em pessoa, ao invés de ter ensinado a Noé, tanto tempo depois, este truque maravilhoso de esmagar a uva e retirar o vinho, tivesse ensinado logo, desde o princípio, a Adão, súbito, antes de Eva, imediatamente, quando o tivesse feito de lama e terra *(imita um escultor que faz um boneco)* amassou uma grande bola *(alude a cabeça do boneco)* lhe fez dois buracos para os olhos, depois dentro dos olhos as bolinhas, as pazinhas para as orelhas, o nariz com os buracos, a boca *(finge de enfiar dois dedos na boca do boneco de barro)*. Cuidado com os dentes para não morder, hein?! Depois o pescoço, os ombros, os cotovelos, os dedos, vou fazer como os meus: *(conta os próprios dedos)* um, dois, três, quatro, cinco por parte... depois debaixo da barriga *(imita com delicadeza de finalizar o sexo de Adão)* o pinto, o bumbum, embaixo com as pernas, os joelhos, a canela, com os pés aqui também, cinco dedos, agora te dou vida, Adão *(como se soprasse na boca)* FFFPPPHHHOO... Respira vida Adão Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Vida! Abra os olhos, vai Adão! Anda que tu estás vivo! *(Imita sustentar a criatura obrigando-a a caminhar)* Agora espera que te faço a tina *(faz o gesto de preparar um grande tonel e convida Adão a entrar)*. Espera! Dentro, dentro da tina... Agora a uva, olha que belos cachos de uva. Vai, esmaga a uva, vai! Salta! Baila! Pisa! Aê! Salta! Baila! Pisa! Aê! *(o incita a dançar e a pisar o mosto, batendo as mãos para sinalizar o ritmo)*. Salta! Baila! Pisa! Aê! Salta! Baila! Pisa! Aê! Salta! Baila! Pisa! Aê! Faça o vinho! Súbito, Adão! *(Distanciando-se da ação vem ao proscênio e comenta*

com ímpeto) Deus deveria ter ensinado: Adão, uva, vinho, Eva! E não estaríamos expulsos do paraíso nesse mundo do maldito, estaríamos todos lá agora contentes com nossos copos (*faz o gesto de levantar uma taça e brindar*) Alegria! Saúde! Por ti! Pra terra! Opaaa! Pra mim! Pra ele! Pra Deus! Aleluia! Porque teria bastado que naquele dia maldito em que chegou a serpente canalha e se aproximou de Adão com a maçã na boca dizendo: (*com tom hipnotizador*)

- Coma a maçã, Adão! (*como em uma dança oriental imita os movimentos retorcidos de serpente que se enrola entorno de Adão tendo o pomo nas presas arreganhadas*).

- Olhe a maçã! Maçã! Doces, boas, doces as maçãs, vermelhas, maçãs boas como as uvas! Teria bastado que Adão tivesse escondido nas costas um garrafão cheio de vinho... tivesse chutado todas as maçãs da terra, esmagado a cabeça da serpente e tivesse gritado feliz, dizendo: (*brindando*)

- Aê! Saúde! Pra ti! Pra ele! Pra Deus! Pra terra! Aleluia!

E nós estaríamos todos salvos no paraíso! Ali foi o terrível pecado; que os frutos não tinham sido criados para serem comidos, mas para serem pisados, esmagados: com a maçã esmagada se faz uma boa sidra, com cerejas amassadas se fazem uma boa *grappa* doce e a uva... é um pecado mortal comer! Com ela se deve fazer o vinho! E eu tenho certeza que para aqueles que foram honestos e salvos em vida, o céu será todo de vinho! Blasfemo? Não, não blasfemo não! Eu me encontrei lá em sonho, morto. Sonhei uma noite que tinha morrido, e sonhei que vinham me pegar e me levavam para fora para um lugar tremendo onde tinham muitas bacias fundas e dentro de cada uma tinha um danado, um pobre coitado. Imerso dentro de uma água vermelha que parecia sangue, em pé! E eu comecei a chorar:

- Oh, Deus, cheguei no inferno! Malditos sejam meus pecados! E enquanto chorava, me tiraram todas as roupas e começaram a me lavar e esfregar, me lavar assim tão limpo, com água quente e fria, que nem na Páscoa tinha ficado tão limpo! Uma vez que eu estava limpo, me colocaram dentro de uma água vermelha na bacia grande, glu glu glu, essa água vermelha que vinha até os lábios. Eu fechei os lábios, mas uma onda veio contra mim, chegou e glup. Desceu em uma golada. Estava no paraíso! Era vinho, porra! E imediatamente compreendi aquela maravilhosa invenção de Deus pai, para os beatos. Eram todos beatos lá dentro, que para não cansar os pobres beatos, de toda hora ter que levantar e encher o copo, em pé, até a boca, que bastava sugar sem trabalho... abrir a boca e dizer:

- Bom dia, senhores! E gluch!... e eu comecei a cantar:

- Eu bebo sim... glup! Estou vivendo... glup! Tem gente que não bebe e está morrendo!... glup glop!... Socorro! Tô afogando!... glup!... que bom afogar! Glup! Galo!... Galo! glam glo glo glup glup!

3.2.3 Terceiro mistério: *O nascimento do jogral*

Prólogo:

Esse é um texto de Ragusa, recolhido no século passado por um amigo e colaborador de Giuseppe Pitrè, o famoso pesquisador de Palermo que publicou uma mole inacreditável de documentos sobre a tradição popular da Sicília. Mais tarde chegaram-lhe nas mãos fragmentos de uma jogralice que desenvolvia o mesmo tema, proveniente do norte da Itália, exatamente de Cremona. Dario Fo enxertou esses últimos no texto ragusano e assim veio à tona este conto popular que lhes apresento. Podemos dizer que se trata de um texto quase autobiográfico de um jogral que narra como escolheu “subir no banco” para divertir e provocar o público dos mercados. No início do discurso, promete o jogral, que com suas situações e as suas trovas, fará mijar de rir o público presente, a tal ponto de provocar verdadeiros milagres: de tanto rir um corcunda se retificará num instante, peito pra fora e costas retas; uma mulher cujo leite secou, verá seu peito inchar até jorrar leite dos mamilos como uma fonte. O jogral parece irrefreável na sua falação quando, de repente, muda o tom e decide contar de si e da sua origem:

-Eu era um lavrador, -começa, - não tinha nenhuma intenção de escolher esse trabalho. Não tinha nascido pr’aquilo.

E aqui nos revela um acontecimento verdadeiramente inacreditável: assegura que quem o convenceu a escolher esse trabalho de bufão foi Jesus Cristo em pessoa.

- Ser lavrador é duro, - assegura o jogral, - espécie que deve trabalhar sob os patrões em uma terra que não te pertence. Trabalhando de manhã à noite, sempre a primeira água que bebe o terreno é o meu suor.

Mas um dia, subindo em um monte, descobre quase por acaso um terreno não cultivado e rochoso que não pertencia a ninguém. Ajudado pela própria mulher e pelos filhos, coloca sobre o monte terra nova e encontra água para irrigá-la. Neste momento se apresentam, um depois do outro, um padre e um escrivão, talvez advogado, todos reclamando a posse daquele território sobre a montanha em nome do possessor de todo o vale. Ele, decidido e seguro, afugenta a todos, mas ao final chega o senhor que com a maior pompa e arrogância, pretende a restituição da terra; o camponês resiste e se opõe. O senhor então o agride fazendo-o

apanhar a pauladas dos seus capatazes, em seguida, diante de seus olhos, violenta sua mulher que enlouquece e vai embora; lhe queima a colheita e a casa. Derrotado e humilhado, o camponês decide de enforcar-se na última viga que restou firme entre os muros arruinados pelo fogo, quando aparecem diante dele, de repente três mendigos muito magros que lhe pedem água. Um deles é Jesus que fala ao camponês quase o agredindo. Ele tem uma verdadeira lição sobre a condição humana e fala da justa punição que acomete todos aqueles como ele, que escolhem mover-se sozinhos para não repartir a própria sorte e as vantagens com os desesperados da sua raça. Para finalizar, lhe ensina o uso dos gestos e das palavras para ganhar a confiança em si e nos outros, como ele, submissos e ofendidos.

Mas esse discurso é melhor que escutem diretamente e por inteiro como era encenado:

O nascimento do jogral

- Cheguei minha gente! Venham aqui! Venham todos ver o jogral. Êiá! Ah! Ah! Aqui está ele! Olha o jogral! Olha o jogral! Olha o jogral! O jogral sou eu! Aquele que faz saltos e fala feito louco e que... (faz uma pirueta bufa) Ohh ohh Fiz vocês rirem! Venham que farei vocês mijar de tanto rir... morrer de risadas quando fizer descobrir os maiorais que nos cercam por aí soberbos e inflados como balões a fazer guerras onde nós somos os degolados ... mas basta destampar, pu, tirar fora a rolha do cu e pffffff se esvaziam e estouram, como bexigas. Venham cá, é o tempo e o lugar para que eu faça palhaçadas pra vocês, para que os ensine. Todos em volta de mim! Venham!

Atentos que quedas e situações improviso... uma cantadinha e faço falsetes como um grilo!

Vejam minha língua como gira! Ahhhh Ahhhh é... é um moinho, uma faca. Mostrarei como as palavras se transformam em lâminas cortantes que mutilam as patas dos mentirosos impostores. Mas avante quero lhes contar como me tornei um bufão que faz, as pessoas se mijarem de rir. Que eu não nasci de um sopro caído do céu e ops! Estou aqui:

- Bom dia, boa tarde, boa noite. Não! Eu, sem querer contar vantagem, sou um milagre vivente! Não acreditam em mim?

- Sim, é verdade, eu nasci lavrador. Esse mesmo de pá e enxada. Não tinha porque me alegrar. Não tinha terra. Não tinha nada. A única chance de sobreviver era me colocar sob o patrão: as costas curvadas e o cansaço de lavar terra.

- Podem acreditar, escutem!

Não é, nem mesmo por acaso que subi no banco para fazer deboches...

Não, nem mesmo aconteceu de minha mãe, me olhando bebê largado no berço onde eu ria debochando, tenha exclamado:

- Mas que belo rostinho simpático... Que alegria me dá! Palhacinho risonho! Olhe, quando crescer vai ser jogral!

Não! E nem mesmo aconteceu que eu me tenha olhado na bunda de uma frigideira brilhante, que eu fazia de espelho, e assim ao me olhar:

- Óh, que olhos reluzentes de alegria que espalham luzes e felicidade por todo lugar! Sou mesmo simpático, esplêndido! Vou ser palhaço!

E nem mesmo aconteceu que Deus Pai, que vem sempre espiar fora das nuvens ... Que não tem nada para fazer esse aí... observando sua criação, beato tenha gritado:

- Oh que bela terra que pari! Oh que belas árvores coloquei em pé! *(Muda de tom)* Oh! E quem é aquele? Oh um lavrador! Com aquela cara! Simpática! Ei, lavrador deixes a pá, largues essa terra, vai ser jogral e vê se não me enche o saco!

- Não, não, não foi ele! Foi seu filho Jesus! Um milagre! Não é piada, juro! Um verdadeiro milagre dele: Jesus Cristo em pessoa. Foi. Ele que me transformou em jogral.

Não acreditam? Tô vendo! Então vou lhes mostrar! De acordo?

Toda manhã me levantava quando ainda era escuro... o sol não tinha ainda saído e eu andava curvo com a pá e enxada a rachar a terra: o meu suor era a primeira água que a terra bebia.

Fim da tarde voltava pra casa bêbado... morto de cansado, com os olhos esbugalhados pela luz e nenhuma vontade de brincar com as crianças... fazer amor com minha mulher...minha esposa... me estirava de costas na cama... um saco cheio de palha.. e dormia. Não era que adormecesse. Desmaiava. POF. E de noite no meu sono não tinha sonho.

- Cocorocó!

Maldito! Outra vez a trabalhar! Mais um dia pra cansar.

Mas certo dia voltando do campo pela margem do rio a procura de caranguejo... me perdi na estrada e, de repente, me encontrei de frente a uma montanha negra que eu não conhecia.

Tremenda, alta! E perguntei a um carreteiro que passava ali:

- Oh compadre, de quem é esta montanha deslumbrante que se levanta de repente?

- De ninguém.

- Mas como pode ser de ninguém este monte gigante?

- Não vale nada. É pedra preta arrotada por um vulcão. Chamam de: cagada do diabo!

- Deve ter feito um grande mal de cu ao diabo quando cuspiu da bunda esta cagada.

E eu subi...escalando de quatro como um gato e raspando com as unhas... em uma fenda cavei um punhado de terra. Eu farejei: doce e gorda! Desci correndo até a casa da minha mulher. Chamei de fora, gritando de alegria:

- Os menino, ô mulher, vamos fazer um milagre com os braços e o cérebro!

Ela largou a enxada e o balde e em seguida veio com as crianças.

Quando eles saíram, sem nem retomar o fôlego, começamos a cavar por todos os lugares com a enxada aquele pouco de terra e depois fomos descendo até a margem do rio para recolher terra úmida. Dia após dia, lua após lua. Fomos também ao cemitério, fomos roubar terra dos mortos! Boa terra das tumbas velhas! Gorda!

E montávamos carregados de baldes e espalhávamos este terreno lamacento: dia após dia, lua após lua, elevando degraus, uma escadaria de degraus!

Todos a trabalhar, também as crianças. Contentes!

E minha mulher, bela, formosa... andava segurando cestas de terra na cabeça. Se movia como uma rainha. Olhos brilhando, os seios redondos e firmes... que quando avançava correndo, balançavam e tocavam como sinos dim don din dom! Oh como é bela. Meu doce amor!

E cantava! Cantava tão bem que sua voz chegava direto no cérebro!

Dia após dia, lua após lua, chegamos a montar tantos degraus que parecia a Torre de Babel!

Mas não tinha água...

Com picaretas fazíamos buracos para procurar, mas não saía um esguicho d'água.

Tínhamos que descer lá no rio, descer e voltar, todos a mulher e os meninos com baldes e baldes, mas sempre seca ficava: essa terra bebia como se tivesse embaixo um dragão sedento.

Um dia andei com a picareta nas costas subindo a montanha blasfemando:

-Oh Deus maldito! - e eu cheio de raiva dei um golpe de enxada com força na pedra: PIUM!

A pedra se espatifou e SVUOMMM! SHIUHUMM Surgiu um grande jorro de água que me inundou.

-Oh Senhor... obrigado! Graças a Deus! Precisa mesmo blasfemar para te fazer realizar milagres, Santo Deus!

Os jatos de água jorravam por todo lugar e borbulhando desciam pela encosta inundando todo o terreno!

Minha mulher se debulhou em lágrimas, um choro de alegria e as crianças enlameadas chafurdavam como peixes na desova.

-Obrigado! Obrigado Senhor!

Um perfume doce se espalhava por todo lugar... e a grama que súbito aparecia. Plantei uma semente de centeio, não tive tempo nem de me voltar e TACK! um broto de folhinhas se despontava. Exagerei não foi tão rápido

Era uma terra de ouro!

Uma tarde esqueci a enxada plantada na terra: no dia seguinte voltei, estava florida, a enxada florida! Das árvores brotavam frutos... pássaros que vinham fazer seus ninhos... perfumes... o grão... o trigo...Oh! Que loucura! Tinha o pavor de acordar de um sonho.

Fui de encontro ao céu rosado, com o sol que estava caindo atrás dos montes e disse:

- Deus, eu sei bem... eu sei desde sempre que dentro do sol está também nesse momento e agradeço o grande presente que me deu com este milagre! Eu serei pra sempre grato... a custo de suar sangue, farei esta terra se tornar um paraíso terrestre. Amém!

Passavam meus companheiros lavradores e diziam:

- Nasceu com o cú pra lua! De uma montanha seca tirou para fora um jardim de um Paxá – E tinham inveja.

Um dia, estou eu ali no campo, viro a cabeça e vejo despontar a cavalo o patrão de todo o vale, que fixa seu olhar em mim.

Passava os olhos ao redor e me olhava... depois foi me dizer:

- Quem fez ficar em pé este milagre? Quem fez florescer esta terra? Parece uma torre de babel florida!

- Eu senhor! Eu que fiz... pá por pá transportei... montei os terraços... Eu! Também a água que não tinha... eu fiz jorrar pra fora a enxadada! É minha esta montanha que não era de ninguém!

- Coisa de ninguém é um dito que não existe! Aqui, se não sabe, por todo o vale, também o rio, terra, pedra, tudo... tem um Dono. E eu sou ele. Dono também do ar que respiras. Respiras pouco!

- Não! Não é sua! Mas eu perguntei ao redor. Fui no escritvão, não era de ninguém, perguntei ao padre, era de ninguém, e eu a fiz, pedaço por pedaço. Esse monte é chamado de cagada do próprio Diabo para dizer que ninguém nunca quis. Nem mesmo os senhores patrões.

- Pode ser... um tempo... mas agora mudei de ideia: É meu e tu vais me dar.

- Não posso te dar senhor... eu não posso trabalhar para outro.

- Eu te pago, te dou dinheiro me digas o quanto queres.

- Não eu não quero dinheiro, porque, se me dá o dinheiro, depois não posso comprar outra terra com o que me deu e devo andar de novo a trabalhar para os outros! Eu não quero! Não aceito!

- Me dê a terra!

- Não.

Então, deu uma risada e partiu, bateu as esporas no cavalo e sumiu!

No dia seguinte avisto lá no fundo o padre, subindo o morro todo vestido de preto, suava feito tampa de chaleira e com um lençinho limpava o suor que colava no rosto todo e no pescoço e já de longe me gritava (*in grammelot latino*):

- Mio caro camponês, lavrador in pax atoa venho, para dissolver sua imprudencia e presunción de pensar que possas possuir a propriedade de um território. Nulo ex libero di possuición e cada palmo di terra tem uma só propriedade que il Papa e o Imperador concederón a esse grand senhor único! Tu filho mio, devi ceder pela santa pax domine!

Quando chegou perto de mim, eu dei uma enxadada que por pouco não pegou nele com o asno que montava. Nunca tinha visto meia volta tão repentina: dando chutes com os calcanhares nas bolas do asno, ia desembestado saltando e blasfemando de tal maneira que me fiz até o sinal da cruz pros seus pecados!

Dois dias depois chega aqui em cima o escrivão com uma bela mula gorda, da bunda enorme... ele também era um cuzão, e quando desceu da sela não entendia se tinha descido a bunda dele ou a da mula!

Desenrolou um pergaminho longo e escuro cravejado de sinais, esquisitices e cruces e disse sem respirar, cuspidando palavras como uma ladainha:

- Meu caro amigo, sei bem e te dou fé e razão para o fato de que para o vulgo era desconhecida alguma possessão deste monte, mas dando uma olhada a esses papeis de pergaminho antigo, se descobre claramente que este terreno era de posse do rei Boécio I, o qual doou o território - metade, de cá do rio - a uma amante sua... uma santa freira e o outro lado a um filho bastardo, o mais amado entre todos os bastardos que ele tinha. Mas aconteceu que naquele tempo o rio por causa de uma grande tempestade transbordasse das margens e se dividisse em dois cursos: metade de um lado metade do outro, deixando no meio uma ilha com um monte negro. Por essa razão por séculos e séculos o monte não pertenceu a ninguém. Mas hoje nosso senhor patrão descobriu o ocorrido da divisão do rio e pretende justamente estar retomando a posse desta diabólica cagada!

Não havia ainda tomado fôlego o escrivão quando eu lhe dei um grande chute no meio da bunda, que partiram a galope ele e a mula!

- É destes braços a terra! Não a largarei para ninguém!

Mas o senhor não me largou não, e começou a caçar, e fazia todas as lebres passarem na minha terra. Andava continuamente pra frente e pra trás com os cavalos e os amigos a pisotear as plantas. Um dia tocou fogo em tudo, era verão estava seco. Ele colocou fogo em toda a

montanha e me queimou tudo, também os animais queimados, a casa queimada, mas eu não fui embora! Eu esperei... começou a chover durante a noite, e depois da chuva comecei a limpar, a replantar, a organizar as pedras, a recolocar a terra, e fiz descer água por tudo, porque dali, não queria sair porra! E não me movi!

Mas eis que um dia aparece o patrão com seus capangas. Nós estávamos no campo a trabalhar, eu as crianças e minha mulher... e os seus soldados me prenderam, segurando meus braços abertos, e assim me seguravam, como um pobre cristo. O patrão abaixou as calças e pegou minha mulher, jogou ela no chão... arrancou as saias, abriu suas pernas e saltou em cima e montou como se ela fosse uma vaca. E todos os soldados riam, debochavam.

As crianças me olhavam com os olhos esbugalhados... embaçados... Olhavam a mãe... olhavam para mim. Olhavam a mãe... olhavam para mim.

E eu me debatia... até que consegui me libertar, peguei uma enxada e gritei:

- Toma desgraçado, toma!

- Pare! Pare!- Gritou minha mulher sob o patrão:

- Não dê a ele pretexto para te matar, não esperam outra coisa. Você justamente pensa de morrer por vontade própria para manter sua honra, mas você não tem honra. Honra possuem somente aqueles que possuem coisas, dinheiro, terras! Nós que não temos nada não temos honra! Nossa honra é a terra. Salve a terra, tenha a terra e cuspa em cima desta honra!

E eu de repente perdi toda minha vontade ... larguei a enxada no chão.

Os soldados me infernizavam com ruído:

- Corno... bundão sem dignidade! Montaram sua fêmea e fica aí hipnotizado como galinha!

O senhor montou no cavalo e atrás dele foram seus capangas.

- Agora podes ficar com a tua terra. Me pagou bem - e ria.

Como um rebanho debandado voltamos para casa.

Minha mulher andava, na frente de todos. Não olhava ninguém. Os filhos não me olhavam.

Eu não olhava, ninguém se olhava.

Depois daquele dia quando minha mulher descia até a vila as pessoas no seu caminho se desviavam, ninguém lhe dava bom dia, era como se não a vissem.

- Puta, vaca! diziam e escapavam. Nem mesmo na igreja a deixavam entrar.

Depois umas noites minha mulher gritando fugiu correndo subindo a montanha... subia rindo ... Batia as mãos, cantava até perder o fôlego palavras desavergonhadas. Estava louca.

- Pare! Pare, meu bem, meu doce! Volte atrás com a consciência... a mim não me importa... sempre será para mim o meu amor.

Não me deu ouvidos, sumiu. Ah minha flor!

As crianças não diziam uma palavra, não brincavam, não riam, não choravam.

Dia após dia emagreciam: mortos! Um depois do outro, todos mortos!

Sozinho fiquei, o único cristão sobre esta terra queimada... já que os soldados tinha tocado fogo também na casa e no bosque.

Abobalhado não sabendo o que fazer, uma tarde peguei um pedaço de corda e lancei sobre uma viga, a única que restou boa entre os muros chamuscados... fiz um nó, passei envolta do pescoço e disse:

- Deus que também no escuro da noite olha os homens através das milhares de luzes das estrelas... por qual brincadeira maldita, Senhor, me deu este presente de terra e de água me enchendo de esperanças... para depois, logo, me revirar na merda do desespero? Deveria me dizer que era para me marcar a ferro quente. E dar testamento claro que quem inicia a vida como pobre lavrador, sempre igual deve ficar, não deve ter esperanças, nem sonhos, nem expectativas! Senhor, digo que esse foi um golpe cruel, isto de me fazer provar aqui na terra o paraíso, para depois me jogar de novo com essa ofensa, lá em baixo, no inferno, sem piedade! E então quero te dizer que esta vida de merda que me deu, eu te devolvo. Fique você com esta vida!

Faço para me lançar enforcado, quando sinto apoiar uma mão nas minhas costas, me viro e era um jovem magro com os cabelos longos... mal vestido... o rosto pálido... os olhos grandes, doces e tristes que me diz:

- Lavrador poderias conseguir algo de beber que tenho sede?

- Mas parece um bom momento para pedir água na hora que um sujeito está para se enforcar?? Onde tá o respeito?

Dei uma olhada nele... tinha uma cara de pobre cristo também. Perto dele tinham outros dois desesperados: um com os cabelos e uma grande barba branca e outro sem barba... magros e pálidos que pareciam lavados no cal... com o rosto abatido pela fome.

Vocês precisam de outra coisa além de beber. Precisam comer *(faz o gesto de tirar a corda do pescoço)* Bom, dou algo de comer pra vocês e depois me enforco.

Vou e procuro dentro da única arca que restou de pé: encontro somente favas e duas cebolas. Eu cozinhei. Enchi três vasilhas e dei a eles na mão. Comiam com gula de esfomeados. Depois que se alimentaram, aquele jovem de figura esbelta e com os olhos grandes me disse sorrindo:

- Obrigado por essa sopa quente! Passa pela tua cabeça quem possa ser eu?

Eu olhei bem direito:

- Me parece que você talvez... seja Jesus Cristo.

- Muito bem! Adivinhou. Este é Paulo e o outro é Pedro.

(inclina a cabeça em sinal de saudação)

- Prazer! O que mais posso fazer por vocês?

- Já foi bastante o que nos ofereceu. Eu te conheço lavrador, sei o que te aconteceu... aquilo que fizestes. Conheço o cansaço que te custou cuidar desta terra, fazer florir a montanha vomitada pelas nádegas do diabo. Sei do suor de teus filhos e de tua mulher... e da violência do patrão sobre tua esposa. Tudo pelo orgulho de não deixar esta terra. Grande força e coragem... Tu demonstrastes ser um grande homem. Mas é justo que tenhas terminado assim... deste modo.

(tom ressentido do camponês)- Por qual razão Cristo?

- Porque ficaste com toda a terra somente para ti e não repartindo com outros lavradores, pobres como tu! Tu não entendeste o mais importante que é pensar nos outros.

- Mas o quê? Repartir com os outros um pedacinho de terra de nada que não dava nem mesmo para mim e a minha família?

- Não seja chorão... poderiam viver nela outros tantos desesperados como tu! É justamente o pouco que tens que deves dividir com os outros para que os outros dividam contigo o tanto que precisas ter: como apoio, amor, solidariedade, conselhos também na luta e também na condição em que estás. E sobretudo não falaste com os outros. Diga-me lavrador, já andaste pelas casas, pelas cabanas de palha a contar tua história? Não? Bem de agora em diante, deves fazer de maneira que os outros se encarreguem do que te aconteceu... deves lhes dizer do patrão... da perversidade que fez com a tua mulher, e primeiro do padre e do escrivão! E depois escute o que eles têm para contar. E sobre cada coisa não contes choramingando, mas com risada estridente... Aprendas a Rir! A transformar também o terror em risada. É mandar com a bunda pelos ares os espertalhões que buscam encurralar com as palavras, com as grandes falações! Faça com que todos explodam em grandes gargalhadas, rindo assim cada medo se dissolve! Ensine-os a sobreviver com o cérebro e não com os pés.

- Mas eu não, não sei dizer palavras reviradas... não sei fazer contracanto de bufão e nem mesmo trocadilhos retorcidos sarcásticos, que minha língua trava dentro dos dentes... com o cérebro que tenho ressecado de sol e de cansaço.

- Tens razão. Precisas de um milagre!

Me pegou pela cabeça... me puxou para perto do seu rosto e me disse:

- Eu Jesus Cristo, neste momento te dou um beijo na boca e sentirás tua língua girar como um saca-rolhas e em seguida tornar-se uma faca que fura e talha... remexendo palavras e frases

claras como um Evangelho. E depois corre na praça! Jogral serás! O patrão ficará de calças na mão e os soldados, padres e advogados vão empalidecer descobrindo-se nus como vermes!

E assim pegou minha cabeça e colocou seus doces lábios sobre os meus e me beijou. Senti um grande tremor de fogo sobre os lábios... a língua ondulando e se enrolando como cobra. Palavras novas flutuavam rodopiando no meu cérebro. Cada pensamento meu se revoltava, cada ideia me surgia invertida!

Corri até perder o fôlego descendo para vila, fui até o meio da praça e gritei:

- Ei gente! Gente, vejam eu sou Jogral! Venham, estejam atentos! Escutem! Mostrarei como se transformam as palavras em lâminas cortantes que quebram as pernas dos infames impostores... e outras palavras que se transformam em tambores para despertar os cérebros adormecidos! Venham! Venham todos! Venham ver! Olha o jogral, olha o jogral, olha o jogral!

CAPÍTULO 4:

QUARTA JORNADA- EXPERIÊNCIA E REFLEXÕES SOBRE OS DESAFIOS DE TRADUÇÃO DE MISTÉRIO BUFO

Cantar era buscar o caminho
 Que vai dar no sol
 Tenho comigo as lembranças do que eu era
 Para cantar nada era longe tudo tão bom
 Até a estrada de terra na boléia de caminhão
 Era assim⁴⁸

Depois de apresentadas as traduções, abordarei neste capítulo minhas principais escolhas, contextualizadas através dos estudos e autores sobre os quais discorreram os capítulos anteriores, e aos quais acrescento Antoine Berman em *A tradução e a Letra ou O albergue do Longínquo* (2007), que nos propõe “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir de sua natureza de experiência” (BERMAN, 2007, p. 19), para aprofundar justamente esse aspecto que para o tradutor francês vai além da dupla prática e teoria. Com a finalidade de apresentar a intrínseca relação entre *verbo–corpo*, tal qual nos aponta Pavis (2008), retomo algumas ideias importantes de grandes homens de teatro, que no século XX pensaram, problematizaram e investigaram a palavra e sua relação com o corpo, influenciando diretamente o teatro contemporâneo. São eles: Antonin Artaud (1896- 1948), poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês, que nos deixou de legado *O teatro e seu duplo*, de 1938, uma série de ensaios que tiveram grande ressonância no desenvolvimento dos trabalhos teatrais que o sucederam, como por exemplo, do britânico Peter Brook (1925 -), famoso diretor de teatro e cinema, que em seus espetáculos trabalha com atores de variadas nacionalidades e busca uma esfera mais mística e ritual do teatro. A outra figura marcante nos estudos de corpo voz e treinamento do ator, que não poderíamos deixar de mencionar, é o diretor de teatro polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), que levou às últimas consequências os trabalhos de ações físicas iniciados por Constantin Stanislakiski (1863-1938), o ator, diretor e pedagogo russo que foi o primeiro a elaborar um sistema de treinamento para o trabalho do ator que culminou em seu último estudo: o *Método das Ações Físicas*⁴⁹. Moira Stein em *Corpo e Palavra* (2009) auxilia a aprofundar os estudos desses autores por essa vertente da conjunção corpo/voz e propõe relações eficazes este estudo reflexivo da tradução. Neste livro

⁴⁸ NASCIMENTO; BRANT, 1981.

⁴⁹ O método vem renovar seu sistema, que antes propunha encontrar no corpo as motivações certas para a atuação, quando a partir desse momento percebe que o inverso também pode acontecer, e as ações físicas do corpo podem provocar determinadas ações e emoções no ator e consequentemente no público.

a autora recolhe as concepções relacionadas à voz da obra de Artaud, Brook e Grotowski e também descreve a influência desses teóricos nos trabalhos desenvolvidos com o grupo LUME⁵⁰ - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, ao mesmo tempo que tangencia os estudos vocais e nos mostra que, concernente à abordagem do corpo em relação à palavra, é possível identificar alguns percursos de codificação e estilização dos dois.

É necessário recordar que o trabalho de atuação exige muito esforço, dedicação e estudo. É inegável também a força da tradição que nos antecede. Citá-los e estudá-los é um dever, é continuar a contar a história do teatro. De algum modo, é preciso apontar caminhos de entendimento da ação cênica, do ato de interpretar. Pronunciar o texto em voz alta, ato que aparentemente seria banal, se revela complexo e requer muito estudo e conhecimento do humano, suas fisiologias, razões, emoções e desejos. Significa conseguir comunicar-se com o outro que o cerca. O que para os jograis medievais era orgânico e representava realmente um modo de ser e estar no mundo daquelas figuras, para nós, viventes deste mundo no qual a mente tem a supremacia sobre o corpo, e que, ao contrário de Franca Rame, não somos oriundos de uma família de artistas ou circense, ou seja, não fomos desde crianças familiarizados com esse trabalho, necessitamos recorrer ao artifício da técnica para alcançar esse estado outro, extra cotidiano da representação. Outro fato importante refere-se ao ato de interpretar um texto: comunicamo-nos através dele e de nosso corpo, e dessa maneira acrescentamos o outro e sua recepção. Acredito que teatro se realize nesse encontro que pressupõe escutar, entender, partilhar, experimentar e aprender com a história e com o espectador.

O texto de teatro é para ser falado e ouvido. Bárbara Heliodora, importante crítica teatral, grande tradutora e estudiosa do teatro de Shakespeare no Brasil, nos lembra este fato ao afirmar que o convite para ir ao teatro elisabetano usa a expressão “*to hear a play*” (HELIODORA, 1998, p.285), com o verbo “escutar” (hear), e não com verbo “assistir” (watch) tal qual é hoje em português. Disso é possível inferir que a experiência do público estava intimamente ligada à sua audição da obra, e por isso a presente preocupação com a audibilidade na realização da tradução, ligada ao ato de falar, à prosódia de sua oralidade. Assim sendo, tanto o teatro quanto a tradução são atos de linguagem e partem de um impulso primeiro de comunicação, de querer compartilhar certas histórias com determinada comunidade.

⁵⁰ O grupo Lume teatro surgiu e é sediado na Unicamp, sendo hoje referência internacional de técnicas preparatórias da arte de atuar, sua fundação data de 1985 realizada por Luiz Otávio Burnier (1956- 1995) e Carlos Simione (1958-).

4.1 A TRADUÇÃO E O TEATRO COMO EXPERIÊNCIA DE TRANSFORMAÇÃO

A retomada da teoria da tradução se inicia com o antigo adágio *Traduttore Traditore*, para lembrar da antiga questão da fidelidade e da condenação da tradução sempre endividada com o original. O axioma reafirma também o fato indiscutível da impossibilidade de se transportar exatamente uma obra de uma língua a outra já que, segundo Meschonnic, “indica há séculos que a tradução é o lugar de um conflito definido por dois paradigmas irreduzíveis um a outro.” (MESCHONNIC, 2010, p. 30). Penso que essa querela que é constantemente retomada pelos estudiosos da tradução serve não para condenar e sim para demonstrar que toda tradução é feita de escolhas, entendimentos possíveis, traições, modificações, transformações. No teatro, a característica de transformar-se, como foi apresentada anteriormente, é seu pressuposto e nos configura tantas possibilidades, que elas são impossíveis de serem todas previstas, pois esta arte é sempre uma experiência efêmera para aquele que a assiste, realiza ou traduz. Todavia essa transformação ao qual se atrela pode ser reconhecidamente exterior ou interior ao sujeito, se pensarmos no nível de encenação, de tradução textual, cenográfica, e tudo que se pode dizer exterior, mas que não obstante ocorre também em um nível interno, pessoal, relacionado àquilo que sente o ator ou o público ao ser confrontado com aqueles personagens e histórias. Sobre a transformação:

Viola Spolin, em *Improvisation for the Theatre* [Improvisação para teatro] (1963), oferece uma metodologia para o *Open Theatre*. Ela reconhece que a base da criatividade é a liberdade pessoal, combatida pelo “autoritarismo que tem mudado ao longo dos tempos, passando do rosto do pai ao rosto do professor e, atualmente, ao da estrutura social como um todo”. Na tentativa de aplacar esse juiz exterior, perdemos a capacidade de nos relacionar pessoal e organicamente com o mundo, distanciando-nos, tanto de nosso eu quanto de nossa arte. Para Spolin, a improvisação é um meio de superar essa perda. Já que a vida e o teatro estão sempre colocando crises e escolhas diante de nós, o segundo pode levar-nos a uma opção espontânea e natural, a uma constante recriação do eu em resposta ao mundo, o que Spolin chama de transformação. (CARLSON; SOUZA, 1997, p. 407)

Dada à transformação, característica inerente ao teatro, verticalizo pensando que seríamos todos traidores: *Regista traditore, attore traditore, spettatore traditore*, pois somos a todo tempo tradutores em *latu senso*, uma vez que atribuímos significações diversas para uma mesma obra, e não só tendo como único referente o texto, mas todas as semioses que compõem a cena teatral, que em seu conjunto de obra sempre se realizará única e renovada a cada representação, em cada combinação. Esse dito italiano e sua máxima de traição só teria serventia para a tradução etnocêntrica que segundo Berman é aquela “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o

estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007, p. 28) e para a tradução que o autor francês denomina de hipertextual, que “remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de outro texto já existente” (BERMAN, 2007, p. 28). Porém ele mesmo reconhece mais adiante que toda tradução é em algum grau hipertextual, ao retomar Montesquieu que diz que traduzir não seria criar e sim realizar uma hipertextualidade servil àquela primeira, o exemplo utilizado por Berman (2007) é o *Ulisses* de James Joyce, que seria verdadeiramente livre, ao contrário de uma tradução que ao se permitir tais liberdades seria geralmente condenada como traidora. Gostaria também de retomar que Meschonnic (2010) nos fala da importância de se pensar na tradução em seu próprio labor indo de encontro ao pensamento desenvolvido por Antoine Berman, que afirma:

Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo *saber*, um saber *sui generis*. A tradução não é uma sublitteratura (como se acreditava no século XVI), nem uma sub-crítica (como se acreditava no século XIX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. Mas a tradução (quase) nunca considerou sua experiência como uma palavra inteira e autônoma, como o fez (ao menos desde o romantismo) a literatura. (BERMAN, 2007, p. 18, grifos do autor)

A tradução é percebida enquanto experiência autônoma, e um excelente instrumento para se confrontar com o pensamento literário, como aponta Meschonnic (2010), e como também mostra Gayatri Chakravorty Spivak, professora indiana radicada na Universidade de Columbia em Nova York, uma das mais importantes pensadoras da corrente pós-colonialista, que em *La muerte de una Disciplina* (2009) destaca a tradução justamente nessa tarefa de ênfase renovada na leitura imanente de textos literários, concebida do ponto de vista deste aprendizado profundo de uma língua e cultura que lhe é típica. Ambos demonstram que a tradução se configura, portanto, como um eficiente instrumento para estudo crítico e literário que deve possuir, de um lado, um comprometimento ético do tradutor com o autor e sua obra e, do outro, deve ser realizada posteriormente a um aprendizado profundo das línguas e das culturas de fonte e de chegada. Spivak (2009) sugere ser, a tradução, uma forma mais responsável e compreensiva de imaginar outras culturas, não se atendo somente às culturas dominantes, estimulando-nos a pensar e repensar em nós mesmos através dos povos emergentes e seus olhares. Foi esse o trabalho realizado por Dario Fo, com ética, compromisso e respeito na tradução, que iluminou o teatro popular medieval que se

encontrava difuso e esquecido no século XX. Foi ele quem primeiro traduziu esses textos para a contemporaneidade e nos trouxe o engenho dessa classe popular sobrevivente também em minha tradução.

Nestes estudos partimos da premissa de que ambos – o teatro e a tradução – são artes da experiência. Em suas realizações cada experiência é única, diferente, peculiar, ao mesmo tempo em que possibilita uma recepção ou experiência coletiva no caso dessas duas artes. Penso no conceito de experiência atrelado ao de Jorge Larrosa Bondía, professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona, que em *Notas sobre a experiência e o saber da experiência* afirma no âmbito da educação, mas que também nos serve de base: “A experiência é o que nos passa o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (LAROSSA, 2002, p. 21), promulgando a ideia da necessidade de separação entre a experiência e a informação. Para ele o conhecimento e aprendizagem se realizam mais pela experiência do que pelo adquirir e processar informação.

LAROSSA (2002) afirma que temos muito acesso à informação, todavia, destituída da experiência, o que faz com que essas informações não façam diferença, simplesmente passem em nossa vida sem nos alterar. Entretanto, as artes em geral nos trazem essa possibilidade de experimentar. Até mesmo na literatura, os estudos de Zumthor em *Performance, recepção e leitura* (2000) já destacam a recepção literária relacionando-a à experiência que se obtém de um engajamento do corpo que se realiza no poético que, no caso do teatro, se configura elevado à máxima potência.

4.2 TRADUTOLOGIA, LETRA, POÉTICA, VOCALIDADE

“A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. Esta reflexão não é nem a descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir nem uma metodologia” (BERMAN, 2007, p.18). É justamente esse o objetivo: longe de pretender desenvolver uma metodologia, através de minha experiência, o intento é de provocar a reflexão, bem como aquele de promover estudos da tradução no meio acadêmico. Penso principalmente em nossa condição de brasileiros que conhecemos e temos acesso a grande parte da história e literatura e às notícias do mundo através de traduções. Graças aos tradutores, hoje temos a possibilidade de encontrar textos de diversos tempos e lugares do globo. Acredito que trabalhar todas essas questões nos faz caminhar para uma retirada dos estudos da tradução da

periferia dos estudos literários, além de contribuir também para a formação de bons tradutores. Não obstante, seu estudo ainda é escasso, principalmente quando está relacionada ao teatro. Traduzir é questão de acessibilidade de informação, de possibilidade de descobertas, de difusão de conhecimentos. Através deste ato milenar se constrói nosso entendimento de mundo, aprendemos a conviver com a diversidade, a entendê-la, e também respeitá-la. Essa questão da aceitação da diversidade do outro se estende por muitos séculos e ainda é pungente em nossa realidade e se configura ainda hoje uma importante questão a ser trabalhada no que tange também o escopo da tradução.

Berman, ao apresentar suas ideias sobre o trabalho de tradução, propõe utilizar o termo "tradutologia", que se define por uma "articulação consciente da experiência da tradução distinta de qualquer saber objetivante e exterior a ela" (BERMAN, 2007, p. 19). E nessa nova atribuição ele parte do seguinte pressuposto: "a tradução é tradução – *da-letra*, do texto enquanto letra" (BERMAN, 2007, p. 25, grifo do autor). Ele nos fala também em "dimensão ética" e ao relacionar ética e o conceito de letra afirma: "O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade – em todas as áreas – à letra" (BERMAN, 2007, p. 70, grifo do autor). O que o teórico propõe neste ponto é uma fidelidade à corporeidade de uma obra, e nada mais natural que no teatro essa fidelidade se ligue ao verbo-corpo performático. Outro ponto que auxilia a tecer esta hipótese é que Berman acrescenta ainda que a *letra* seria o espaço de jogo no qual se definem o ético, o poético e o pensante, que ele contrapõe respectivamente às traduções etnocêntricas, hipertextuais e platônicas, sendo que esta última é a que privilegia o sentido à forma. O que ele busca é manter-se fiel à letra em uma tradução do mesmo modo que, para Meschonnic (2010), como já foi apresentado no capítulo 3, é preciso pensar e resguardar uma poética inerente ao original na obra traduzida.

Ambos se preocupam em manter vivo nas traduções esse algo a mais, que vai além das palavras marcadas no texto, algo que no teatro se liga a uma representabilidade ou performatividade, à falabilidade de seus corpos. Retomamos a ideia de vocalidade, "um dos planos de realização do ritmo" para Zumthor (1993, p.183) para denominar essa característica teatral, pois para o teatro, o termo *letra* soa inapropriado por vir muito atrelado ao texto escrito e sua supremacia. "Fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto" (BERMAN, 2007, p.71) e a voz é justamente a representação desse corpo que pronuncia o texto. Escolho então a vocalidade para nomear essa poética medieval que só tem sentido nas harmonias vocais, termo que se aproxima da poética de Meschonnic, uma vez que ambas

situam a tradução “em uma teoria de conjunto do sujeito social” (MESCHONNIC, 2010, p.4) e que permite, ainda pensar “na escritura do sujeito na sua fñsicalidade.” (MESCHONNIC, 2010, p.XXI). Isso mostra que o discurso pressupõe a inscrição de um sujeito, que se realiza “em sua história, como exercício da alteridade, e coloca à prova da lógica da identidade. Reconhecimento de que a identidade só acontece pela alteridade” (MESCHONNIC, 2010, p.4).

No teatro a palavra é poética e corpórea. Existe uma poética do corpo que não se pode separar da palavra, ela habita o corpo inteiro do intérprete e não só sua cabeça, sua mente. Peter Brook (1994) em *Ponto de mudança*, livro originalmente publicado em 1987, que apresenta estudos sobre quarenta anos de suas experiências teatrais, nos questiona sobre o tema:

Qual a relação entre o teatro verbal e o não verbal? O que acontece quando gesto e som tornam-se palavras? Qual o lugar exato da palavra na expressão teatral? Como vibração? Conceito? Música? Existe alguma revelação oculta na estrutura de certas linguagens arcaicas? (BROOK, 1994, p.152)

São essas indagações que também permeiam este processo de tradução, porque elas estão engajadas no próprio ato de representar e do que isso significa. E a resposta para esses questionamentos, no caso do teatro, tem que vir também do corpo e de suas energias modalizadas, trabalhadas pelo ator e diretor, o que é muito interessante. No teatro não interessa que esses questionamentos e proposições fiquem só no plano intelectual, o que por vezes pode ocorrer no caso da tradução. O resultado do trabalho dos artistas de teatro é produto de uma prática verbo-corporal incansável, que é constantemente experimentada, questionada, reflexionada.

4.3 VERBO-CORPO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO: PALAVRA RITUAL, RESPIRAÇÃO E ORGANICIDADE

A última etapa do trabalho de tradução consistiu em trazer o texto ao corpo, confrontá-lo, pronunciá-lo em alta voz, experimentando seus ritmos, suas respirações em busca de sua organicidade. “O trabalho do ator, que abrange a consciência dos seus meios expressivos e elabora a codificação da linguagem corporal e vocal na procura constante dos impulsos vitais associados a ela, é um dos grandes focos das pesquisas teatrais da atualidade” (STEIN, 2009, p. 11). Percebo a necessidade de cotejar nossa tradução a essas pesquisas no sentido de buscar

uma maior consciência ao experimentar esses textos corporalmente. Cada vez mais se exige que um ator tenha preparo e consciência de seu *verbo-corpo*, para utilizar o termo de Pavis (2008), já que ele é nosso instrumento de trabalho, de comunicação, nosso laboratório de experiências. Através da prática de exercícios e da auto-observação podem-se obter resultados bastante eficazes, como tem demonstrado a metodologia de Jerry Grotowski, que conta sobre a evolução da perspectiva de seu trabalho em relação à voz:

Antes nós observávamos o aparelho vocal, agora, nós estávamos observando o corpo todo, ou certas regiões do corpo, e por esta razão a voz estava muito mais forte. Não eram somente os vibradores que tinham desencadeado os diferentes tipos de vozes, era igualmente o fato de que havíamos cessado a observação, o controle do aparelho vocal. O controle do corpo é mais natural, mas era mesmo assim uma auto-observação. (GROTOWSKI, 1971, p.118 *apud* STEIN, 2009, p. 67)

A auto-observação nos mostra que é impossível que a voz seja estudada separadamente do corpo que a produz. “A voz é o elo entre corpo e linguagem verbal, é a sua investigação que vai propiciar que se encontre um fluxo orgânico de fala.” (STEIN, 2009, p.50). Para Grotowski ela se constitui no próprio corpo prolongado: “é um órgão nosso que nos prolonga em direção ao exterior e que é no fundo uma espécie de órgão material com o qual podemos tocar.” (GROTOWSKI, 1971, p.126 *apud* STEIN p.50). Esse pensamento de Grotowski vai muito de encontro ao que acredito, que corpo e voz são um conjunto orgânico: “A organicidade é a qualidade daquilo que é orgânico ou seja, que diz respeito a um organismo, um todo cujas partes funcionam de uma forma integrada, assegurando sua unidade” (STEIN, 2009, p.17).

Proponho agora uma pausa para respirar. Na maioria das vezes os cidadãos comuns prestam pouca atenção a esse ato tão automatizado, todavia o ator deve estar atento a essa ação, pois ela modifica completamente a voz, lhe atribui nuances, entonações, a respiração lhe dita o ritmo e modifica sua intensidade, a liberta: “O vínculo com a respiração exige que se trabalhe sobre a consciência ou a ampliação desta, para liberar a voz” (STEIN, 2009, p.50). Através de exercícios podemos controlá-la para gerar no corpo diferentes estados, físicos e emocionais, como demonstra o ator, diretor e professor japonês Yoshi Oida (1933-), que integrou desde 1968 a companhia teatral de Peter Brook, em Paris, e que em seu livro *O ator invisível* nos fala sobre os exercícios respiratórios: “Conforme alteramos a relação entre a fala e a respiração, veremos que sentimentos diferentes surgirão de maneira completamente natural. A respiração está estreitamente ligada à emoção, e mudar o padrão de respiração irá alterar a reação emocional” (OIDA, 2001, p. 129). Stein (2009) nos explica que esse

mecanismo pode ser trabalhado e refinado a ponto de se conseguir chegar a uma organicidade:

Na respiração, estes princípios aparecem nos três movimentos que a compõe: a inspiração, a retenção e a expiração. Movimentos associados ao feminino, ao neutro e ao masculino, respectivamente. Tendo consciência destes momentos respiratórios e conseguindo lidar com eles, controlá-los, também através de movimentos corporais apropriados, será possível ao ator desencadear organicamente determinado estado e emoção a ele associada. (STEIN, 2009, p. 52)

Para a autora, a respiração estabelece uma conexão do interior com o exterior de modo que assim o ator capte e devolva energia do ambiente ao respirar. Ao abordar esses três tipos diferentes de respiração ela retoma os trabalhos de Artaud (2006), que afirma existirem, partindo desses conceitos de feminino neutro e masculino, seis possibilidades diferentes de respirar. Segundo ele: “A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento” (ARTAUD, 2006, p. 156). Respiração e voz atingem assim certos impulsos corporais que oferecem ao ator um mecanismo muito eficiente para alcançar certos estados físicos e emocionais:

É procurada uma ação interior que ative uma transformação energética, ou diferentes qualidades de energia. Assim será conquistada a organicidade segundo Grotowski, “uma corrente quase biológica de impulsos, num corpo liberado, que pode vivenciar sua plenitude não cotidiana.” (STEIN, 2009, p. 53)

No que diz respeito à linguagem, Artaud (2006) também apresenta algumas ideias interessantes, uma vez que nos chama a atenção para uma supremacia da palavra em cena e a critica em favor de todas as outras. Ele defende que, a linguagem articulada das palavras, teria que ser substituída por gestos, jogos, repetições, provocando assim um maior número de imagens na mente do espectador; ele propõe também que o teatro se volte para suas origens ritualísticas, que esse seja o modo para que o teatro se reafirme como linguagem:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta e absoluta e desenvolver-lhes o poder que teria de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é , enfim considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*. (ARTAUD, 2006, p.46-47, grifo do autor)

Nesse sentido, o teatro resgataria o místico através do encantamento e a poesia da linguagem seria substituída por uma poesia no espaço: “essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário” (ARTAUD, 2006, p. 37-38).

Artaud afirma que cada meio teria então uma poesia própria que lhe seria intrínseca, e posteriormente haveria uma outra poesia, que ele chama de “irônica”, resultante do modo de como se podem combinar todos esses meios expressivos. Segundo STEIN (2009), a busca pela palavra ritual, através de formas particulares de ritualização, também motivou os estudos de Brook uma vez que:

Seus trabalhos se direcionam para uma verdadeira comunicação com o público. O teatro como o lugar em que nos comunicamos, em que uma história é contada, da melhor forma possível, superando as fronteiras da linguagem falada, para o público presente, é o grande foco do seu trabalho com os atores. (STEIN, 2009, p. 15)

Patrice Pavis, em seus estudos das especificidades da tradução teatral, utiliza justamente o espetáculo de Brook, *Mahabharata*, como um exemplo de tradução Intergestual. Essa modalidade de tradução encontrou outros meios que não são somente linguísticos e filológicos para transmitir, sobretudo, o mito, através de uma dinâmica intergestual e intercultural. O gesto seria trabalhado “na sua dimensão etnológica e simbólica, a diferença de gestualidades e grupos servindo para acentuar sua universalidade” (PAVIS, 2008, p. 152), se constituindo deste modo como um lugar de encontro universal entre atores das culturas diversas e seu público. Em sua conclusão, Pavis afirma que esse trabalho nos prova que a tradução para o palco caminha por outras vias e não naquela que se realiza somente na relação linguística:

a verdadeira translação efetua-se no plano da encenação total. Inútil insistir por mais tempo na complexidade das operações hermenêuticas engajadas nesse processo. Frisamos que a teoria da tradução em geral, e da tradução teatral em particular, mudou de paradigma: não está mais assimilada a mecanismo de *produção* de equivalências semânticas calcadas mecanicamente no texto-fonte: ela se concebe como *apropriação* de um texto para outro, em função da recepção concreta do público teatral. (PAVIS, 2008, p. 153, grifo do autor)

Para o professor francês a recepção do espectador é sempre a finalidade da tradução de teatro.

4.4 EXPERIÊNCIAS DE TRADUÇÃO

Depois de escolher os textos a serem trabalhados, estudar seu contexto histórico, político e social, com a intenção de encontrar-lhes uma poética, fui de encontro a todas as versões encontradas e representadas desses textos na medida do possível. Apurei as diferentes versões e transformações ocorridas para levantar subsídios para a segunda parte da concretização textual, que é a tradução em si, agora confrontada com sua representação cênica. Primeiro realizei uma tradução mais filológica e obtive orientação em língua materna para corrigir eventuais equívocos ou más interpretações. Acredito que esse diálogo se mostrou fundamental para entender alguns termos populares ligados à oralidade que encontramos em nosso *corpus*. Em seguida, comparei as duas versões publicadas e assisti aos vídeos que encontramos das representações de Dario Fo de *Mistero Buffo*. O espetáculo, que em 1977 foi gravado e exibido pela *RAI Radiotelevisione Italiana*, posteriormente foi lançado em DVD duplo⁵¹.

Esta foi a oportunidade única que tive de ver e ouvir esses textos com as inflexões de ritmo, entonação e corporeidade geniais de Dario Fo, retomando assim a etapa descrita por Pavis (2008) no anexo B, como montagem cênica do texto fonte, que seria o momento de confrontar a tradução com esse teatro primeiro, “original”. Assim sendo, ao final optei por realizar também um trabalho de edição, em virtude de comprovarmos que as três versões encontradas - as duas publicações, 1977 e 2003 e a versão gravada do espetáculo também de 1977 – apresentavam algumas diferenças consideráveis. Desse modo, pensando sempre em sua representação e vocalidade, modifiquei algumas falas para que nossa versão se aproximasse mais daquela que vi representada de modo que perdesse também um pouco da formalidade que adquiriu no suporte livro. Outras transformações ainda vão de encontro à primeira versão publicada dos textos que, por exemplo, no caso das *Bodas de Cana*, apresenta um final diferente que incluí em minha tradução. Já em *O Nascimento do jogral*, as duas versões são bem diferenciadas e neste monólogo, mais do que nos dois primeiros, realizei o papel de dramaturga e editora que será demonstrado nos tópicos abaixo.

A busca foi por encontrar um equilíbrio entre as duas versões publicadas e a que encontrei representada em vídeo, pensando sempre na performance e na sua recepção teatral

⁵¹ Encontramos online somente um desses registros que corresponde ao segundo DVD. O acesso à primeira parte foi através do empréstimo do DVD duplo que continha todo o espetáculo totalizando os 15 mistérios, incluindo inclusive a representação brilhante de Franca Rame no papel de Maria ao pé da cruz, tal qual Dario Fo, interpretando todos os papéis da história: as mulheres que querem impedi-la de ver o filho naquele estado, os soldados, e até mesmo Jesus.

no Brasil de hoje. André Malta, em seu ensaio *O tradutor e o rapsodo reditivo* (2012), ressalta essa possibilidade de edição no trabalho tradutório em Homero ao recorrer às ideias de Gregory Nagy (2000), que estabelece que a poesia homérica sendo ela derivada de uma dicção épica oral, possa gerar versões multiformes e não uniformes, de modo que assim nenhuma versão única poderia ser vista como superior. Malta propõe um paralelo entre o tradutor de Homero e o rapsodo grego por três correlações: *de fonte*, comparando o texto original para o tradutor e a tradição para o rapsodo; *de composição*, ao comparar o recurso tradicional utilizado para cantar, o tipo de verso e o sistema formular ao recurso do tradutor que também seria costumeiro e, por último, *de resultado*, pela qual as variações de um mesmo canto realizadas pelo mesmo ou outro rapsodo se equivaleria às diferenças perceptíveis em cada tradução de um mesmo tradutor ou tradutores diferentes. “Por essa analogia, grosso modo, o cantor épico interpretava a tradição assim como um tradutor moderno interpretaria o original grego” (MALTA, 2012, p. 255). Retomo essa analogia para pensar nos tradutores de Dario Fo e na arte da jogralice medieval, muito influenciada por essa tradição dos rapsodos antigos que, tal qual seus antecessores, carrega uma tradição oral repleta de múltiplas variações. Malta, no desenvolvimento de sua ideia, aponta diretrizes ao tradutor:

é não valorizar a fidelidade a um texto padrão estabelecido por determinado filólogo, o tradutor deve, antes, trabalhar com o maior número possível de textos e citações de passos dos textos, compondo ele mesmo, por sua própria costura, sua versão, no entendimento de que toda variação é emblema da performance rapsódica e, portanto, legítima. (MALTA, 2012, p. 255-256)

Este apontamento corrobora com a prática de tradução desenvolvida nesta dissertação, principalmente por enfatizar a questão da possibilidade de variação dos textos. O *corpus* escolhido também compartilha dessa característica da literatura oral, que se transforma a todo tempo em função de uma performance; fato muito salientado por Zumthor (1993) ao abordar a literatura medieval.

Ainda sobre essas modificações, Chiara Valentini nos conta que o próprio Dario Fo realizou uma operação de edição ou enxertos, como ele mesmo afirma, na construção de *Mistério bufo*:

Também sobre a origem dos textos de *Mistério bufo* Fo tinha tentado algumas vezes o blefe de fazê-los passar quase todos por materiais autênticos, só em pequena parte remanejados. E ao contrário a sua operação, como admitiu mais tarde, foi muito profunda. (...) Uma operação similar foi feita para *Nascita del Guillare*, onde sobre uma deixa (tema) medieval Fo conta com termos que parecem ter sido retirados

parte por parte daqueles dos fabuladores camponeses da sua infância, como nasceu o jogral.⁵² (VALENTINI, 1997, p. 120, tradução nossa)

O teatro se configura então como uma arte de transformação e efemeridade, e os três textos que traduzimos trazem esta questão também em seu eixo temático: a vida, morte e renascimento do lavrador/jogral, a transformação da água e do vinho e do homem pelo vinho, e até mesmo um ritual de origem primitiva que é repetido até hoje na Sardenha modificando-se por séculos de prática e tradição. São textos oriundos da mais genuína oralidade que foram se transformando, dos tempos medievais até as apresentações de Dario no século XX e aos dias de hoje em nossa tradução no século XXI, sem, no entanto, perder sua essência, sua poética.

Em uma tentativa de promover uma analítica da nossa tradução no sentido que lhe atribui Berman (2007), comentarei algumas escolhas e as transformações que ocorreram em virtude desta. Primeiro apresento um parágrafo introdutório e depois analiso, nesta ordem, o título, o prólogo, e o monólogo. Recorro a algumas “Tendências deformadoras”, que segundo Berman operam em toda a tradução e que nós reconhecemos também em nosso trabalho. As utilizarei, entretanto, para abrir mais um caminho em direção ao espaço positivo do traduzir refletindo a partir do próprio labor de tradução realizado.

4.4.1 *O rito dos mamutones e das cabras e O canto dos flagelados.*

Este é apresentado nos moldes de uma aula-espetáculo, o prólogo é mais longo que o canto, e faz uma boa introdução a esse mundo jogralesco. Ao final desse primeiro texto Dario Fo acrescenta o canto ritual dos que participavam da procissão de Sexta-Feira da Paixão se flagelando. Desta parte, infelizmente, não pude encontrar vídeos. Ainda hoje apesar dos meios eletrônicos disponíveis é uma tarefa árdua encontrar referências a esse tipo de teatro. Esta primeira tradução se mostrou muito interessante, pois como foi dito anteriormente, utilizei como base o livro bilíngue de Fo (2003), e na maioria das vezes a versão em italiano foi o ponto de partida para minha tradução; claro que também conferi a versão em dialeto, todavia, isso se dava posteriormente ao primeiro trabalho de tradução, em virtude de não conhecer esse

⁵² “Anche sull’origine dei testi di *Mistero buffo* Fo aveva qualche volta tentato il bluff di farli passare quasi tutti per materiali autentici, solo in piccola parte rimaneggiati. E invece la sua operazione, come ha ammesso più tardi, è stata molto profonda. (...) Un’operazione simile l’ha fatta per *Nascita del Guillare*, dove su uno spunto medioevale Fo racconta con termini che sembrano presi pari pari da quelli dei fabulatori contadini della sua infanzia, come è nato il giullare.” (VALENTINI, 1997, p. 120)

linguajar popular lombardo de 1200 que Dario Fo reconstrói para nos contar os mistérios bufos. Como se trata de um texto mais curto será possível demonstrar alguns dos processos de transformação pelos quais ele passou até chegar ao resultado “final” apresentado no capítulo precedente. Porém, é importante ressaltar que a finalidade de um texto de teatro é a sua representação e aqui o termo final é utilizado apenas no âmbito do processo de tradução.

4.4.1.1 Títulos

Destaco os títulos, pois estes são sempre importantes para a compreensão da obra, por geralmente serem o primeiro contato que temos com a mesma. Com relação à tradução do título do prólogo decidi “aportuguesar” a grafia de *Mammuthones*, para Mamutones, que tem a mesma sonoridade em português. Eliminei além do duplo *m*, o *h* que poderia sugerir uma pronuncia distinta. O título da canção, todavia, se mostrou mais complexo. Apesar de na língua portuguesa a palavra *lauda* também nomear um gênero musical pré-renascentista italiano, o sentido de lauda como página é muito mais conhecido, difundido e marcante em nossa cultura. Embora tenha experimentado várias opções ao substituir lauda por canto, ainda restava traduzir *dei battuti*. Canto dos Batidos também não funcionou, por não deixar claro o ato de flagelação, batido também recebe a conotação de ultrapassado, por isso, optei por Canto dos Flagelados, que me pareceu mais justo ao preservar o caráter do canto e do bater no sentido de flagelar-se. Opções avaliadas: Lauda dos batedores, Canto dos batedores, Canto dos batidos, Canto dos flagelantes.

4.4.1.2 Introdução

Esta se realiza partindo de pinturas antigas para introduzir e nos contar da origem das jogralices. Infelizmente não encontrei as referências completas das imagens utilizadas por Fo, assim segui a publicação de 2003. Na publicação de 1977, essa parte integra *Rosa Fresca Aulentissima*, que é mais próxima da que utilizei, todavia menos completa. Uma versão mais distinta dessa primeira “aula” se encontra traduzida na primeira Jornada do *Manual Mínimo do Ator*, tradução de Lucas Baldovino e Carlos Davis Szlak em uma versão reduzida intitulada “OS MAMMUTHONES” seguido de “A CHEGADA DE DIONISO” (FO, 2004, p. 33), que retoma um pouco as histórias publicadas em *Mistero Buffo* (2003), entretanto sem as imagens sobre as quais ele discorre na publicação do espetáculo. Em seguida apresentarei a demonstração de alguns casos específicos:

No exemplo abaixo, opto por uma clarificação para explicar com uma referência brasileira, a *cuíca*, como é o instrumento ao qual Dario Fo se refere, mantendo o seu nome original seguida de sua pronúncia grafada em português.

Original	Tradução
Questo addirittura ha fra le mani un “ciucciúé” del napoletano composto da un tamburo nel quale è conficcata un’asta che mossa in modo adeguato, produce gemiti e pernacchi strazianti. (p.16)	Este mesmo tem entre as mãos um <i>ciucciúé</i> [tchiutchiué] napoletano, uma espécie de <i>cuíca</i> , composto de um tambor no qual é enfiada uma haste que movida de modo adequado, produz gemidos e assovios angustiantes.

Abaixo utilizo o advérbio *atrás* para o original *appresso* devido à pintura que nos mostra no fundo do palco um personagem com a bacia nas mãos, sem a referência da imagem seria mais difícil entender a função desse termo, por se tratar de uma palavra polissêmica que segundo o dicionário italiano De Mauro online ⁵³ pode significar vizinho, ao lado, consigo, depois, em seguida, atrás, sendo advérbio ou até mesmo uma preposição com função adjetiva: seguinte.

Original	Tradução
Appresso s’indovina Ponzio Pilato con la bacinella già pronta, che si appresta a intingervi le mani, e di fronte a lui ci sono due verscovi... (p. 20)	Atrás se adivinha Pôncio Pilatos com a bacia já pronta, que se prepara para lavar as mãos e de frente a ele estão dois bispos...

⁵³ **appresso**

ap|près|soavv., prep.av. 1294; lat. tardo ad prëssu(m) “vicino a”, v. anche lpresso.

1a. CO avv. vicino, accanto: restare appresso; con sé: portare appresso qcs.,viaggiava sempre con la madre appresso

1b. CO avv. dopo, in seguito: come disse appresso; subito appresso; poco appresso |dietro: camminare uno appresso l’altro

1c. LE avv. inoltre, in più: cercando l’amor si trova spesso | gloria immortale appresso

2a. prep. LE dietro a: andare appresso a qcs. | CO dopo, in seguito a: nove fiata già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto (Dante)

2b. LE prep. presso: coloro che desiderano acquistare grazie appresso uno Principe (Machiavelli); appresso i Greci, appresso i Romani

3. CO in funz. agg.inv. successivo, seguente: la casa appresso, il giorno appresso, il mese appresso

O próximo trecho possui duas clarificações. Quem é familiarizado com o teatro de Dario Fo ou a *Commedia dell'Arte* conseguirá inferir que *zanata* é a jogralice própria ao *Zanni*. Todavia para um público leigo o termo *zanada* não fará sentido algum. Portanto, adicionei em um aposto explicativo com jogralice, conceito que já vinha sendo trabalhado anteriormente no texto. Do mesmo modo fiz com o vocábulo *ghignata*⁵⁴, que mantive no original seguido de uma exemplificação do termo junto com a sua pronúncia grafada em português, para orientar quem não conhece a língua italiana. Segundo Berman (2007, p. 50), a clarificação “concerne particularmente ao nível de ‘clareza’ sensível das palavras ou de seus sentidos”. Porém, apesar de considerar que todo ato tradutório é explicitante, o autor enfoca o lado negativo desse processo que seria quando “a explicação visa tornar, ‘claro’, o que não é e não quer ser no original” (BERMAN, 2007, p. 51). Todavia pensamos não ser o caso, uma vez que o objetivo do próprio prólogo é introduzir os espectadores a esse universo medieval por grande parte desconhecido e por isso ele deve ser claro em suas explicações.

Original	Tradução
Si racconta che um altro vescovo, il primate di Ferrara, per evitar la faticosa rimonta di credibilità che doveva produrre dopo ogni zannata satirica, si rifiutò di consegnare i propri arredi al re del carnevale... e tentò anche di impedire alla turba delle maschere di invadere la cattedrale nei quattro giorni dela “ghignata”. (p.18)	Se conta que um outro bispo, o primaz de Ferrara, para evitar a cansativa recuperação da credibilidade que devia realizar depois de cada zanata, jogralice satírica, se negou a conceder os próprios paramentos ao rei do carnaval... e tentou também impedir que a turba de mascarados invadissem a catedral nos quatro dias da <i>ghignata</i> [guinhata], zombaria sarcástica.

⁵⁴ **ghignata**

[ghi-gnà-ta] s.f.

- Risata sarcástica, beffarda
- sec. XIII

4.4.1.3 Canto

Trata-se de uma reconstrução realizada em dialeto por Dario Fo que encontrou seus protótipos em “Pordenone, Brescia e interior de Mantova” (FO, 2003, p. 27). Como não sou capaz de traduzir diretamente do dialeto, me servi da sua tradução para o italiano para iniciar o trabalho. Ao finalizar essa primeira versão, no entanto, observei que a tradução em italiano não respeitava as rimas e a métrica dos versos, que em dialeto era claramente possível de serem observadas. Então trabalhei para que minha tradução, além do sentido, também estivesse fiel à forma e por sua vez ao ritmo primeiro, que em cada verso se realizava através de uma redondilha maior, que a nós brasileiros é muito popular e difundida por ser utilizada na literatura de cordel, para a qual também dedicarei algumas linhas posteriores. Seguem, abaixo, os originais estrangeiros ambos realizados por Dario Fo com as rimas do dialeto destacadas:

Original em Italiano- Lauda dei battuti	Original em Dialeto-Lauda dei battuti
Ohioihoh.... battete, battetevi!	Ohiohoh... batí', bative! A
Ehiaiehieh!	Ehiaiehieh! A
Compagni, mettetevi in schiera [fila]	Compagnón, metíf in stcéra, B
Battetevi forte e volentieri	Batíf forte e vonlentéra, B
Non abbiate doglia [non lamentatevi] di queste botte; battetevi!	n'aví dòja d'esti bòti: C batíve! A
Non tremate d'esser nudi! Non tremate delle frustrate che vescicano [fanno vesciche, piaghe] carni rotte e disgiunte [dalle ossa]	No' trambít de vès isbiót(i), C
Ohioihoh... battete, battetevi!	No trambít le visigàde, D
Ehiaiehieh!	Carne róte e distciuncàde D
Chi vuol prendersi salvezza, che si batta col flagello con il flagello facendolo schiacciare, non fingete darvi botte: battetevi!	Ohiohoh... batí', bative! A
Che il Signore onnipotente fu battuto veramente.	Ehiaiehieh! A
	Chi vòl tórse salvasiòn, E
	c' ol se bata de rüscón E
	col fragèl a batasciòch F
	no' fi mostra de daf bòt: F batíve! A
	C'ol Segnór onniputént(e) G
	Fòe batüd veritamente G
	Ohiohoh... batí', bative! A
	Ehiaiehieh! A

Ohioihioh... battete, battetevi!	Se vorsí' tór penitenza H
Ehiaiehieh!	A scuntà la gran senténza H
Se volete prendere [fare] penitenza e scontare la grande sentenza che è prossima ad arrivare che nessuno potrà scampare: battetevi!	c'la se pròxima a 'rivare I che niün podrà scampàre: I bative! A
Che verrà addosso a noi, ohi battiamoci com dolore!	Che 'gnirà de contra a noj, J ohi batéamose cont dòj! J
Ohioihioh... battete, battetevi!	Ohioihioh... batí', bative! A
Ehiaiehieh!	Ehiaiehieh! A
Per Salvarci [liberarci] dal peccato	Par salvàrghe d'ol pecàt K
Gesú Cristo fu picchiato, sulla croce fu inchiodato,	Jesus Cristo fòe picàt, K sulla croce fòe 'nciudàt K ,
Sulla faccia gli fu sputato: battetevi	sulla fàc ia gl' fòe spüdàt K : bative! A
E l'aceto gli fu dato a bere	E l' aséd gh' fòe dàit a bévar L
E non c'era lì san Pietro.	O no' gh'éra lí ol sant Pedar L
Ohioihioh... battete, battetevi!	Ohioihioh... batí', bative! A
Ehiaiehieh!	Ehiaiehieh! A
E voi Signori dell'usura	E vui segnóri de l'usüra, M
Voi ne avrete malaventura	Vui n'arīt malaventüra M
Voi che avete sputato a Cristo	Vui ch'avít spüàt a Cristo N
Arricchendovi col malacquisto: battetevi!	Col sciorírve al mal acquisto N : bative! A
Voi che avete torchiato come [si pigia] l'uva i denari a quelli che sudano.	Vui ch'avít turciàt 'me l'üga O I dinàri a quièn che süda O
Ohioihioh... battete, battetevi!	Ohioihioh... batí', bative! A
Ehiaiehieh! (p.26 e 28)	Ehiaiehieh! A (p.27 e 29)

Em seguida, minha primeira versão da tradução do italiano pareada com a última tradução apresentada, na qual busquei respeitar o ritmo que o dialeto do original impunha, ou seja, a vocalidade própria deste canto medieval.

Lauda dos batidos	Última Tradução
Tradução 1	Canto dos flagelados
Oioiô batam, batam aí!	Oioiô bate, podem batê! A
Ehiaiheieh!	Ehiaiheieh! A
Companheiros em fila	Todos fiquem enfileirados B
Batam com força e vontade	Batam forte e de bom grado B
Não tenham dó do golpe, bate aí!	Sem dó batam com avidez: C podem batê!
Não temam em ficar nus!	A
Não temam as chicotadas que mordem a carne machucada e descola do osso	E não temam a nudez! C
Oioiô batam, batam aí!	Não temam as tais mordidas D
Ehiaiheieh	Na carne rota e ferida D
Quem quer a salvação	Oioiô bate, podem batê!! A
que se bata com o flagelo,	Ehiaiheieh! A
com o flagelo fazendo estalar,	Pra quem quer salvação E
Não finje que dá o golpe! Batam aí!	que se bata de montão E
Que o senhor em toda sua opulência	Com flagelo estalando F
foi chicoteado de verdade	E não finjam golpeando: F podem batê! A
Oioiô batam, batam aí!	Que o senhor em sua bondade G
Ehiaiheieh	Foi chicoteado, verdade G
Se quiser ter penitência	Oioiô bate, podem batê! A
e descontar na grande sentença	Eia ie ie A
que está próxima de chegar	Se quiser ter penitência H
e que ninguém pode escapar: Batam aí!	Pra descontar da sentença H
Que virá em nossas costas,	que está próxima de chegar I
oi batamos com dor	que nenhum pode escapar: I podem batê!
Oioiô batam, batam aí!	A
Ehiaiheieh	Contra nós se abaterá J
Para nos salvar do pecado	Ai! Com dor vai flagelar! J
Jesus foi chicoteado	Oioiô bate, podem batê! A
e na cruz foi pregado	Eia ie ie A
Sobre a face lhe cuspiram: Batam aí!	Para nos salvar do pecado K
	Jesus foi chicoteado K

E o vinagre foi dado para ele beber	na cruz ele foi pregado K
E não estava ali São Pedro	E seu rosto escarrado: K podem batê! A
Oioiô batam, batam aí!	Vinagre para engolir L
Ehiaiheieh	São Pedro não estava alí L
E vocês senhores da usura	Oioiô bate, podem batê! A
vocês terão má aventura	Eia ie ie A
Vocês que cuspiram em Cristo	Vocês senhores da usura M
enriquecendo com o mal adquirido: Batam	cês terão má aventura M
aí!	cês que cuspiram em Cristo N
vocês que espremeram como uva	enriquecendo malquistos: N podem batê!
o dinheiro de quem sua	A
Oioiô batam, batam aí!	Quem espremeu feito à uva O
Ehiaiheieh	o dinheiro de quem sua O
	Oioiô bate, podem batê! A
	Eia ie ie A

Preocupei-me ainda em manter as interpelações ao público, porém por ser a segunda pessoa do plural muito formal em português, a opção foi conjugar o verbo na terceira pessoa, para demonstrar essa interpelação ao público, sempre recorrente. Pensando em manter a sonoridade do original, privilegiando tanto a forma quando o sentido e, claro, sua poética, escolhi o “podem batê”, que mantém a interpelação e ao suprimir o (r) propõe uma clássica marca de nossa oralidade que ainda me possibilitou continuar rimando tal qual no dialeto.

Aproveitando o ensejo pensamos que vale à pena ressaltar a ligação de nossa literatura de cordel com esses temas populares que traduzi e estudei: “A literatura de Cordel Brasileira é, sem sombra de dúvidas, uma das nossas mais importantes heranças culturais vindas das bandas ibéricas, e cuja projeção e expressividade temática, tem dado suporte para a realização de uma variada gama de pesquisas nos meios acadêmicos” (CAVALCANTI, 2007, p 24). Algumas teorias dizem de uma origem europeia vinda pela corte portuguesa, e curiosamente o teatro de Gil Vicente (1465 – 1536), também teria sido publicado em libreto no estilo de cordel. Já outras teorias defendem uma origem brasileira que nasce junto com a contação de histórias.⁵⁵

⁵⁵Encontramos também a dissertação “A permanência do clipe místico religioso na literatura de cordel e sua correlação com os níveis de construção textual” (2008) de Antônio Carlos Ferreira Lima que trabalha com as

4.4.2 *Bodas de Cana*

4.4.2.1 Título

Utilizo o título da publicação de (1977) *Le nozze de Cana* e não a de (2003) *Il miracolo dele nozze di Cana*. Resolvi ainda brincar com a polissemia de cana no Brasil, que indica a planta da qual se faz o açúcar, mas também seu destilado, a cachaça, e de modo geral também, significa estado de embriaguez. Se no original em italiano temos *Cana*, em português o nome dessa cidade é geralmente conhecido como Canaã. Utilizando *Cana*, cada intérprete pode escolher o sentido e a sonoridade que lhe couber, assim considereei pertinente reformular o título no trocadilho, *Bodas de Cana*, uma vez que esse mistério bufo narra a história da bebedeira mais fantástica e milagrosa da qual se teve notícia no mundo todo. Ao contrário de destruir, como aponta Berman (2007), aqui estamos criando uma rede de significados subjacentes. A palavra *bodas* foi escolhida por ser mais próxima, no seu ritmo, de *nozze* do que casamento ou matrimônio. Também optei por não colocar o artigo, de modo a criar mais uma referência indireta, desta vez ao espetáculo clássico de García Lorca (1898 - 1936), *Bodas de Sangue*, bastante difundido e representado no Brasil e que possibilita uma afinidade, ainda que distante, entre o vinho da festa e a metáfora do sangue de Cristo na comunhão.

4.4.2.2 Prólogo

Em sua origem grega, o prólogo era muito utilizado nas tragédias para apresentar ao público o que se passaria na ação dramática, esclarecendo, deste modo, a temática do espetáculo. Também pode chamar-se proêmio, prelúdio, prefácio ou preâmbulo, e para além do teatro passou a fazer parte também do discurso literário. Após algumas apresentações de *Mistero Buffo*, Fo sentiu a necessidade de introduzir os monólogos com prólogos, nos quais explica a cena que irá representar ao mesmo tempo em que realiza também uma contextualização histórica. Ele realizou, ao longo dos anos, prólogos diversificados, sempre tentando relacionar as apresentações ao público do lugar e sua época. Como já foi dito, no teatro cada apresentação se faz distinta. Isso se deveu também ao fato de que Dario Fo reconstruiu um dialeto antigo, que é compreendido somente pelos italianos que nasceram e/ou

histórias ligadas ao religioso e ao místico, apresentando esse tema muito recorrente na nossa Literatura de cordel, que é outro ponto comum com a literatura oral do jogral medieval que estudamos e traduzimos.

vivem na região daquele dialeto, tornando-se menos compreensível ou até completamente desconhecido, na medida em que nos afastamos geograficamente da região do dialeto em questão. Por isso, ele optava por realizar esse metatexto em italiano que comenta de modo mais simples, resumido e direto, o enredo da história. O monólogo, todavia, é mais visceral, de ritmo cortante, forte, repleto de personagens e imagens cuidadosamente construídas pelo ágil jogral. Uma vez que estamos familiarizados com o que vai se passar através do prólogo prévio, compreendemos e experimentamos melhor a representação de Dario Fo, que nos transporta para um mundo de gestualidades e sonoridades incríveis. Abaixo, comentarei alguns trechos de minha tradução dessa parte primeira:

Original	Tradução
Core-Proserpina, vergine dea “del novello aprile” - come si canta in un maggio toscano... (p.90)	Core-Prosérpina, deusa virgem “do renovado abril”. Como se canta em uma canção de maio toscana

Neste trecho dependo de informações culturais italianas bem específicas para seu entendimento, por exemplo, que em abril no hemisfério norte é primavera, então o *novello* está relacionado a essa ideia de renovação, e que o maio toscano seria relativo às canções de maio que fazem parte de uma festa da estação para festejar a chegada da primavera que ocorre entre 30 de abril e primeiro de maio. Já no exemplo seguinte temos *appresso* que substituí por *quindici secoli dopo* (FO, 1977, p. 54), da publicação de 1977. No segundo caso, traduzi o vocábulo por: em seguida.

Original	Tradução
Anche Gesù, appresso, è quel Dio che viene sulla terra per cercar di ridare la primavera agli uomini. (p.90)	Também Jesus, [quinze séculos depois], é aquele Deus que vem sobre a terra para procurar restituir a primavera aos homens.
Siate felici, è questo que conta: non aspettate il paradiso “dopo”, appresso: il paradiso è anche qua sulla terra. (p.91)	Sejam felizes, é isso que importa: não esperem o paraíso “depois”, em seguida: o paraíso é também aqui sobre a terra.

4.4.2.3. Monólogo

Neste caso específico tive duas preocupações: perceber as diferenças entre os dois ritmos e sonoridades para o anjo e o bêbado tal qual realiza Fo e recriá-las em português. O próprio Dario Fo trabalha com um linguajar mais elevado para o anjo em contraponto com a vulgarização do linguajar do bêbado. Neste texto a figura do Anjo ou Arcanjo trabalha muito com a repetição do mesmo texto, e é representante da história canônica, oficial de uma classe mais elevada. No trecho abaixo, por exemplo, trabalhei com a troca da aliteração do R mais comum no italiano para o S em português uma vez que essa sonoridade em nossa língua possibilita realizar um arrastar de fala comum aos bêbados.

Original	Tradução
UBRIACO (sottovoce e mimandolo) Dopo (indica col dito) vi racconto di questa ubbriacatura bellissima...	BÊBADO: (com voz baixa e mímica) Depois (indicando com o dedo) Depois eu conto dessa chapação sensacional...
ANGELO Oh! Ubbriacone!	ANJO: Oh! bêbado!
UBRIACO Non facevo niente... Solo col dito...	BÊBADO: Tava fazendo nada... só com o dedo
ANGELO Neanche col dito!	ANJO: Nem mesmo com o dedo!
UBRIACO Ma non faccio rumore col dito!	BÊBADO: Mas eu não faço barulho com dedo!
ANGELO Sì, fai rumore... facevi: rrrrr	ANJO: Sim, faz barulho... fazia sssss
(p.96)	

No trecho seguinte temos a palavra *boia* que é bastante recorrente no monólogo e que optei por traduzir pelo palavrão “Porra”. Segundo o dicionário italiano⁵⁶ essa pode ser uma

⁵⁶ **boia**

bò|ja

s.m.inv., agg.inv.

av. 1483; lat. tardo bōīa(m) o bōīa(s) “laccio, catena, strumento di tortura”, dal gr. boēiai “fatte di cuoio di bue” sott. dórai “corregge”.

AD

1. s.m.inv., chi ha il compito di eseguire sentenze di morte

2. s.m.inv., estens., mascalzone, furfante: quel boia di suo cugino; faccia, espressione da boia, da bandito, truce

3. s.m.inv., in esclamazioni di rabbia e disappunto: boia di un cane!, boia di un mondo!; anche agg.inv.: miseria boia!

expressão de exclamação de raiva e desapontamento e também um adjetivo com função pejorativa e superlativa, funções as quais o palavrão brasileiro nos serve muito bem, “frio da porra”, “Fome da porra” ou como abaixo:

Original	Tradução
<p>“Tutto in aceto?! Boia que disgrazia! Sposa bagnata è fortunata, ma bagnata nell’aceto è disgraziata da schiacciare e cacciare via!” (p.100)</p>	<p>-Tudo vinagre? Porra que desgraça! Esposa banhada é afortunada! Mas banhada de vinagre é desgraçada de arrebentar e jogar fora!</p>

As mudanças realizadas no próximo trecho foram baseadas na representação em vídeo que me sugeriu o acréscimo, próprio da linguagem oral, marcado entre {} condizendo mais com a fala do bêbado.

Original	Tradução
<p>Io ero invitato a un matrimonio, uno spozalizio, in un luogo qui vicino, chiamato Caná... Cana... che apposta [per questa ragione], dopo diranno “Le nozze di Cana”. Bene, lì io sono andato! Sono arrivato... c’era un grande tavolo con la roba da mangiare sopra... tanti invitati... non seduti, tutti in piedi, che o bestemmiavano o sputavano per terra, o davano pedate tremende alle pietre facendole rotolare. (p.100)</p>	<p>Eu fui convidado para um matrimônio, um casamento, em um lugar aqui perto que se chama Cana... Cana... que por esta razão depois dirão “as bodas de Cana”. Bom ali {então} eu cheguei... {já tinha todo o banquete pronto pro casório com aquele tanto de coisa pra comer, tanta coisa de comer e nenhum dos convidados estava sentado comendo.} Todos de pé, que ou blasfemavam ou cuspiam no chão, ou davam grandes chutes fazendo as pedras rolarem.</p>

Com relação às onomatopeias, traduzi com a mesma grafia do italiano e nesta parte também acrescentei um trecho da primeira versão (1977), que traz uma fala sobre Maria suprimida na segunda publicação (2003).

4. agg.inv., con funzione peggiorativa e superlativa: tempo boia, freddo boia, ho una fame boia

Original	Tradução
<p><i>(mima l'impennarsi di un cavallo col cavaliere allocchito in atteggiamento monumentale)</i> GNIUUU... BLL... “È primavera!” gridava. Che vino!... E tutti che applaudivano: “Bravo Jesus, sei divino!” (p.104)</p>	<p><i>(imita o empinar de um cavalo com o cavalheiro aturdido em apresentação monumental)</i> GNIUUU... BLL... -É primavera- gritava. -Que vinho!... e todos aplaudiam: -Bravo Jesus! Divino!</p> <p>[E Nossa Senhora a mãe dele, andava em êxtase de satisfação, com orgulho de ter um filho que consegue bravamente obter da água o vinho].</p>

Outro trecho que gostaria de comentar foi minha introdução de um canto que encontramos na versão representada em dialeto siciliano do ator Daniele Anzalone⁵⁷, a canção “Salta! Baila! Pisa! Aê!”, nos mostra a relação do canto com o ritmo do trabalho de fazer o vinho, que para mim fez mais sentido por ser mais próxima do português do que aquela em dialeto lombardo realizada por Fo. Outra mudança importante de assinalar é que em sua representação Dario Fo repete o brinde e seu gesto duas vezes, fato que na publicação escrita foi suprimido e como para a representação é fundamental essa repetição optei por repeti-la tal qual o vídeo de Fo nos mostra:

Original	Tradução
<p>Dentro, dentro al mastello... Adesso l’uva, guarda che graspi [grappoli] d’uva... dai schiaccia l’uva, dai balla via, alè! <i>(lo incita a danzare e a calpestare il mosto battendo le mani a segnare il ritmo)</i>. <i>(Staccandosi dall’azione viene in proscenio e commenta con foga)</i> Alè Alè! Subito dio doveva insegnarli “Adamo, uva, vino, Eva! Non</p>	<p>Dentro da tina... Agora a uva, olhe que cachos de uva, vai esmaga a uva, vai , vai! Salta! Baila! Pisa! Aê! Salta! Baila! Pisa! Aê! <i>(o incita a dançar e a pisar o mosto, batendo as mãos para sinalizar o ritmo)</i>. <i>(Distanciando-se da ação vem ao proscênio e comenta com ímpeto)</i> Salta! Baila! Pisa! Aê! {faça o vinho} Súbito {Adão} Deus</p>

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zymfPvLlchg&t=196s> Acesso em 1 de novembro de 2016.

<p>saremmo in questo mondo maledetto, saremmo tutti in paradiso (Fa il gesto di sollevare un bicchiere e brindare) Salute! (p.106 e 108)</p>	<p>deveria ter lhe ensinado: Adão, uva, vinho, Eva! E não estaríamos expulsos do paraíso nesse mundo do maldito, estaríamos todos lá agora contentes com nossos copos (<i>faz o gesto de levantar uma taça e brindar</i>) {Alegria! Saúde! Por ti! Pra terra! Pra mim! Pra ele! Pra Deus! Aleluia!}</p>
--	---

No segundo final que acrescentei na história, presente na publicação de 1977, o bêbado diz ter sonhando com o Paraíso feito de vinho e já no fim do sonho, ele dentro da tina de vinho começa a cantar, substituí a canção por uma muito popular das rodas de samba e dos carnavais no Brasil: “Eu bebo sim” composta em 1973 por João do Violão junto com Luiz Antônio. Na verdade, aqui o intérprete pode escolher qualquer canção que lhe faça sentido, ou não. A piada está em cantar e engolir o vinho ao mesmo tempo intercalando a música com os sons glotais. Para a escrita substituí o *glug* pelo *glup*, nossa onomatopeia para beber mais conhecida.

Original	Tradução
<p>E gluch... e io ho cominciato a cantare: “La mia morosa vorebbe essere vogliosa” Aiuto, annego.... glug... che bell’annegare! Glug... glug... galò... ga... lo... glam... glo... glo (FO, 1977, p. 68)</p>	<p>E gluch... e eu comecei a cantar: Eu bebo sim... glup estou vivendo... glup tem gente que não bebe está morrendo... glup glop... Socorro, tô afogando... glup... que bom afogar! Glup galo... g alo glam glo glo glup glup</p>

4.4.3 O nascimento do jogral

4.4.3.1 A questão do lavrador

O título, que demonstra se tratar de um mito de origem, não ofereceu grandes dificuldades de tradução, portanto, gostaria de abordar outro caso que merece nossa atenção, que é a escolha de *lavrador* para traduzir *contadino*, pois em especial neste conto o personagem principal é aquele que no início da história vive lavrando as terras de um

proprietário em troca de trabalho e pouco de comer. Camponês sugere outra realidade, um uso mais amplo, outros contextos, uma luta de classe, a outra opção seria vilão do italiano *villano*, forma antiga de se dizer *contadino*, mas que por sua vez em português tem uma conotação negativa mais difundida como um personagem mau, apesar de ser também um termo histórico dos estudos medievais esse termo é pouco utilizado. Agrada-me também a ambiguidade que pode ser gerada por uma leve alteração de ritmo, de pronúncia e que divide uma palavra em duas: lavra-dor, encaixando muito bem na história de um homem que descobre um monte que não era de ninguém e resolve lavrar a terra para si, e como por milagre essa terra floresce e dela brota água, mas que ao final acaba por ser sua desgraça e a de toda sua família, desgraça de um homem que lavra uma terra que revela sua dor de ser oprimido, pobre, explorado e acaba punido pelo patrão, perdendo tudo. Pareceu-me importante utilizar a polissemia que pode ser encontrada dentro da palavra de lavrador, a nosso favor, e esta figura que é de certo modo mais conhecida de nossa realidade, principalmente àqueles que trabalhavam nas lavouras de café e canaviais possuem condições muito similares às de nosso personagem.

4.4.3.2. Prólogos

Os três prólogos encontrados são bastante distintos em suas versões, assim como os monólogos. Mantive a escolha de ter como base o texto mais completo, de 2003, e trazendo-lhe algumas modificações que julguei necessárias como no exemplo abaixo. O adjetivo de cidade foi substituído pelo nome próprio dela, pois essa associação imediata em italiano não se faria em nosso idioma, do mesmo modo que acrescentei o nome de Giuseppe Pitрэ (1841-1916) importante antropólogo, escritor e literato italiano que pode ser considerado o fundador da ciência folclórica na Itália.

Original	Tradução
Questo è un testo ragusano, raccolto nel secolo scorso da un amico e collaboratore di Pitрэ, il famoso ricercatore di Palermo che ha pubblicato una mole incredibile di documentazione sulla tradizione popolare della Sicilia. (p.111)	Esse é um texto de Ragusa, recolhido no século passado por um amigo e colaborador de Giuseppe Pitрэ, o famoso pesquisador de Palermo que publicou uma mole inacreditável de documentos sobre a tradição popular da Sicília.

Tão logo o prólogo se desenrola na história, o narrador começa a mesclar no seu texto mais elementos artísticos e passa do texto expositivo à incorporação dos personagens dos quais fala, dando vida a cada voz, o jogral que joga incessantemente com esses personagens e principalmente com o público. Todas essas mudanças são perceptíveis pelo ritmo da fala, e mesmo que sutis elas são fundamentais para o desenvolvimento e a compreensão do enredo. A passagem do discurso indireto para o direto é marcante em toda fala jogralesca e possibilita assim uma polifonia de vozes em sua representação. Segue abaixo um exemplo:

Original	Tradução
Il giullare ci appare inarrestabile nel suo sproloquio quando, all’istante, cambia il tono e decide di raccontare di sé e delle sue origini: “Io ero contadino... (p.111)	O jogral parece irrefreável na sua falação quando, de repente, muda o tom e decide contar de si e da sua origem: “Eu era um lavrador...

Por último, como esta tradução não se trata da “linguagem original” desses textos modifiquei essa expressão para que não gerasse equívocos.

Original	Tradução
Ma quel discorso è meglio che lo ascoltiate direttamente e per intero nel linguaggio originale. (p.113)	Mas esse discurso é melhor que escutem diretamente e por inteiro como era encenado.

4.4.3.3 Monólogo

Dos três monólogos trabalhados esse é o que possui mais diferenças e por sua vez foi o que mais modifiquei; o primeiro de 1977 é mais breve, porém mais forte, com mais discursos diretos em alguns momentos, como no caso da fala do lavrador com o patrão que acrescentei em minha tradução; todavia essa primeira publicação traz outras passagens que por vezes aparecem mais resumidas. Existem mesmo diferenças do enredo, por exemplo, em 1977 seriam Paulo e Marcos que estariam com Jesus e na segunda publicação, em 2003, Paulo e Pedro. Outro fato que percebido é que no primeiro texto algumas ações são mais detalhadas, como o momento em que o patrão põe fogo na casa, que na segunda publicação aparece só em uma fala curta, ao final do monólogo. A versão em vídeo trouxe-me esse jogo de ritmos e intensidades que tentei reproduzir e reencontrar em cada fala traduzida, e percebi que esta tem

mais marcas de oralidade, enquanto a versão editada para a publicação tem uma formalidade mais acentuada.

Também em busca de uma fala mais coloquial condizendo com o lavrador, substituí em alguns trechos a forma correta de preposição mais artigo (ao) pelo indicativo de lugar em mais artigo, (no), uma vez que no português coloquial esse é um uso bem constante e a forma (ao) indicaria uma linguagem mais elevada do personagem.

Acrescentei ainda por minha conta e risco, no início da história, na chamada de apresentação, que tem a função de reunir espectadores em torno do jogral para começar o trabalho, a seguinte frase: “Olha o jogral, olha o jogral, olha o jogral!” que nos remete a uma chamada conhecida dos vendedores de jornais nas ruas no início do século XX no Brasil, que queriam vender suas notícias. Pensando que para esse espetáculo originalmente de rua, uma chamada já assimilada por um público brasileiro faria muito sentido, principalmente pelo jogral também cumprir essa função de difusor da informação quando as notícias corriam mesmo era de boca a boca. Segue abaixo o trecho que foi modificado com base na representação em vídeo que vem marcada entre {chaves}, entre [colchetes] colocamos a modificação baseada na primeira publicação e entre *asteriscos* minhas modificações.

Original	Tradução
<p>Ahh... gente... venite qui che c'è il guillare! Guillare che sono io quello... che fa salti e che straparla folle e che... (esegue una piruetta buffa) Oh... Oh... vi ho fatto ridere! Venite che vi farò scompisciare... morire dalle risate quando farò scoprire i maggiorenti che vanno intorno tronfi e gonfiati come palloni a far guerre e a scannare... ma basta stapparli, cavargli fuori il tappo del culo e... PFF!!, si sgonfiano e scoppiano come vesciche! (p.114)</p>	<p>*Cheguei minha gente! {Êiá Ah! Ah!} Venham! Venham todos ver o jogral. Olha o jogral! Olha o jogral Olha o jogral!!* Aqui está! O jogral sou eu! Aquele que faz saltos e fala feito louco e que... (faz uma pirueta bufa) ohh ohh Fiz vocês rirem! Venham que farei mijar de rir... morrer de risadas quando fizer que descubram os maiorais que nos cercam por aí soberbos e inflados como balões a fazer guerras [onde nós somos os degolados]... mas basta destampar, *pu*, tirar fora a rolha do cu e pfff se esvaziam e estouram, como bexigas.</p>

A versão em vídeo também é mais rica em onomatopeias, algumas delas acrescentei à tradução, como no trecho abaixo:

Original	Tradução
... un pagliericcio... e mi addormentavo! Svenivo! (p.116)	um saco de palha.. e dormia. Não era que adormecesse. Desmaiava. {POF}

No próximo trecho adicionei o chamado da família em linguagem bem oral, para introduzir a fala que encontramos no vídeo. *Aprresso* foi traduzido por *em seguida*:

Original	Tradução
L'ho chiamata in corte [cortile] gridando di alegrezza... Ha brancato zappa e secchio e mi è venuta appresso con i bambini. (p. 118)	Chamei de fora, gritando de alegria..*os menino ô muié* {vamos fazer um milagre com os braços e o cérebro} Ela largou a enxada e o balde e veio em seguida com as crianças.

Incluí também algumas piadas que Dario Fo utiliza no vídeo:

Original	Tradução
TACK!, un butto di fogliettini spuntava! (p. 120)	TACK! um broto de folhinhas se despontava! {Exagerei não foi tão rápido}

No caso de algumas expressões idiomáticas, encontrei seu equivalente em nossa língua, uma vez que tradução literal do original não faria tanto sentido.

Original	Tradução
Che culo hai avuto (p.122)	Nasceu com o cú pra lua.

Outro desafio de tradução foi o *grammelot*, que é uma tradução do ritmo por excelência:

Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos sonoridades particulares um discurso completo. (FO, 2004, p. 97)

Dario Fo acrescenta que para realizá-lo, entretanto, “é quase impossível ditar regras e sistematiza-las” (FO, 2004, p. 97), pois é um trabalho intuitivo que cada intérprete fará de um modo diverso.

Original	Tradução
Cuntadino, villano caro, in paz tòa véugno a dessólvere tóa sprudenzia et presonziòn de penzàr che ti pòda proxedére pruprietà de un teretòrio. Nullo ex libero de poxexiònem e ogni palmo di terra abe una sòja pruprietat che illo Papa e l’Emperadór han comcèxo a èsto mazzorénte unico e tu figlio mio deve cedere en santa pax domine! (p.122)	Caro Camponês, lavrador, in pax atoa venho, para dissolver sua improdencia e presunziòn de pensar que possas possuir a propriedade de um território. Nulo ex libero di possuición e cada palmo di terra tem uma só proprietáde que il Papa e o Imperador concederón a esse grand senhor único! Tu filho mio, devi ceder pela santa pax domine!

O trecho acima é para mostrar um pequeno vislumbre da transformação a nível textual e semântico que um texto pode chegar à sua representação; vou me utilizar do exemplo do *grammelot* e farei duas interpretações distintas entre as muitas possíveis para esse texto. Trata-se de um *grammelot* latino, mas o que caracteriza esse latim pode ser diferente para cada um. Na primeira interpretação a referência ao latim me trouxe em mente as histórias populares que se contavam com os padres alemães e holandeses que tinham vindo a Minas Gerais e que geraram muitas histórias cômicas e populares, por isso minha escolha primeira é pronunciar o *r* como é feito nessas línguas, também acelerar o ritmo da fala de modo que o padre parecesse preocupado com o lavrador. Na segunda interpretação que se pode realizar em voz alta escolho reproduzir o tempo rítmico das missas rezadas em latim que me chegaram à memória, lentas e monocórdias e desta vez pronuncio o *r*, como os italianos e na própria língua latina, atribuindo uma significação diferente ao trecho. Esse exemplo foi pra mostrar as transformações possíveis que pode oferecer um texto ao mudarmos sua fonética e ritmos e que cada intérprete fará a sua leitura deste texto, sua tradução, já que as possibilidades que um texto dramático tem de transformar-se e modificar-se no momento da representação são imensuráveis.

Agora segue uma fala de Jesus, que mostra na escolha de vocabulário que é um pouco mais elevada que a do lavrador. Jesus se refere à montanha como “vomitada pelas nádegas do diabo”, já o lavrador e o outro camponês que lhe conta a história chamam a montanha de

“cagada do diabo”. Ao ser representado por Fo, Jesus tem uma fala mais calma, suave e ponderada.

Optei, então, em deixar a segunda pessoa, como no original italiano, nas falas de Jesus e do Patrão do vale. Um ocorrido em função disso foi o trava-línguas de “Não repartistes” que foi então substituído por seu gerúndio, para uma fluidez no ritmo da fala. Entretanto na fala do lavrador e dos demais personagens substituí para a terceira pessoa que é mais comum em nosso português oral, a segunda pessoa soaria estranho nesse contexto. Nesse trecho ainda acrescentei uma parte, que retirei da representação em vídeo, pois acredito que do modo como foi colocado em cena no vídeo, a lição do lavrador ficou mais bonita e comovente.

Original	Tradução
<p>- Perchè l’hai tenuta tutta solamente per te la terra e non l’hai spartita con gli altri villani, poveri como te!</p> <p>- Ma cosa dici? Spartire con gli altri un fazzoletto di terra que non bastava nemmeno per me e per la mia gente?! - Non fare il piagnone... ci potevano venire a campare tanti altri disperati come te! (p.130 e 132)</p>	<p>-Porque ficaste com toda a terra somente para ti, não repartindo com outros lavradores, pobres como tu! {Não entendestes o mais importante que é pensar nos outros.}</p> <p>-Mas o quê? Repartir com os outros um pedacinho de terra de nada que não dava nem mesmo para mim e a minha família?- Não seja chorão... poderiam viver nela outros tantos desesperados como tu. {É justamente o pouco que tens que debes dividir com os outros para que os outros dividam contigo o tanto que precisas ter, como apoio, amor, solidariedade conselhos também na luta e também na condição em que estás. E sobretudo não falaste com os outros.}</p>

Sghignazzo foi outra palavra muito difícil de traduzir por não termos um termo que se aproxime em nossa língua, e a melhor opção foi traduzir por *risada estridente* por ser na fala de Jesus, mas poderia ser risada escrachada, debochada, zombeteira, se esse termo aparecesse na fala do jogral.

Original	Tradução
E sopra ogni cosa non raccontare piagnucolando ma con lo sghignazzo... Impara a ridere! (p.132)	E sobre cada coisa não conte choramingando, mas com risada estridente... Aprenda a Rir!

Por último, no trecho abaixo recorri à primeira publicação (1977) que levava o jogral para a praça e não para os degraus do batistério, pois, essa informação deixa o texto mais confuso, pois se trata de um edifício separado da igreja, porém na mesma praça, e nele fica a pia de batismo. Assim, retomo o nascimento do jogral na praça tal qual ocorre na primeira publicação, e também na versão em vídeo do espetáculo. Para finalizar, repito o acréscimo de “Olha o jogral, olha o jogral, olha o jogral!” concluindo a história do mesmo modo como ela começa, realizando o mesmo movimento cíclico estabelecido na representação deste monólogo, que nos fala de vida morte e renascimento, mostrando uma continuidade, a repetição dos ciclos tão característicos desses textos como da própria vida.

Original	Tradução
Sono corso a perdifiato giù nel borgo, sono saltato sui gradoni del battistero e ho gridato: - Ehi! Gente! Il giullare son io! Venite qui, fate attenzione... ascoltate! Vi mostro come si trasformano le parole in lame taglienti che stroncano d'un botto i garretti degli infami impostori... e altre parole che diventano tamburi per svegliare i cervelli addormentati! Venite! Venite gente! Venite! (p.134)	Corri até perder o fôlego, descendo para a vila, [fui até o meio da praça e] gritei: Ei gente! Gente, vejam eu sou Jogral! Venham, estejam atentos... escutem! Mostrarei como se transformam as palavras em lâminas cortantes que quebram as pernas dos infames impostores... e outras palavras que se transformam em tambores para despertar os cérebros adormecidos! Venham! Venham todos! Venham ver! *Olha o jogral, olha o jogral, olha o jogral!*

4.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antoine Berman nos apresenta uma boa teoria para tecer uma crítica da tradução ao qual nenhum tradutor consegue escapar, bem como propõe uma aprofundada reflexão sobre esse ofício, sua ética e experiência. Porém em nosso caso de tradução teatral, que visa principalmente à representação e a recepção de um público-alvo, tendemos a cair na hipertextualidade e etnocentrismo do qual nos adverte, devido principalmente às necessidades de alongamentos e clarificações, pensando em uma boa compreensão do espectador, que em nosso caso ocorreu principalmente nos prólogos, que têm essa função explicativa e introdutória. Já a teoria de Henri Meschonnic com sua busca pela poética da tradução me serviu perfeitamente ao discurso teatral pensando especialmente no que tange ao ritmo e sua significância expressa na sintaxe oral não só do teatro, mas de toda literatura que antevê: “A oralidade, enquanto marca característica de uma escrita, realizada na sua plenitude somente por uma escrita é o jogo da poética do traduzir” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXVI).

Meschonnic (2010) utiliza a expressão “poética do traduzir” para defender que a prática tradutória é teoria, e a teoria é prática e defende a tradução literária a partir do texto e seu discurso, que vão além dos problemas estritamente linguísticos:

A equivalência procurada não se coloca mais de língua a língua, tentando fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais e históricas. Ela é colocada de texto a texto, ao contrário, trabalhando para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade.

É o vínculo explícito entre a poética e a modernidade. Traduzir aí tem sua maior importância. (MESCHONNIC, 2010, p. XXIV)

Minha escolha foi, portanto, ao trabalhar com esses autores, elaborar um método de tradução teatral, que me permitiu manter o caráter oral, popular e satírico do teatro que traduzimos, que está intrinsecamente ligado ao ritmo de sua representação, atribuindo assim por meio desse, significações à palavra que é também corpo, respiração e organicidade em sua performance, de modo tal que este foi nosso ponto de partida e chegada:

O ritmo mostra que o primado caduco do sentido se faz substituir por uma noção mais possante, mais sutil também, já que ela pode se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e de tradução: o modo de significar. No que a aventura da tradução e do ritmo são solidárias. (MESCHONNIC, 2010, p. 56)

Os estudos de Pavis (2008) foram fundamentais por mostrar que este ritmo pode ser apreendido no que ele denomina *verbo-corpo* e por traçar o caminho de etapas e concretizações, que me possibilitou o entendimento dessa especificidade de tradução,

relacionada sempre ao teatro e como ele tem sido feito e pensado na contemporaneidade, com suas características de transformação, interpelação e entrecruzamentos de diversas semioses, linguagens, formas, estéticas, tempos, lugares, pessoas, culturas, que, imbricados no discurso teatral, perpassam a nossa e qualquer tradução.

Em suas conclusões, Pavis nos alerta a respeito da inutilidade de insistirmos na complexidade das operações hermenêuticas que são engajadas no processo de tradução, pois existem múltiplas variantes possíveis neste processo e nos adverte ainda que a teoria da tradução teatral particularmente mudou de paradigma: “não está mais assimilada a um mecanismo de *produção* de equivalências semânticas calcadas mecanicamente no texto fonte: ela se concebe como *apropriação* de um texto para o outro, em função da recepção concreta do público teatral” (PAVIS, 2008, p.153, grifos do autor). Essa reflexão confirma que muito há que se fazer em matéria de tradução de teatro, nos lembrando, que o texto teatral é apenas um dos componentes da encenação e por conseguinte, da tradução cênica, mas que não obstante, este pode ser portador de diversas dimensões culturais, etnológicas, ideológicas etc. Em seu verbete sobre representação teatral ao falar das funções da representação Pavis no diz do “texto à espera”: “a diversidade das representações imagináveis multiplica o sentido do texto que não é mais o centro fixo do universo teatral, como se acreditou por muito tempo” (PAVIS, 2009, p. 339). O intérprete é, portanto, um modelizador, sacerdote, xamã, que enquanto ator é capaz de recriar as traduções em uma grande ou péssima interpretação, mostrando que o texto está condicionado às transformações impostas por essas modalizações.

Zumthor (1993) nos faz perceber que a literatura na Idade Média não se realizava sem esse modalizador, ou seja, sem a existência de um corpo que a vocalizasse. Outra contribuição importante foram as recorrências assinaladas por esse autor, as características recorrentes dessas histórias orais e populares que me permitiu estar atenta a suas ocorrências, para que pudesse assim mantê-las tanto o quanto foi possível em nossa tradução: as intervenções dialógicas, os direcionamentos a *nós* ou a *vós*, as interpelações ao público, as referências aos verbos relacionados à audição, como também o uso do vocativo que intima o público, as repetições micro e macro-textuais que são as rimas e o refrão, as notações de natureza estilística, relacionadas ao tempo ou a mudança de lugar e de personagem.

As histórias que traduzi são oriundas de um passado distante e, não obstante o grande hiato que separa suas representações, não se perderam. Os originais sobreviveram graças a suas traduções, que permitiram remontar a essa parte da história ocidental do teatro, tão pouco conhecida mas de grande riqueza cultural. Se as traduções continuarem a serem feitas de uma

língua para outra, de uma cultura à outra, da palavra ao corpo, da voz ao gesto, o teatro continuará a refazer-se, renovar-se e recriar-se: foi este o objetivo desta pesquisa.

Essas histórias se retraduziram e se transformaram de tal modo a se tornarem parte de uma dissertação de mestrado, possibilitando, desta forma, uma legitimação deste trabalho, além de mostrar a riqueza desses textos e das histórias que os cercam, algo quase impensável no século passado principalmente para esse teatro de cunho tão popular e que só nos foi possível conhecer melhor graças ao mestre Dario Fo.

Nas traduções apresentadas, poderia ter realizado uma completa adaptação dos textos escolhidos ao nosso “linguajar mineiro”, do mesmo modo poderia adaptá-las a outros sotaques do Brasil, mas de fato, foi de minha escolha um tipo de registro oral, entretanto tentando não enfatizar e marcar um sotaque específico, para que cada intérprete possa encontrar esse local de fala que lhe é peculiar, dirigido à cultura que o cerca. Porém, acrescento um experimento de tradução ainda em processo nesse sentido (APÊNDICE), que realizei ao fazer uma livre adaptação do *Grammelot* da “Fome do Zanni”, na tentativa de aprofundar e radicalizar essa busca da tradução pelo ritmo que se realiza em sua máxima potência com este tipo de linguagem onomatopeica e predominantemente gestual, que requer uma dramaturgia realizada completamente em função da ação. Essa parte, ainda em construção, é minha busca pessoal de encontrar através da palhaçaria como expressar esse ritmo famélico, no linguajar mineiro posto em ação cênica.

Osimo, em *Manuale del traduttore* (2011), também auxilia neste caminho que escolhemos para a tradução de teatro, ao retomar uma fala de Luzi (1990) que aproxima o palco de um sismógrafo que é capaz de registrar as variações de energia da linguagem, que podem ser sentidas fisicamente, e que vêm nos confirmar, o que já nos dizia Pirandello, que a palavra dramaturgica deve ser pensada e acrescento traduzida, enquanto ação:

(...) é preciso que o dramaturgo encontre a palavra que seja a própria ação falada, a palavra viva que age, a expressão imediata, inerente ao ato, à expressão única, que só pode ser aquela, isto é, a expressão própria para aquela determinada personagem naquela determinada situação. (PIRANDELLO *apud* OSIMO, 2011, p.191, tradução nossa)⁵⁸

É possível, portanto, aproximar a atividade de dramaturgo à de tradutor de teatro, no sentido de que o tradutor deve sempre visar o texto como representação, e estar atento às

⁵⁸ “(...) bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l’azione stessa parlata, la parola viva che muova, l’espressione immediata, connaturata con l’atto, l’espressione unica, che non può esser che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione.” (PIRANDELLO *apud* OSIMO, 2011, p.191)

palavras-ações e aos ritmos específicos de cada situação que se desenvolve em cena, para que o resultado seja realmente realizável enquanto teatro. Foi essa minha expectativa, ou seja, de que esses textos continuem sendo contados, vocalizados, performatizados, e que estas palavras escritas, se transformem novamente em corpo para reencontrar-se com o público realizando um teatro de encontros, vínculos, emoções, convívio e experiências, um teatro que sobrevive, ocupa e resiste, como também o arquétipo do palhaço, que é resistente até nos ambientes mais inóspitos. Como nos lembra Burnier (2001), Henry Miller disse certa vez que “O *clown* é a poesia em ação”. Concordamos plenamente com essa máxima.

(Re) existir

Resistir todo momento

Resisto artista

Resisto dor e lamento

Resisto mulher

Resisto sofrimento

Resisto música

Resisto não contente

Resisto problema

Resisto sistema

Resisto verso

Resisto louco

Resisto reverso

Resisto pouco

Resisto hipocrisia

Resisto leve como o vento

Resisto poesia

Resisto firme como punho cerrado

Resisto no ônibus lotado

Resisto passo acelerado

Resisto no caminho mal iluminado

Resisto na presença

Resisto no riso

Resisto no alimento

Resisto com amor
Resisto no meu sentimento
Resisto no encanto
Resisto no encontro
Resisto invento
Resisto só resisto
Resisto tento
Resisto insisto
Re existo
insisto
Existo
Isto
É
Isso!⁵⁹

⁵⁹ Poesia inédita de Jessica Tamiatti.

REFLEXÕES FINAIS

Com a roupa encharcada e a alma
 Repleta de chão
 Todo artista tem de ir onde o povo está
 Se for assim, assim será
 Cantando me disfarço e não me canso
 De viver nem de cantar⁶⁰

Nessa disputa que se configura por legitimidade de discurso e pretensão de verdade, por vezes necessitamos da distância para que nos seja permitido tocar em certas temáticas ditas menores, proibidas ou tabus. No caso de Dario Fo, foi preciso retornar à remota Idade Média para que assim pudesse satirizar e problematizar seu contexto político contemporâneo, resgatando através de sua performance o mito do jogral, suas histórias, suas resistências, seu lado festivo, cômico e popular. A performance teatral é percebida como um poderoso signo que nos aponta para os complexos discursos da memória e sua (re)construção ao longo dos tempos, sua transformação social, representativa, literária, psicológica. Ela nos permite interrogar sobre as relações entre ficção e realidade, entre criador, criação e expectador e em todos os aspectos intertextuais que estruturam o teatro nas sociedades e culturas. No caso deste teatro popular, a performance, palavra multidimensional⁶¹, por seu caráter prático corporal em relação aos outros discursos culturais “oferece também uma maneira de gerar e transmitir conhecimento através do corpo, da ação e do comportamento social”⁶² (TAYLOR, 2012, p.31, tradução nossa).

Deste modo, expressar-se através da oralidade em convívio é fator fundamental para a formação do sujeito em suas subjetividades e escolhas e contribui muito na criação de uma identidade coletiva. Ao fortalecer o sentimento de pertencimento de alguns grupos e sociedades em suas representações, o teatro popular legitima as histórias, memórias e mitos desse mesmo povo e muitas vezes, passa a exercer uma função xamânica de cura. É uma arte que nasce junto aos rituais de renovação, que em sua origem grega remonta à celebração de um Dioniso ctônico, que representa em si os ciclos da vida-morte-vida, que trás júbilo e comoção, experiência, aprendizado e transformações fundamentais a nós seres humanos. Trata-se, no termo desenvolvido por Turner (2002), de uma arte liminar, por ser “um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas, como uma zona complexa onde se cruzam a

⁶⁰ NASCIMENTO; BRANT, 1981.

⁶¹ “La palabra multidimensional apunta a las conexiones profundas entre actos estéticos, políticos, económicos, lúdicos, sexuales, religiosos, etcétera.” (TAYLOR, 2012, p.54)

⁶² “ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social.” (TAYLOR, 2012, p.31)

vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas representacionais” (Turner, 2002 *apud* CABALLERO, 2011, p.20). Ileana Diéguez Caballero (2011) em *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*, utiliza esse conceito para nos falar das performances e tendências do teatro latino-americano contemporâneo, mas, além disso, a autora nos demonstra que liminar é condição ou situação de produção e vivência da arte que passa a não ser vista somente enquanto entrecruzamentos artísticos e transversalidades, sendo ainda uma espécie de fenda produzida nas crises que faz emergir através de sua arte as experiências de alteridade, sendo então, uma situação de margem, de existência no limite, que é portadora de mudança, de transformação. Entendemos que essas condições liminares propiciaram o surgimento da arte jogralesca medieval que se estendeu por mais que de quatro séculos, e que Dario Fo resgata no século XX e que agora nós atualizamos para o Brasil do século XXI através de nossas traduções.

Essas histórias se inscrevem nessa “fratura do presente”, como nos fala Agamben (2009), nessa singular relação com o próprio tempo que lhe adere e lhe toma distâncias, apreendendo o moderno de seu tempo, percebendo nele também as incidências de uma assinatura do arcaico que para o filósofo italiano representa o que é ser contemporâneo uma vez que:

(...) o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nela apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de coloca-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009. p. 72)

É importante acrescentar ainda que Dario Fo, desta forma, se consolidou como um verdadeiro jogral contemporâneo, no sentido descrito por Agamben, justamente por realizar esse movimento que lhe permitiu uma perspicaz retomada do medieval e de um modo tão eficaz em sua teatralidade, revivendo antigas e novas questões suscitadas por essa figura que foi eternizada em sua representação de *Mistero Buffo*. Josette Féral (2003, *apud* CABALLERO, 2011, p.40) define a teatralidade pelas “capacidades de transformação, de transgressão do cotidiano, de representação e semiotização do corpo do sujeito para criar território de ficção”. Para nós, traduzir o teatro é pensar nesse caráter da transformação que o cerca, que o engendra e que ele promove. E é sobretudo um gesto político, para além de artístico, reunir crítica e diversão utilizando a performance cômica como dispositivo de transformação e regeneração coletivas. A fragilidade e a sobrevivência são marcas relevantes

no espaço da teatralidade dos povos, mostrando constante a necessidade de manter vivo o teatro como ato de convivência e principalmente de resistência ao poder hegemônico, não popular, que se faz emergente nas sociedades modernas como também foi nas arcaicas. A luta que ainda hoje é presente e urgente é pelo direito à voz, uma voz das minorias, que pode ser divergente da oficial, a voz de um sujeito que pode rir do poder, das diferenças, gozá-las. Esta é uma batalha que se estende até os dias de hoje e um tema bastante recorrente nas representações e performances latino-americanas contemporâneas. Nada mais eficaz que utilizar o teatro popular para provocar essas questões e discussões, pois ele sempre representou um espaço acessível e aberto, de diálogo e convívio.

A performance, no sentido apresentado por Zumthor (2007) em *Performance Recepção e leitura*, é fundamentalmente oral e gestual, palavra/corpo que se constitui na materialização da realidade vivida compartilhada, determinando a relação do sujeito com o mundo pela sua subjetivação e/ou dessubjetivação. A performance é ato de potência que se inscreve na língua, neste caso indissociável do corpo, e que situa o sujeito nesse entre lugar ou cisão ou fenda entre possibilidade e impossibilidade, realidade e ficção, que nos diz além da potência do sim, daquela que é do não, dizendo também das coisas mudas: daquelas que não falam ou sobre as quais não se pode falar. É essa a sua poética. O teatro nos permite comunicar até mesmo através de seus silêncios e esquecimentos. A tradução do teatro, portanto, ocorre não só em nível linguístico mais também em um âmbito gestual corporal, performático, que Pavis (2008) chama de intergestual e intercultural. Realizar uma tradução pensando em sua poética intrinsecamente ligada ao ritmo é traduzir também seus silêncios para além das rubricas, descobrindo sua respiração e a organicidade da voz e do corpo em performance. Foi esta a minha busca e é esta a tradução que acredito seja para o teatro.

O teatro se faz emergente na contemporaneidade, no duplo sentido que comporta essa palavra, justamente por dar voz àqueles que historicamente têm sido silenciados, e que muitas das vezes não possuem outros meios se não àqueles ligados à cultura popular e à oralidade para se expressar com plenitude e assim, recontar e legitimar uma memória de vivências que se mostra bem diferente daquelas contadas e escritas pelos “vencedores”, ou historiadores oficiais. O teatro se constitui um meio eficaz para dialogar e mostrar as outras vertentes existentes entre a realidade e ficção, e se transforma em uma potente ferramenta política de resistência e sobrevivência. “A liminaridade tem textura política por implicar em processos de inversão de *status*. É uma antiestrutura, um “espaço potencial” a partir dos qual se desautomatizam os discursos do campo da arte e da representação, dinamitando lugares comuns” (CABALLERO, 2011, p. 180). O teatro popular assume a representação como um

espaço de diferença, como um lugar de multiplicidade, no qual soam muitas vozes, aspecto também ressaltado na performance do jogral, que luta contra a institucionalização do teatro em nome de uma única “verdade”, seja ela católica, feudal ou do capital. Por fim, essa teatralidade liminar está inserida em um tecido cultural e por sua vez é perpassada por práticas políticas e cidadãs das quais emergem a cada dia mais essa urgência de fala e de escuta, de preservação e representação de uma memória popular, que devido a fatores específicos de cada contexto social, (como a guerra, a miséria, o regime, o gênero, a raça, a religião, a sexualidade) tem sido negligenciada, esquecida, para não dizermos silenciada e proibida. Nas palavras de Fo:

Porque a arte, como o teatro, deve sempre ser um meio e nunca um fim. Um maravilhoso trampolim para chegar ao outro: à ciência, à consciência, à verdade. Em toda minha vida nunca escrevi nada para divertir e pronto, sempre procurei de colocar dentro dos meus textos aquela fissura capaz de colocar em crise as certezas, de no qual soam muitas vozes colocar em dúvida as opiniões, de suscitar indignações, de abrir um pouco as cabeças. Todo o resto, a beleza pela beleza, arte por arte, não me interessam.⁶³ (FO; MANIN, 2008, p. 45)

Esta fala vem confirmar que o teatro é um importante instrumento de mobilização social e que, para Fo, ele tem o objetivo de provocar ao outro de modo que este possa ampliar sua visão de mundo. Acredito, portanto, que todas essas relações estabelecidas e problematizadas por nosso estudo e pela nossa experiência de tradução são elementos fundadores e fundamentais para a constituição deste teatro popular, que possui acima de tudo a emergência de sobreviver. Traduzi-lo, estudá-lo e encená-lo é garanti-la: assegurar a sobrevivência do outro, do diverso, do estrangeiro, da multiplicidade. Penso que esta também tenha sido a escolha de Dario Fo, ao recuperar esse teatro que estava se perdendo no tempo e na história, ao fazer com que essa voz de resistência continuasse ressoando, representando, se transformando, renascendo como contra-dispositivo de profanação no sentido que lhe atribui Agamben (2007), nos deflagrando uma Idade Média desconhecida por muitos em seu grande engenho e riqueza cultural. A luta de Fo foi pela reconstrução de uma memória teatral que brinda à sobrevivência do popular, do riso, da ironia e da autenticidade de uma cultura por muito tempo considerada menor, pelas escolas e pelas academias. Muitas vezes nossos dialetos e costumes populares são inferiorizados, podados, moldados, padronizados, apagados

⁶³ Perché l'arte, come il teatro, devono sempre essere un mezzo e mai un fine. Un meraviglioso trampolino per arrivare ad altro: alla scienza, alla conoscenza, alla verità. In tutta la mia vita non ho mai scritto niente per divertire e basta, ho sempre cercato di metter dentro i miei testi quella crepa capace di mandare in crisi le certezze, di metter in forse le opinioni, di suscitare indignazione, di aprire un po' le teste. Tutto il resto, la bellezza per la bellezza, l'arte per l'arte, non mi interessano.” (FO; MANIN, 2008, p. 45)

por dispositivos de um conhecimento que só presta homenagem a uma cultura oficial que os mergulha no esquecimento.

O teatro emerge assim, neste mar de esquecimento, se concretiza no encontro do homem com o mundo, e nos deixa um rastro de vivência, e principalmente de memória compartilhada. Uma memória que repousa no corporal, dos sentidos percebidos coletivamente, na presença do corpo performático com toda sua materialidade e corporeidade em relação ao outro, em um ato que nos faz sentir únicos no mundo, sendo ao mesmo tempo parte do universal: um ser humano de necessidades e sentidos, compartilhando no mesmo pulso, no mesmo espaço, uma representação de si e do mundo. O trabalho de traduzir esse teatro e problematizá-lo ao pensar em sua poética, nos permite abordar que toda a construção da história e da memória mundial para além da tradução, passa pela questão da escolha e da tomada de posição. O estudo da tradução nos possibilita também evidenciar a pluralidade desse exercício: “Não existe a tradução (como postula a teoria da tradução), mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, as traduções, o espaço das traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar para-traduzir” (BERMAN, 2007, p. 24). Como já postulamos, além de múltiplo, o ato de traduzir é sempre político:

A permanência e a atualidade da interação entre escritura e tradução se faz marcar na relação que a poética estabelece entre a teoria do ritmo e a teoria da tradução. O discurso, o ritmo, o assunto do poema, a tradução como relação e descentramento definem uma solidariedade das propostas e estratégias, a nos mostrar que nada do que alcança a linguagem aí intervém impunemente, pois toca-se nas lógicas do social, e o social passa por todo sujeito, onde mais subjetivo, o mais passional, nas práticas e experiências de linguagem, é ao mesmo tempo o mais político. (MESCHONNIC, 2010, p. 39)

Portanto, traduzir pensando nestes pressupostos é urgente em uma sociedade contemporânea de contexto democrático neoliberal, na qual se cria falsa ilusão de livre acesso à informação, em uma aparente liberdade de escolha e expressão, mas que, todavia, é cuidadosamente selecionada e articulada para conduzir determinado padrão de comportamento. O teatro é transgressor e transformador dos fundamentalismos e principalmente em suas formas populares é a concretização de uma resistência de uma voz que se faz múltipla em meio aos monomitos modernos, que querem estabelecer um único modo de vida biopoliticamente correto, aceitável, praticável, consumível, representável. Ele nos mostra através de sua vivência e realização que não se pode encontrar em nenhum lugar no mundo, em qualquer momento histórico, uma única memória, uma só visão e interpretação

de um mesmo fato passado. O espaço da memória é sempre um espaço de luta política dos meios de comunicação, artísticos ou não, que estruturam e organizam o passado em todos os âmbitos de nossa vida contemporânea. O teatro popular performatiza esta luta pela memória dos povos oprimidos ou desfavorecidos e é uma alternativa que deve ser pensada enquanto um projeto político que constrói uma estratégia artística de intervenção na esfera pública através da conjugação e interpelação da história e memória entre o público, a obra e os artistas, corroborando principalmente para a formação de espectadores atuantes e emancipados e se configurando como espaço fundamental para a sobrevivência da diversidade e do popular.

Para finalizar, retomo a tradução teatral e suas questões, ampliando sua perspectiva para outros autores do gênero dramático, pensando na tradução teatral como um grande desafio da investigação tradutória e também da pesquisa teatral, como um terreno novo que ainda nos resta muito a lavrar. Como postula Meschonnic (2010, p. LXIII): “a tradução é ao mesmo tempo uma poética experimental e um lugar de observação único para a teoria da linguagem. O papel teórico da tradução é o de forçar a reconhecer a oralidade, a historicidade, a modernidade. Seu vínculo”. E para além da tradução de teatro, que tem a transformação como um constituinte primordial e essencial para o seu desenvolvimento enquanto representação cênica, sendo ela o resultado de um conjunto de transformações pelas quais o texto passa até chegar ao espectador. Ainda para o autor francês, todo ato de traduzir em si, e o que ele implica, também se reorganiza e se modifica de acordo com os tempos e espaços no qual se insere: “O traduzir muda. Não se pode impedi-lo de mudar” (MESCHONNIC, 2010, p.65). Portanto, para cada obra há que se encontrar o vínculo e o *modus operandi* de se traduzir, pois não há fórmulas. É necessário descobrir, em cada contexto, a relação entre a experiência da tradução e a teoria que ela desenvolve e presentifica. Por fim, recorro a Pavis (2008) em sua conclusão, mais por necessidade de finalização do que pelo esgotamento das questões propostas, onde ele nos mostra que a tradução teatral:

é esse texto inencontrável que deseja dar conta do texto-fonte, justamente sabendo que não tem sentido, de valor e de existência, a não ser em função de um público alvo. A essa circularidade perturbadora acrescenta-se o fato de que a tradução teatral não está jamais ali onde se espera, não está nas palavras, mas nos gestos, nos corpos, nas entonações, não na letra, porém no espírito de uma cultura, inapreensível, porém omnipresente. (PAVIS, 2008, p.154)

Está naquilo que não se fixa, na palavra que voa, na palavra que cria gestos e homens como Dario Fo, que fazem perpetuar brilhantemente esse fazer teatral através de suas traduções.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi, 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERMAN, A. *A tradução e a letra*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan; Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7letras/PGET, 2007.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O ator de Dario Fo*. Revista Bravo, São Paulo-SP, v.14, p. 38-39, 1998.

BROOK, Peter. *Ponto de mudança*. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CARLSON, Marvin A.; SOUZA, Gilson César Cardoso de. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos a atualidade*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

CAVALCANTI, Carlos Alberto de Assis, *A atualidade da literatura de cordel*, Dissertação de mestrado- Universidade Federal de Pernambuco, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/7728/arquivo7408-1.pdf>> Acesso em 1 nov. 2016.

DACOSTA, José. *O teatro medieval*. In: O teatro através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage produções artísticas, 1994.

DERRIDA, Jacques. *The Ear Of The Other*. Trad Peggy Kamuf, New York: Schochen Books, 1985.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

FO, Dario. *Mistero Buffo*. Dario Fo; A cura di Franca Rame, Turim: Einaudi, 2003.

_____. *Mistero Buffo*. Dario Fo; A cura di Franca Rame, Turim: Einaudi, 1977.

_____. *Morte acidental de um anarquista*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1980. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *Manual Mínimo do ator*. Org. Franca Rame. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak –3a ed. –São Paulo: SENAC, 2004.

FO, Dario; MANIN, Giuseppina. *Il mondo secondo Fo conversazione com Giuseppina Manin*. Parma: Ugo Guanda, 2008.

HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

LARROSA, Bondía, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Trad. João Wanderley Geraldi, Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>> Acesso em 1 de nov. 2016.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Antônio Carlos Ferreira. *A permanência do clico místico religioso na literatura de cordel e sua correlação com os níveis de construção textual*. Tese (Doutorado em Linguística; Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2008. Disponível em < <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/527> > Acesso em 1 nov. 2016.

MALTA, André, *O tradutor e o rapsodo reditivo*. In: Homéro múltiplo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 250-267.

MAQUARD, Odo. *Philosophie und Mythos*. Ein Kolloquium. Berlim, Nova York: De Gruyter, 1979.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OIDA, Yosshi. *O ator invisível*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo, 2001.

OSIMO, Bruno. *Manuale del traduttore*. Milano:Hoepli, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guimmsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural*. In: O teatro no cruzamento de culturas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 173-154.

RABETTI, M. L. *Dario Fo- Nobel de Literatura: a ruptura através da tradição*. Ciência Hoje, Rio de Janeiro, v. 23, n.134, p. 24-24, 1997.

RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?: As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, Ministério da Cultura, 1987.

SILVA, Alexandra Moreira da; LOPES, Ângela Leite. *Do outro lado do Atlântico: diálogo sobre teatro, tradução e tradução de teatro*. Cadernos de Literatura Comparada. Porto, v. 12/13, p. 147-161, 2005.

SOUZA, Vilma De Katinszky Barreto de. *A experiência tradutória do teatro de Dario Fo e Franca Rame*. Artéria, São Paulo, v. 2, 1991.

_____. *Dario Fo e seu diálogo provocatório sobre o cômico, o trágico, a loucura e a razão*. Revista de Letras, São Paulo, 2009.

TESSARI, Roberto. *La Commedia dell'Arte Genesi d'una società dello spettacolo*. Editori Laterza, Roma, 2013.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões de Almeida Junior. São Paulo: Perspetiva, 2010.

VALENTINI, Chiara. *La storia di Dario Fo*. Milano: Fetrinelli, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codex, 2002.

VINUESA, Cristina. *La traducción teatral contemporánea: ¿una traducción literaria, escénica, sociodiscursiva, corporal? Ilustración a través de Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce*. In: Estudios de Traducción, Madrid, v. 3, 2013, p. 283-295.

ZARDO, Mônica. *Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação tradutória*. Tese. (doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/66289>> Acesso em: 01 nov. 2016.

ZANONI, Melize. *Dario Fo no Brasil: a relação gestualidade - Palavra nas cenas de A descoberta das Américas de Julio Adrião e Il Primo Miracolo de Roberto Birindelli*. Dissertação (mestrado em teatro) Universidade do Estado de Santa Carina, Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT 2008. Disponível em: <<http://www.tede.udesc.br/tde-busca/arquivo.php?codArquivo=1157>> Acesso em 01 nov. 2016.

ZAPATA, Miguel Rubio. *Notas sobre teatro*. Lima-Minessota. Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. -São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2007.

REFERÊNCIAS DE SITES CONSULTADOS

ANZALONE, Daniele. *Mistero Buffo in Dialetto Siciliano Nozze Di Cana*. Roma, 27 abr. 2013. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zymfPvLlchg&t=196s>> Acesso em: 1 nov. 2016.

ARCHIVIO Franca Rame Dario Fo. Roma: DigiLab Mediateca delle scienze umanistiche, 1993. Acervo digital com rica coleção de arquivos, referente à produção artística e política de Franca Rame e Dario Fo. Disponível em: <<http://www.archivio.francarame.it/>> Acesso em: 1 de nov. 2016.

APPRESSO. In: DIZIONARIO Italiano De Mauro Internazionale. Disponível em: <<http://dizionario.internazionale.it/parola/appresso>> Acesso: 1 nov. 2016.

BOIA. In: DIZIONARIO Italiano De Mauro Internazionale. Disponível em: <<http://dizionario.internazionale.it/parola/boia>> Acesso em: 1 nov. 2016.

FO, Dario: *Teatro, pintura, satira política*, 2001. Blog dedicado à difusão da produção artística e escrita sobre Dario Fo e Franca Rame. Santa Cristina: Universidade Livre de Alcatraz. Disponível em: < <http://www.dariofo.it>> Acesso em: 1 nov. 2016.

FO, Dario: *La Bibbia dei villain*. Milano: La Feltrinelli Libri e Musica, 2010. Entrevista (52 min), son., color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SoEca3M9xOY>> Acesso em: 1 nov. 2016.

FO, Dario, *Les bodes de Cana*. Espetáculo. (XX min) son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k6XO-4Lrttk&t=6s>> Acesso em 1 nov. 2016.

FO, Dario: *Mistero Buffo online*, Espetáculo (XX min) son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE>> Acesso em 1 nov. 2016.

FRANCISCO, Itziar de; LÓPEZ-VEGA, Martín. Entrevista Dario Fo. *El Cultural*, Madri, 27 jun. 2001. Disponível em: <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Dario-Fo/748>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

GHIGNATA. In: DIZIONARIO *Italiano Corriere de as Sierra*. Disponível em: <<http://dizionari.corriere.it/dizionario-italiano/G/ghignata.shtml>> Acesso: 1 nov. 2016.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. *Nos bailes da vida*. In: NASCIMENTO, Milton. *Caçador de mim* (vinil). Rio de Janeiro: Ariola, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9S4d_SF8FkY> Acesso: 1 nov. 2016.

PORTALPBH, *Prefeitura de Belo Horizonte*. Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&app=fundacaocultura&tax=15694&pg=5520&taxp=0&>> Acesso 1 Jan 2017.

ORDAZ, Pablo. Dario Fo: “Solo me interesa dar ejemplo”. *El País*, Madri, 20 mar. 2016. Entrevista. Disponível em: <<http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/21/babelia/1458571274-252517.html>> Acesso em: 1 nov. 2016.

RAME, Franca. *Teatro, Política*. Disponível em: <<http://www.francarame.it>> Acesso em 1 nov. 2016.

SATURNALI. In: WIKIPEDIA, L’enciclopedia libera. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2001. Disponível em: <<https://it.wikipedia.org/wiki/Saturnali>>. Acesso em: 1 out. 2016.

SATURNALI. In: TRECCANI, la cultura italiana. Enciclopédia online gratuita. Roma: Giovanni Treccani SpA, 2015. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/saturnali/>>. Acesso em: 1 out. 2016.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS CONSULTADAS

DVD DUPLO, *Mistero Buffo*, Escrito, dirigido e interpretado por Dario Fo, com Franca Rame e o *Collettivo La Comune*. Produção de Sergio Benvenuti e coordenação de Corrado Caselli. Milão: RAI Radiodivisione Italiana, 1977.

APÊNDICE

Grammelot - Fome do (Zani) Zé

Experimento de tradução em processo por Jéssica Tamiatti de Almeida

(Zani se move feito bêbado realizando sons onomatopéicos) GREULOT NACHÍ STULÒ.... Ai que fom' que fom' que fom', ui que fom' que fom' que fom', vixe que fom' que fom' que fom', eta que fom' oôh fom' oh fome da porra!

Ahhh Que fom' que'eu tô, é tanta fom' que eu cumiria inté os zói! Cuzinhava feito ovo sabe! *(chupa feito ovo)* Ai que fom' que fom' que fom'! Arrancaria as zoreia, as duazoreia, o nariz. Ai que fom' que fom' que fom'! Cumiria os pé, meu juei, u bago u otro bago, u piru, uma bunda a otra bunda, pegaria a bunda com as mão e cumeria tudo de dentro, ia metê as a mão e tirava toda as tripa, tudo pa fora *(Faz o gesto de enrolar no braço)* Ah o buraco do cu eu arranco. Só merda, oh Deus quanta merda! Só merda! *(sopra como em um tubo, toca e depois come)*

Ai que fom' que fom' que fom' que eu tenho. Eu cumeria os monte, os vales, as nuve. *(olha pra cima ao longe)* E é bom Deus que cê fique longe! Que ia cume tu, a santíssima trindade e os querubim tudo envorta *(para, com risada cruel)* Ahh gente tá comedo, Ah? *(olha para todas as pessoas em volta com appetite)* ói que tanto de gente aí. É tudo gente boa, ói! Pudia come os cês também. Cumia os cês tudo! Ai que fom' que fom' que fom', eu cumia as montanha e mar todim.

(série de sons onomatopéicos) GREULOT NACHÍ STULÒ *(faz a mimica de comer tudo em volta)*

Ah? Ondé qu'eu tô? Que conteceu? Uma cuzinha?! Uai eu tô dentro de uma cuzinha cheia de vasia, panela, frigideira e marmita! E aqui tem tanto de coisa boa pra cuzinhá! Nossinhora vô botá a panela nu fogo! *(faz a mimica)* E agora a água! *(Derruba a água no fogo e tentar abanar e soprar o fogo pra reavivar a chama)* Vai fogo, oh fogo, que porra! O fogo do inferno! Queima! Blic bloc blic. Ai deu! Água freveno, põe o sal, sarsinha, cebolinha, aio, ói. Ai que fom' que fom' que fom'! *(mexe com um grande bastão)* Ah polenta, polenta suculenta, minha fome num aguenta. *(lembra)* Ahh farta o angu né, *(vai*

pegar um grande saco não consegue tenta usar a colher e o saco cai na panela) Ai o saco caiu na panela *(tenta repescar e não consegue)* Vem aqui, venha, oh sacoo, ah... tá bom eu vô é cume tudo mermo.

Ai que fom' que fom' que fom' *(lembra)* uia as carne: costelinha, pescoço, rabinho, lombim, prisunto, maminha, picanha, agora pica tudim *(corta o dedo)* Aii meu dedo *(come o pedaço ou joga em outra panela)* Oh gente mas farto us tempero: alicrim, cebola tumate e sal, agora sim!

Peraí que esquici du vinho! *(bebe um pouco despeja o resto na panela ao abrir a tampa sente o vapor cheiroso)* Ahh que chero baum, que dilicia, ai daqui a pouco eu vou cume! Ai que polenta suculenta. *(Se lembra e mexe com o fogo das duas panelas)*

Ó e têm o Frango tumém *(pega o frango e põe em outra panela. São três panelas agora, mas o Zani só tem duas mãos. Mexe, sopra o fogo, põe os ingredientes até virar uma dança frenética)* Ai isso de cuzinhá me deixou cum mais fome, Ai que fom' que fom' que fom'.

(Mistura a segunda panela na primeira) ahhhh polenta vai fica suculenta polenta polenta, e claro muito queijo minas. *(pega também o frango e põe também na panela de angu)*

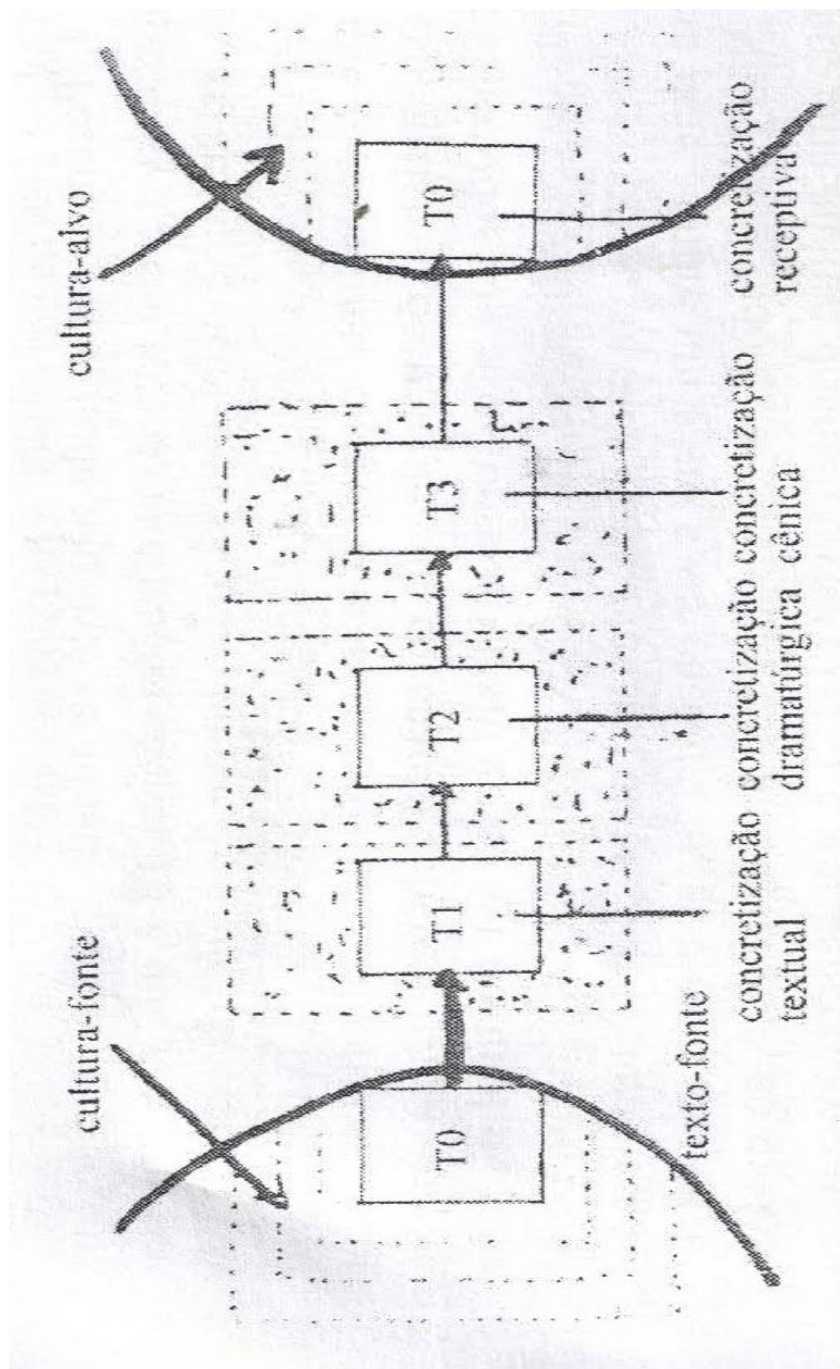
(Faz força para pegar a grande marmitta abre a boca e vai despejando com gemidos de prazer, choacoalha a marmitta, engole as sobras, raspa o fundo, lambe o bastão come ele também e dá o grande arrotto final) Perdão *(uma leve pausa e o Zani lentamente acordam olha envolta estupefato)* Foi um sonho *(choro)* só sonho, num é verdade, num comi *(choro)*

Ai que fom' que fom' que fom', , ui que fom' que fom' que fom', ' ces tão me fazendo de paiaço! Vixe que fom' que fom' que fom', Eta que fom' oôh fom' *(o som da voz vira a mosca que fica voando entorno do seu nariz, ele tenta pegar, se bate e a mosca some, o som volta ele tenta pegar até que consegue)*. Peguei. Peguei *(olha dentro das mãos)* Linda, grande e gorda *(mostra ao público)* Vejam que besta! Que animal!

Ai veja as patinha que parece uma linguicinha, ui as asinha vou comer intirinha, uhummm quatro asinhas ducinha e tem gente que joga fora! E agora é o corpo, esse eu vô cumê intero *(mastiga de vagar como se fosse muito bom, engole respira bate no peito e exclama triunfante)* Ai que comida!

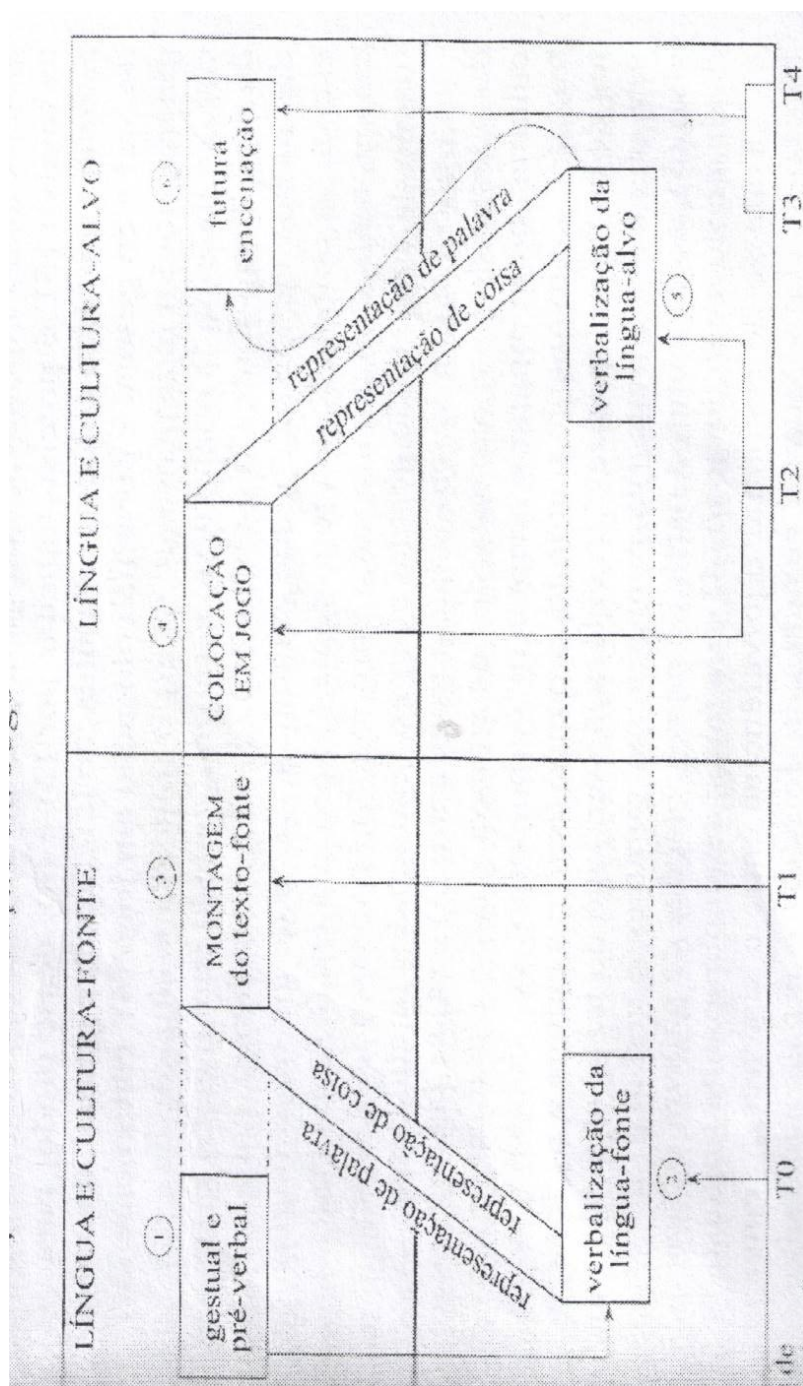
FIM

ANEXO A



Fonte: (PAVIS, 2008, p.126)

ANEXO B



Fonte: (PAVIS, 2008, p. 135)