UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

AMANDA BRUNO DE MELLO

BELA, DEPRAVADA E DO LAR
Como traduzir(am) *Tutta casa, letto e chiesa*, de Franca Rame e Dario Fo, no Brasil

Belo Horizonte
2019

AMANDA BRUNO DE MELLO

BELA, DEPRAVADA E DO LAR
Como traduzir(am) *Tutta casa, letto e chiesa*, de Franca Rame e Dario Fo, no Brasil

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

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Anna Palma

Belo Horizonte
2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Mello, Amanda Bruno de.
R171t.Ym-b Bela, depravada e do lar [manuscrito] : como traduzir(am) *Tutta casa, letto e chiesa*, de Franca Rame e Dario Fo, no Brasil / Amanda Bruno de Mello. – 2019.
196 f., enc.: il.

Orientadora : Anna Palma.

Área de concentração : Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa : Poéticas da Tradução.

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

Bibliografia: f. 188-196.

1. Franca, Rame. – Tutta casa, letto e chiesa – Crítica e interpretação – Teses. 2. Fo, Dario, 1926-2016. – Tutta casa, letto e chiesa – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro italiano – Traduções para o português – Teses. 4. Feminismo e literatura – Teses. 5. Mulheres e literatura – Teses. 6. Teatro feminista – Teses. 7. Tradução e interpretação – Teses. I. Palma, Anna. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 852.912

Dissertação intitulada *Bela, depravada e do lar: como traduzir(am) Tutta casa, letto e chiesa, de Franca Rame e Dario Fo, no Brasil*, de autoria da Mestranda AMANDA BRUNO DE MELLO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

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

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Andréia Guerini (via Skype) - UFSC

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 18 de fevereiro de 2019.

para Marielle Franco e Sabrina Bittencourt, *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho, fruto da dedicação, em menor ou maior escala, dos últimos dois anos, não é resultado de um esforço individual. Além da aprendizagem, do debate, das trocas com professores, colegas e alunos da Letras, foram de suma importância também os ambientes de afeto, que me ajudaram a me recompor e a recobrar a motivação nesse período difícil pessoal e politicamente.

A garantia das condições materiais também foi fundamental e, por isso, agradeço ao CNPq pela bolsa concedida durante o primeiro ano do mestrado, com a esperança de que a pesquisa encontre meios de resistir nos próximos anos.

Agradeço às equipes da Sociedade Brasileira de Autores e Artistas de Teatro (SBAT) e da Biblioteca Jenny Klabin Segall por possibilitarem o acesso às traduções usadas neste trabalho e a outros documentos relativos à chegada de *Tutta casa, letto e chiesa* no Brasil. Também agradeço muitíssimo à Marcia Franco, que gentilmente se dispôs a escanear todos as traduções manuscritas disponíveis na biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia.

Sou imensamente grata pela paciência, pela disponibilidade, pelo incentivo, à minha orientadora, Anna, que me acompanha, com pequenos intervalos, desde 2011, e acredita muito mais em mim do que eu mesma. Também agradeço muito às professoras Andréia, Tereza Virgínia e Elen, por aceitarem o convite para compor a banca e contribuírem com esse trabalho. Aprendi muito com cada uma de vocês em momentos diferentes da minha trajetória e é uma alegria ter uma banca composta por profissionais que admiro tanto.

São muitos os professores, de diferentes etapas da minha formação, a quem sou grata, por motivos diferentes que, feliz ou infelizmente, eu precisaria de outra dissertação para especificar. Mesmo com o perigo de esquecer alguns nomes, agradeço: Lucia Ferrari, Marco Sbicego, Ana Chiarini, Juliana Gambogi, Adriane Sartori, Sabrina Sedlmayer, Myriam Ávila, Mme. Carette, Mme. Getz, Sandra Cavalcante, Alessio Gava, Giuseppe Ferraro, Daniela Mendes, Lucas Lomasso, Christophe Batilliot, François Demersseman.

Aos colegas da Letras, na graduação ou na pós, agradeço pelo apoio mútuo. Sobrevivemos. Obrigada, Cynthia, que depois de anos de afastamento foi uma das pessoas que mais me amparou nessa reta final; obrigada, Ana Júlia, Lu e Pri (e Léo!), pelo carinho, pela compreensão e pela leveza da convivência; obrigada, Leila e Fernanda, pelo incentivo quase diário nas últimas semanas, obrigada, Nathália e Rafaela, pelo incentivo na reta inicial.

Agradeço também aos meus alunos, especialmente àqueles do último ano. Nem sempre estive na minha melhor forma (e quase nunca na minha zona de conforto), mas a sala de aula foi e continua sendo o meu lugar de força.

Obrigada, Adriana e Simone, que foram fundamentais para que eu tivesse sanidade para concluir este trabalho. Também foram essenciais os animais com quem convivi nos últimos meses: Morgana (a cachorra), Morgana (a gata), Apolo.

Annie e Sofia, vocês também são a minha família, obrigada. Annie, que bom é poder contar com a sua inteligência e a sua disposição. É um prazer pensar com você.

Mãe, obrigada por me levar ao teatro na minha infância. Além de todo o apoio do mundo, a vida inteira, obrigada por abrir as portas da sua casa e por se encarregar de tudo para que eu pudesse finalizar com dedicação e quase em isolamento este trabalho.

Cami, agradeço muito, é claro, pela revisão em prazo recorde desta dissertação, mas muito mais por todo o resto: a troca de ideias, a sinceridade, o incentivo, a força, a cumplicidade, o carinho da convivência. Nos últimos tempos, obrigada, em especial, por questionar os meus medos e zonas de conforto.

Franca Rame e Dario Fo, obrigada.

às vezes nos reveses
penso em voltar para a england
dos deuses
mas até as inglesas sangram
todos os meses
e mandam her royal highness
à puta que a pariu.
digo: aguenta com altivez
segura o abacaxi com as duas mãos
doura tua tez
sob o sol dos trópicos e talvez
aprenderás a ser feliz
como as pombas da praça matriz
que voam alto
sagazes
e nos alvejam
com suas fezes
às vezes nos reveses
(FREITAS, 2007, p. 54)

"faz dois mil anos que nós, mulheres, estamos chorando, e dessa vez vamos rir juntas" (RAME; FO, 2005, p. 12)

RESUMO

Tutta casa, letto e chiesa (1977) é uma peça de Franca Rame e Dario Fo sobre a condição da mulher profundamente marcada pelos debates feministas que ocorriam desde 1968 e pelos eventos políticos conturbados da Itália dos anos 1960-1970. Foi traduzido para o português como *Um Orgasmo adulto escapa do zoológico* (1983), por Zilda Daeier e *Brincando em cima daquilo* (1984), por Roberto Vignati e Michele Piccoli. Este trabalho propõe um estudo da obra italiana com vistas à sua tradução para o português brasileiro a partir do contexto político italiano, do humor grotesco e da linguagem usada por Rame e por Fo. Além disso, uma vez que a tradução de 1983 não foi encontrada, analisa a tradução de 1984, levando em consideração as reflexões de teóricos da tradução tais como Berman, Meschonnic, Pavis e Barbosa. Por fim, por acreditar que as traduções existentes para o português brasileiro mereciam ser atualizadas, o presente trabalho propõe também uma nova tradução integral do espetáculo italiano para o português brasileiro, intitulada *Bela, depravada e do lar* e baseada na última versão disponível do texto, publicada em 2006, que por sua vez baseou-se no texto usado nas apresentações de 1985.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Tradução de Teatro; Teatro Contemporâneo; Franca Rame; Dario Fo.

ABSTRACT

Tutta casa, letto e chiesa (1977) is a play written by Franca Rame and Dario Fo on the condition of women, deeply marked by the feminist debates that had been taking place since 1968 and by the turbulent political events that took place in Italy in the 1960s and 1970s. It was translated into Portuguese as *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* (1983), by Zilda Daeier and *Brincando em cima daquilo* (1984), by Roberto Vignati and Michele Piccoli. This work proposes a study of the original Italian text based on the Italian political context, the grotesque humor and the language used by Rame and Fo with the aim of thinking its translation into Brazilian Portuguese. Moreover, since the 1983 translation was not found, it analyzes the 1984 translation, taking into account the reflections of translation theorists such as Berman, Meschonnic, Pavis and Barbosa. Finally, believing that the existing translations into Brazilian Portuguese deserved to be updated, the present work also proposes a new integral translation of the Italian spectacle into Brazilian Portuguese, entitled *Bela, recatada e do lar* and based on the last available version of the text, published in 2005 and based on the 1985 performances.

Keywords: Theatre Translation; Translation Studies; Contemporary Theatre; Franca Rame; Dario Fo.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Composição dos livros publicados 24
Quadro 2 – Principais temas e escolhas formais do espetáculo 54
Quadro 3 – Comparação dos monólogos das primeiras montagens no Brasil 64
Quadro 4 – Comparação entre *Una donna sola* (RAME; FO, 1981) e *Brincando em cima daquilo* (RAME; FO, trad. PICCOLI; VIGNATI, 1984) 69
Quadro 5 – Comparação entre *Il risveglio* (RAME; FO, 1981) e *O despertar* (RAME; FO, trad. PICCOLI; VIGNATI, 1984) 79
Quadro 6 – Comparação entre *La mamma fricchettona* (RAME; FO, 1981) e *A mãe porra louca* (RAME; FO, trad. PICCOLI; VIGNATI, 1984) 82
Quadro 7 – Comparação entre *Abbiamo tutte la stessa storia* (RAME; FO, 1981) e *Temos todas a mesma história* (RAME; FO, trad. PICCOLI; VIGNATI, 1984) 88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1 UM ESPETÁCULO SOBRE A CONDIÇÃO DA MULHER 15

1.1 Os bufões do proletariado 15

1.2 Tutta casa, letto e chiesa 21

1.2.1 Prólogo 26

1.2.2 Una donna sola 27

1.2.3 Il risveglio 41

1.2.4 La mamma fricchettona 34

1.2.5 Abbiamo tutte la stessa storia 41

1.2.6 Contrasto per una sola voce 41

1.2.7 Medea 41

1.3 O projeto teatral de Tutta casa, letto e chiesa 44

1.3.1 Épico, cômico, grotesco, quase trágico: didático 45

1.3.1.1 Épico, didático 46

1.3.1.2 Cômico, político 48

1.3.1.3 Trágico, grotesco 50

1.3.2 A linguagem 52

1.4 A poética de Tutta casa, letto e chiesa 53

2 COMO TRADUZIRAM O TEATRO CÔMICO-DIDÁTICO DE RAME E FO 56

2.1 Pensando a tradução para o teatro 56

2.1.1 A palavra-ação de um texto representável 57

2.1.2 A poética do texto de partida, a poética do texto de chegada 59

2.2 Brincando em cima daquilo 62

2.2.1 Tradução para a cena e tradução para a página no Brasil 65

2.2.2 Brincando em cima daquilo: Tradução, ética, política 66

2.2.2.1 Brincando em cima daquilo, um caso exemplar 67

2.2.2.2 O despertar 79

2.2.2.3 A mãe porra-louca 82
2.2.2.4 Temos todas a mesma história 88
2.2.3 A ética na tradução de Brincando em cima daquilo 90

3 BELA, DEPRAVADA E DO LAR 94
3.1 Prólogo 94
3.2 Uma mulher só 101
3.3 O despertar 123
3.4 A mamãe esquisitona 134
3.5 Temos todas a mesma história 150
3.6 Dueto para uma só voz 162
3.7 Medeia 172

CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMO TRADUZIMOS TUTTA CASA, LETTO E CHIESA 183

REFERÊNCIAS 188

INTRODUÇÃO

Esta dissertação começou a se delinear em 2016, com o processo de seleção para o mestrado em Estudos Literários. Foi um ano politicamente conturbado para o Brasil – entre tantos acontecimentos, menciono o processo de impeachment sofrido por Dilma Rousseff, a Emenda Constitucional 55 (e as manifestações contra a sua aprovação, que incluíram ocupações em escolas e universidades), etapas significativas da Operação Lava-Jato e a proposta de reforma da previdência encaminhada ao congresso nacional.

Coincidentemente ou não, foi também o ano em que pude ver três espetáculos de Dario Fo encenados em português, em Belo Horizonte: *Sétimo: roube um pouco menos* (espetáculo de formatura do Teatro Universitário, da UFMG, com direção de Fernando Linares), *Morte Acidental de um Anarquista* (direção de Hugo Coelho) e *Brincando em cima daquilo* (direção de Ítalo Laureano). Antes desses espetáculos, só havia visto a montagem de *Mistero Buffo* da companhia paulista La Mínima, no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT-BH) de 2012.

Fiquei impressionada com a atualidade política dos três espetáculos vistos naquele ano, apesar da distância de mais de 52 anos que separam o mais antigo deles, *Sétimo*, da apresentação de 2016. Ao contrário do que costumam dizer sobre a efemeridade de obras cômicas e políticas, inseridas de forma muito estreita no contexto de sua produção, as peças de Dario Fo se mostraram extremamente atuais. Em parte porque os problemas de que tratam – a corrupção, a fraude na investigação de assassinatos políticos, a condição das mulheres na nossa sociedade – não são exclusivos da Itália dos anos 1960 e 1970, mas atualíssimos também no Brasil contemporâneo; em parte graças à capacidade de Fo de criar peças alegóricas, que extrapolam o contexto em que nasceram; em parte graças ao poder cômico dos textos do italiano.

Por outro lado, ao assistir as três peças, tive a impressão de que o texto não fluía bem em português, me parecia o tempo todo ouvir a sintaxe italiana. Na época, já era integrante do Grupo de Tradução de Teatro (GTT/CNPq) e tive vontade de estudar mais de perto as traduções do trabalho do dramaturgo italiano para o português. Procurei saber se as obras haviam sido publicadas em português e fiquei surpresa com o fato de apenas *Morte acidental* ter sido publicada, nos anos 1980, e estar esgotada. Os números parecem comprovar a pouca importância dada à tradução de textos teatrais no meio literário: segundo consta na Enciclopédia Itaú Cultural (2019), desde 1962 foram montados pelo menos 14 espetáculos de Dario Fo no Brasil, enquanto apenas dois deles estão publicados (além de *Morte acidental*,

Neyde Veneziano publicou sua tradução de *Mistério Bufo* em 2015). No caso de Dario Fo, nem o Nobel da Literatura recebido em 1997 parece ter sido suficiente para alavancar as publicações. Até Bob Dylan, que recebeu o Nobel em 2016, tem mais livros publicados em português que o italiano.

Não surpreende, mas também é infeliz, o fato de Franca Rame ser pouco conhecida no Brasil. Na maior parte das notícias veiculadas no país sobre a sua morte, compradas da Reuters (2013), a manchete é "Morre atriz italiana Franca Rame, musa do dramaturgo Dario Fo". Até na hora de sua morte, ela é lembrada mais pela relação com Fo do que pelo seu próprio trabalho, que – é verdade – está intimamente ligado ao trabalho do marido, mas no qual ela atua tanto como dramaturga quanto como administradora, arquivista, preparadora de originais, revisora de textos, enfim, como uma profissional não só do teatro, como também das letras, trabalho pelo qual raramente é lembrada.

O acúmulo de funções na sua própria companhia e o fato de ser colocada sempre à sombra de Fo foi, aliás, um dos motivos que levou o casal a escrever *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), espetáculo composto por monólogos sobre a condição da mulher que, no Brasil, foi traduzido como *Brincando em cima daquilo* e que é um dos mais encenados da obra do casal em todo o mundo (FARRELL, 2013).

Em um país com índices alarmantes de violência contra a mulher (em 2013, segundo dados do Mapa da Violência elaborado por WAISELFISZ, 2015, 13 mulheres foram mortas por dia, 7 delas por familiares e 4 destas pelo parceiro ou ex-parceiro), em que uma vereadora é executada e depois de quase um ano as investigações não foram concluídas, em que uma ativista que denunciava abusos sexuais cometidos por líderes religiosos comete suicídio, em que um governo se elege tendo como bandeira, entre outras, o retorno aos papéis de gênero que recentemente tinham começado a se transformar, *Tutta casa, letto e chiesa* tem, de fato, muito a dizer.

Ao escolher como tema a tradução de *Tutta casa, letto e chiesa* para o português, este trabalho pretende, ainda que em pequena escala, contribuir para a consolidação dos estudos de tradução de teatro e para que haja mais publicações de textos teatrais; para que Franca Rame seja lembrada também e principalmente pelo seu trabalho artístico, em pé de igualdade com seu marido, Dario Fo; para que a obra dos italianos circule mais no nosso país e exerça sua vocação popular, chegando para uma quantidade cada vez maior de pessoas; para que seja dado protagonismo às mulheres tanto na literatura como no teatro; para que sejamos fortes nos anos que virão e que saibamos transformar a realidade de opressão que ainda é a de muitas de nós.

O primeiro capítulo desta dissertação é dedicado ao espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa*. Por isso, começa com uma pequena biografia de Rame e Fo até a época de escrita do espetáculo, acrescida de dados sobre a política italiana da época, que tem uma relação muito próxima com a produção dos dois. Depois, nos debruçamos sobre cada um dos monólogos para, no final, depreender quais são os elementos formais, temáticos, estéticos e estilísticos que constituem a poética do espetáculo e que deveriam ser levados em consideração tanto para uma tradução quanto para a crítica da tradução.

A segunda parte é dedicada à crítica da tradução brasileira feita por Roberto Vignati e Michele Piccoli e intitulada *Brincando em cima daquilo.* Com o auxílio do pensamento de autores como Pavis (2008), Meschonnic (2010), Torop (2010) e Barbosa (2008; 2012; 2013; 2014), analisamos as escolhas tradutórias, sua relação com a poética do texto de partida e os impactos cênicos e éticos dessas escolhas.

Por fim, como avaliamos que o texto italiano merecia ser retraduzido para o português, o terceiro capítulo contém a nossa tentativa de tradução do espetáculo, que é também a primeira tradução integral de *Tutta casa, letto e chiesa* de que se tem notícia no Brasil. Nas considerações finais, explicamos o nosso método tradutório e a razão de algumas das escolhas que fizemos.

1 UM ESPETÁCULO SOBRE A CONDIÇÃO DA MULHER

Neste capítulo, pretendemos nos debruçar sobre *Tutta casa, letto e chiesa*, de Franca Rame e Dario Fo. O espetáculo estreou em 1977 em Milão e é composto majoritariamente por monólogos para uma só atriz. A intenção aqui não é a de esgotar as possibilidades de análise literária da obra, mas a de lançar luz sobre aspectos como a gênese do espetáculo, suas características fundamentais e sua relação com o contexto sócio-histórico-político da época de sua criação. Acreditamos que o entendimento das circunstâncias de escrita da obra, assim como a identificação de suas características principais, são fundamentais para poder fazer uma análise sólida de sua tradução para o português brasileiro e, mais ainda, para propor uma nova tradução. Afinal, segundo Torop (2010, p. 216), tanto para criticar uma tradução como para traduzir é importante individuar a dominante do texto, entendida como "a característica essencial de um texto de qualquer gênero que seja, em torno da qual se constitui um sistema integrado", assim como as suas subdominantes. Juntas, dominante e subdominantes compõem a poética de um texto.

1.1 Os bufões do proletariado[1]

Dario Fo nasceu em 1926 em San Giano, Franca Rame em 1929 em Parabiago, ambos na Lombardia, no norte da Itália. Ela vinha de uma família de atores que tinha uma companhia itinerante e se dedicou ao teatro desde os oito dias de vida, quando estreou no palco, enquanto a relação de Fo com o teatro começa com a admiração que tinha pelos contadores de histórias populares durante a infância e a adolescência (ARCHIVIO, s. d., online).

Em 1940, Dario se muda para Milão para estudar na Academia de Brera e em 1945 se inscreve no curso de arquitetura, que não chega a concluir. Além dos estudos e do trabalho em um escritório de arquitetura, começou a atuar também como cenógrafo e a escrever os seus primeiros textos teatrais. Em 1950, Franca também se muda para Milão, para atuar na comédia "Ghe pensi mi", da Companhia Tino Scotti. No ano sucessivo o grupo muda de formação, passa a se chamar Compagnia Nava-Parenti e entra em cartaz com a revista *Sette giorni a Milano*, que contava com Franca e Dario no elenco, este tendo escrito um dos monólogos da peça. É nesse contexto que os dois se conhecem, se apaixonam e firmam a

[1] Tradução nossa para o termo *I giullari del proletariato*, frequentemente usado por Fo para se referir aos integrantes da companhia Dario Fo – Franca Rame, especialmente a partir de 1969 (VALENTINI, 1997).

sólida parceria profissional que duraria até a morte de Franca, em 2013. Dario a seguiu em 2016 (ARCHIVIO, s. d., online).

Retomando a ordem cronológica dos eventos, a mudança para Milão, tanto para Fo (ARCHIVIO, s.d., online) quanto para Rame (RAME, 2013), significou também uma aproximação às ideias políticas e culturais da esquerda. É importante lembrar o momento político vivido pela Itália à época.

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, o país viveu um período de grande tensão e polarização política, sob influência da Guerra Fria. A tradição italiana de esquerda continuava forte, mas havia também uma direita forte, aliada à Igreja, que também tinha como objetivo impedir que os comunistas chegassem ao poder. A Itália agrícola ainda era atrasada em relação às cidades e ao campo das outras potências europeias. Apesar da república recém-conquistada, votada em um referendo em 1946, as instituições ainda mantinham estruturas e aparelhos forjados na época do fascismo, o que, segundo Crainz (2012), oferecia forte ameaça à democracia.

O trabalho dos teatrólogos italianos parece ser indissociável da época em que viveram e dos debates e confrontos políticos da segunda metade do século XX na Itália. Já a partir de 1953, com o espetáculo *Il dito nell'occhio* ("O dedo no olho", em tradução nossa), começam a sofrer com a censura, problema que acompanhará o trabalho do casal pelas décadas seguintes. Embora o espetáculo não tenha sido proibido, nem tenha sofrido cortes, foi alvo de uma campanha contrária encabeçada pelo próprio ministro do espetáculo à época, Giulio Andreotti. Foram pregados cartazes nas igrejas com o objetivo de demover os fiéis de irem assistir à peça (ARCHIVIO, s.d., online).

Dario e Franca se casam em 1954 e no decorrer da década começam a se firmar como profissionais do teatro na cena nacional italiana, ele como ator, autor e diretor, ela como atriz. Nesse período expandem o próprio campo de atuação para o rádio e para o cinema, meios em que também alcançam bastante reconhecimento, o que culmina, em 1962, no convite da RAI para que apresentem 13 *sketches* na *Canzonissima*, o programa de maior audiência da emissora, que ia ao ar às noites de sábado. Todos os episódios tinham sido previamente aprovados pelo diretor da emissora, mas a repercussão de alguns temas políticos, especialmente de um episódio sobre a máfia, que à época ainda conseguia impor grande silêncio, é muito polêmica (ARCHIVIO, s.d., online). Um episódio sobre um acidente de trabalho e a relação entre patrão e trabalhadores na construção civil estava previsto para ir ao ar no dia em que começaria uma greve dos pedreiros, o que fez com que a RAI sugerisse vários cortes ao texto que já tinha sido aprovado. O casal não aceitou os cortes propostos e,

com isso, foi forçado a deixar as apresentações antes do fim do contrato, o que fez com que passassem mais de uma década longe da televisão (RAME, 2013).

O que poderia ter parecido o anúncio do fim da carreira promissora dos dois parece ter sido, na verdade, a primeira grande ocasião de afirmar que não estavam dispostos a abrir mão dos princípios que guiavam as suas escolhas estéticas e políticas em nome de espaço na cena artística convencional ou de segurança pessoal. Fo e Rame continuariam a desrespeitar tentativas de censura e boicote aos espetáculos que criavam, sem medo de denunciar os criminosos e corruptos, mesmo que isso trouxesse perigo para o casal. Após o episódio que denunciava a máfia na *Canzonissima*, a organização criminosa chegou a ameaçar de morte Jacopo, filho do casal, que na época tinha apenas seis anos (FARRELL, 2013).

Se o imediato pós-guerra já tinha sido um período de acirramento político, na década de 1960 o clima de disputa se intensifica e fica materialmente mais violento, especialmente após os movimentos de 1968, que também na Itália eclodem primeiro entre os estudantes e depois entre os operários (SATTA, 2016). Uma das causas da eclosão de tais movimentos parece ter sido o descompasso entre o chamado "milagre econômico" do fim dos anos 1950 e do início da década de 1960 e mudanças reais na vida dos cidadãos italianos. Se, por um lado, como indica Crainz (2012), os indicadores econômicos médios aumentaram, o que poderia indicar que a Itália estava em um caminho de modernização, por outro, a população continuava a sofrer com as desigualdades sociais, com a falta de modernização nas instituições, na política e na moral italiana, sempre influenciada pelo peso da presença da Igreja Católica no país.

Por um lado, os movimentos de 1968-1969 abrem um período de debates fundamentais tanto nos movimentos populares como, talvez justamente pela pressão popular, na política parlamentar oficial. Por outro, porém, é inaugurada uma temporada sombria de atentados violentos tanto por parte de grupos de extrema esquerda como por parte de grupos neofascistas, até hoje não totalmente elucidados (SATTA, 2016).

É nesse contexto que Fo e Rame tomam a decisão de abandonar definitivamente o teatro que Fo chama de "normal", comercial, chamado também de burguês por militantes de esquerda da época. Franca conta a Joseph Farrell os motivos da decisão:

> Sempre dávamos desconto para os estudantes e para os operários, mas o nosso público continuava sendo burguês e não entendia a sátira, não percebia que estávamos tirando sarro deles. O Teatro Manzoni foi o último teatro onde nos apresentamos, aqui em Milão. Havia muita gente, havia tudo o que era necessário, mas nós estávamos insatisfeitos. Um dia no verão meu marido disse: "Por que não vamos embora do teatro normal"? Ele estava me

> propondo o mesmo que eu sempre tinha feito com a minha família, então para mim estava ótimo. Foi em 1968.[2]

Com essa decisão, o casal continuou o movimento de aproximar o próprio fazer teatral das demandas políticas da época. Para Franca, no entanto, não era o caso de privilegiar a cena como fórum de discussão política, senão de levar o teatro para os lugares onde as pessoas não costumavam frequentá-lo, para o povo. Para que isso fosse possível, criaram a cooperativa *Nuova scena* ("Nova cena", em tradução literal), que se apresentava no circuito ARCI, que era próximo do PCI (Partido Comunista Italiano) e promovia apresentações artísticas e culturais nas sedes do partido, em praças, em associações, casas do povo, fábricas, sindicatos etc. A cooperativa esperava, entrando no circuito, estar menos submetida à censura, uma vez que ele oferecia programas culturais exclusivos para membros assinantes do programa. No entanto, Fo e Rame não tinham amarras ao criticar também o PCI, o que fez com que suas peças sofressem boicotes e censuras com origem também no partido, embora Franca tivesse o apoio e o aval de Berlinguer (membro importante da secretaria desde 1962 e secretário geral do PCI de 1972 a 1984) (FARRELL, 2013).

Em 1970, a companhia se dissolve por divergências internas, influenciadas também pelo clima hostil em relação ao PCI. Franca Rame chegou a rasgar a sua carteirinha de filiação e a devolvê-la pessoalmente a Berlinguer. De toda forma, seja ela, seja Fo (que nunca tinha se filiado ao partido), continuaram próximos ao pensamento de esquerda e fizeram peças cada vez mais "ferozes e impiedosas" (RAME, 2013, p. 14). No mesmo ano fundaram o coletivo teatral *La Comune*, com o qual montaram *Morte accidentale di un anarchico* ("Morte acidental de um anarquista"), uma das obras-primas de Fo, ao lado de *Mistero Buffo* (1969) e de *Tutta casa, letto e chiesa* ("Bela, depravada e do lar", de 1977, escrito a quatro mãos com Franca Rame). *Morte accidentale di un anarchico* denuncia o assassinato de um ferroviário anarquista ocorrido durante um interrogatório da polícia sobre o atentado de *Piazza Fontana*, ocorrido em 1969, que tinha sido atribuído ao grupo do qual o ferroviário fazia parte, mas que, na verdade (que veio à tona anos depois), tinha sido cometido por neofascistas. O assassinato é disfarçado de suicídio pela própria polícia e Fo acompanha de perto os

[2] Todas as traduções deste trabalho, a não ser quando indicado o contrário, são de nossa autoria. No texto de partida: "Facevamo sempre sconti agli studenti e agli operai però il nostro pubblico restava borghese e non capiva la satira, non si accorgeva di essere preso in giro. Il Teatro Manzoni fu l'ultimo teatro dove recitammo, qui a Milano. C'era tanta gente, c'era tutto quello che ci doveva essere, ma noi eravamo insoddisfatti. Un giorno d'estate mio marito disse: 'Perché non veniamo via dal teatro normale?'. Mi proponeva quello che avevo sempre fatto con la mia famiglia, per cui mi andava benissimo. Era il 1968." (FARRELL, 2013, p. 560, *ebook*)

inquéritos sobre o caso, atualizando o espetáculo quase que diariamente de acordo com o andamento das investigações.

Por *Morte accidentale,* Fo chegou a ser processado mais de 40 vezes e a ser preso em Sassari, na Sardegna, tendo sido liberado no dia seguinte. Rame (2013) conta que, apesar das frequentes ofensivas da polícia, eles contavam sempre com o apoio do público, em geral numeroso, o que fazia com que fosse mais difícil conseguir prendê-los ou mantê-los presos.

A tensão político-social que a Itália vivia aprofundou-se ainda mais depois do Atentado de *Piazza Fontana*, considerado por muitos o marco do início dos Anos de Chumbo, que se estenderam até o início da década de 1980 com polarização, violência, luta armada e terrorismo. São também os anos da chamada Estratégia da Tensão, que, segundo Dondi (2015, p. 412),

> se traduz na subversão da vida política da nação através de episódios violentos, atos terroristas que falharam ou que se realizaram, seguidos de modalidades narrativas planejadas. Os estrategistas da tensão propõem provocar reações aos atos que criaram e, em qualquer caso, decide-se determinar uma forte mudança de consenso para os partidos que são defensores da ordem ou a favor de novas formas institucionais. A estratégia de tensão abre espaço para mais de uma saída e aqueles que conseguem manter um maior peso político governam seu deslocamento.[3]

Hoje em dia, há um certo consenso (CRAINZ, 2012; DONDI, 2015; SATTA, 2016) de que Estratégia da Tensão foi impulsionada também pelos Estados Unidos e pela OTAN, como forma de diminuir o crescimento da esquerda, que estava ganhando força também dentro da política institucional, e de levar a opinião popular a desejar um governo conservador e restaurador da ordem.

Durante esse período, Rame e Fo continuaram a trabalhar com igual ou mais desrespeito pelos poderosos, a despeito das tentativas de censura e dos perigos aos quais estavam expostos. Franca chegou a ficar sob vigilância constante da polícia (sendo seguida com frequência e tendo inclusive seu telefone grampeado) no início dos anos 1970, também devido à sua atividade militante, se é que é possível separar a sua militância de sua carreira artística. Em 1972 fundou a organização *Soccorso Rosso* ("Socorro vermelho", em tradução literal), destinada a lutar pelos direitos dos presos políticos. Em 1973, um grupo de

[3] No texto de partida: "La strategia della tensione si traduce nel sovvertimento della vita politica della nazione attraverso episodi violenti, atti stragisti falliti o realizati, seguinti da pianificate modalità di racconto. Gli strateghi della tensione si propongono di provocare reazioni agli atti da loro ideati e, in ogni caso, si puta a determinare un forte spostamento di consensi verso i partiti fautori dell'ordine o a favore di nuove forme istituzionali. La strategia della tensione apre lo spazio a più sbocchi e chi riesce a mantenere un maggiore peso politico ne governa lo spostamento." (DONDI, 2015, p. 412)

neofascistas, em represália aos seus posicionamentos, agrediu e violentou a atriz, que depois escreveu um de seus monólogos mais famosos, *Lo stupro* ("O estupro") sobre esse fato.

A partir de 1974, a Estratégia da Tensão começa a perder força (DONDI, 2015), mas a tensão política continua e dá origem ao Movimento de 1977, que na verdade foi, de forma análoga a 1968, uma onda de manifestações e fatos político-sociais com origens na esquerda, mas em uma esquerda diversa e fragmentada. No entanto, ao contrário de 1968, em 1977 as forças políticas tradicionais e as instituições são fortemente rechaçadas pelo movimento. Por um lado, cresce o terrorismo da extrema esquerda (SATTA, 2016), mas, por outro, cresce também a esquerda pacifista, influenciada pelo movimento feminista (que havia crescido desde 1968), pela luta por direitos humanos, pelo movimento hippie, pelo movimento punk etc.

É nesse contexto que a RAI convida novamente Fo e Rame para exibirem seus espetáculos na emissora, sempre na forma de episódios. O casal apresenta *Mistero Buffo*, alvo novamente de polêmicas que chegam a envolver oficialmente o Vaticano (VALENTINI, 1997), mas que dessa vez tiveram um resultado menos dramático do que em 1962. Eles apresentam também *Parliamo di donne* ("Falemos de mulheres"), um espetáculo dividido em dois episódios que reunia vários monólogos e músicas de personagens femininos do repertório do casal.

Parliamo di donne foi duramente criticado pelo movimento feminista, por falar pouco, na verdade, da condição da mulher e por se limitar a dar espaço para personagens femininos, como documentam Valentini (1997) e Hirst (1989). A exceção parecia ser o monólogo *Il Risveglio* ("O despertar"), o único que tinha sido escrito diretamente para esse espetáculo e sobre o qual falaremos mais adiante.

É nesse contexto que, em dezembro de 1977, Franca Rame estreia, na Palazzina Liberty (edifício que estava abandonado e que foi ocupado pela *Comune* entre 1974 e 1980, virando sede da companhia),[4] o espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa*, também composto por monólogos para uma só atriz, assim como *Parliamo di donne*, mas que tinha como temática principal a condição da mulher. *Il Risveglio,* que tinha feito sucesso na RAI, foi mantido também no novo espetáculo. *Tutta casa, letto e chiesa* é, até hoje, um dos textos mais montados do casal em todo o mundo (FARRELL, 2013).

[4] Em 2017, no aniversário de um ano da morte de Dario Fo, a Palazzina Liberty passou a se chamar Palazzina Liberty Dario Fo e Franca Rame, em reconhecimento à importância da atividade dos artistas, tanto na Palazzina como em outros ambientes, para a vida cultural de Milão (LUCE, 2017).

1.2 *Tutta casa, letto e chiesa*

Os anos que separam os acontecimentos de 1968 da estreia de *Tutta casa, letto e chiesa* parece terem sido, para Rame, anos de aproximação em relação ao pensamento feminista e de consequente contestação do seu papel na família e no teatro. Segundo conta para FARRELL (2014), era ela a responsável pelos serviços domésticos, pela administração da companhia teatral (e também da Palazzina Liberty, durante os anos da ocupação), pela venda de ingressos, por datilografar e arquivar os textos de Fo, além de atualizá-los de acordo com o sucesso das apresentações, através de um processo de gravação e escuta (o que permitia o registro das improvisações e das risadas e aplausos do público, mas também era trabalhoso). Além disso, ela realizava ainda um trabalho militante contínuo, mais sistemático que o de Fo, especialmente através da organização *Soccorso Rosso*, que chegou a dar suporte a mais de mil encarcerados (FARRELL, 2014).

Com essa quantidade de empenhos, mal sobrava tempo para que Franca refletisse criticamente sobre o próprio trabalho nos palcos. Embora não fossem mais secundários ou decorativos os personagens que lhe atribuíam desde 1968 (VALENTINI, 1997), ela não chegava a estar satisfeita com o próprio trabalho e pensava até mesmo em abandonar a carreira de atriz (FARRELL, 2014).

Ainda pensava, porém, em um espetáculo sobre a condição da mulher. Em uma entrevista a Renata Hafner (1979, apud *Brincando em cima daquilo*, 1984), disse que, mesmo que já houvesse uma quantidade enorme de textos sobre o assunto, ainda tinha muitas coisas a dizer sobre ele, pois sentia uma imensa cólera. Para o jornal *La Repubblica* (Il mio femminismo e lui, 1977), explica que, por mais que a condição da mulher já tivesse sido abordada em diversos textos, todos o faziam em uma chave vitimista e de lamentação. A chave escolhida por ela e por Fo foi a da ironia e a do senso de humor, fazendo eco com a forma de trabalho dos dois, ainda que para tratar de temas dramáticos. Para Rame, não era uma questão de olhar apenas para o passado ou para o presente, mas de construir uma nova mulher.

Há versões diferentes contadas pelos autores sobre o método de escrita dos monólogos que integram *Tutta casa, letto e chiesa*, mas parece ser possível afirmar que a ideia partiu de Rame e que seu interesse no tema, associado às críticas recebidas por *Parliamo di donne* e ao momento de frustração em relação ao trabalho de atriz fizeram com que Fo também se motivasse para a redação a quatro mãos do espetáculo. Embora a forma de colaboração dos dois seja diferente a cada monólogo – alguns foram inicialmente escritos por Dario e depois

alterados por Rame, outros escritos por ela e alterados por ele (FO, 1985) –, trata-se, indubitavelmente, de um trabalho escrito em parceria. Não é possível saber em qual medida isto está presente na versão levada ao palco pela primeira vez em 1977, mas é importante ressaltar que houve também um trabalho documental empreendido por Franca, que frequentou reuniões de mulheres e pediu que elas redigissem relatos a partir dos quais ela escreveria o texto para a cena (*Brincando em cima daquilo*, 1984).

Antes da estreia, Rame fez várias apresentações em fábricas e escolas ocupadas e em reuniões de grupos feministas, seguidas de debates. E mesmo depois de começada a temporada oficial, o texto ainda não era definitivo: foi alterado muitas vezes, principalmente a depender do sucesso que cada trecho (improvisado ou não) tinha no palco. O manuscrito da estreia da peça em 1977 está disponível no *Archivio Franca Rame*,[5] assim como a primeira versão publicada em 1978 pela editora Bertani[6] e a segunda, publicada em 1981 pela F. R. La Comune.[7] A versão publicada em 1989 (e baseada nas apresentações de 1985) pela editora Einaudi, no oitavo volume da coleção *Le commedie di Dario Fo*, também está disponível online.[8] Entre o manuscrito e a primeira publicação há poucas diferenças, mas entre a primeira e a segunda publicação as diferenças são substanciais, provavelmente pela quantidade de apresentações do espetáculo entre uma e outra, o que deu ocasião de modificar profundamente os textos. Há ainda mais duas publicações, uma no teatro completo (*Tutto il teatro*) de Dario Fo publicado em 2000 pela Einaudi e outra como um livro separado publicado em 2006 pela Fabbri, mas que correspondem integralmente à publicação de 1989, que, por sua vez, já se diferenciava pouco da de 1981. Será considerada, aqui, a versão mais recente dos textos, uma vez que ela é fruto de um trabalho continuado dos autores e de repetidas avaliações do público. De toda forma, será dado um breve panorama das principais modificações sofridas pelo espetáculo ao longo do tempo.

A versão manuscrita de 1977 continha nove monólogos, na seguinte ordem: *Il risveglio* ("O despertar"), *Una donna sola* ("Uma mulher só"), *La mamma fricchettona* ("A mamãe esquisitona"), *Abbiamo tutte la stessa storia* ("Temos todas a mesma história"), *Medea* ("Medeia"), *Monologo della puttana in manicomio* ("Monólogo da puta no manicômio"), *Accade domani* ("Acontece amanhã"), *Io, Ulrike, grido* ("Eu, Ulrike, grito") e

[5] É possível consultá-lo em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=25355&IDOpera=182.
[6] É possível consultá-la em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=19398&IDImmagine=1&IDOpera=182.
[7] É possível consultá-la em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20449&IDImmagine=2&IDOpera=182.
[8] É possível consultá-la em: http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/8/862/00000-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d/2/~saved-on-db-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d.pdf.

Alice nel paese senza meraviglie ("Alice no país sem maravilhas"). Vários estudiosos (VALENTINI, 1997; FARRELL, 2014; CONTU, 2017) da obra de Fo e Rame apontam, no entanto, que apenas os cinco primeiros monólogos faziam parte constante do espetáculo. No livro publicado em 1978 isso fica mais claro: os dois primeiros monólogos são indicados como componentes da primeira parte e os três seguintes como componentes da segunda parte do espetáculo, enquanto os outros ainda figuram no sumário abaixo do título *Tutta casa, letto e chiesa*, mas sem indicação de a que parte pertencem. Além disso, o livro contém outros monólogos ou trechos de espetáculos anteriores do casal que também tratavam da condição da mulher.

Em 1981, são publicados os cinco monólogos apontados pelos críticos como constituintes do espetáculo, acrescidos de outro texto que passa a fazer parte do núcleo duro da peça: *Contrasto a una voce sola* ("Dueto para uma só voz"). O primeiro monólogo já não é mais *Il risveglio,* mas *Una donna sola*, que é, de fato, o mais aclamado pelo público, muitas vezes montado separadamente por outras companhias (ARCHIVIO, s. d., online), além de ser o maior e talvez mais completo desse grupo de textos, especialmente nas versões mais recentes, uma vez que ele aumentou consideravelmente de tamanho e incorporou trechos inteiros de *Monologo della puttana in manicomio*. Além disso, o espetáculo ganha também um prólogo, que trata do problema dos diferentes poderes da linguagem referente aos órgãos sexuais masculinos e aos femininos e da recepção diferente do público masculino e do feminino à peça. Ele também apresenta brevemente cada um dos monólogos. Retornaremos oportunamente ao prólogo. *Medea* também ganha um prólogo, ao qual também retornaremos. Há outros textos publicados no final do livro, mas que não estão sob o título *Tutta casa, letto e chiesa*, inclusive *Monologo della puttana in manicomio, Alice nel paese senza meraviglie*, *Accade domani* e *Io, Ulrike, grido.*

Nessa edição da Einaudi há 25 monólogos no total, mas apenas seis (os cinco anteriores mais o que foi acrescentado em 1981) são apresentados sob o título *Tutta casa, letto e chiesa*, o que corrobora com a afirmação de que quatro dos monólogos publicados em 1978 não faziam parte do núcleo duro do espetáculo e foram se distanciando cada vez mais dele. Fazem parte da mesma constelação, digamos, de textos sobre a condição feminina escritos por Fo e Rame e que podem ser apresentados (junto ou não a *Tutta casa, letto e chiesa*) a depender das condições de cada montagem. Embora muitos desses monólogos também sejam famosos e significativos, não serão tratados aqui, uma vez que seguimos o posicionamento de Valentini (1997), Farrell (2014) e Contu (2017) e não os consideramos parte do mesmo grupo coeso que forma o espetáculo, alguns por não terem sido encenados

por Rame naqueles anos (como é o caso de *Monologo della puttana in manicomio* e *Alice nel paese senza meraviglie*), outros por se aproximarem do teatro documentário, ao falarem da experiência particular de mulheres específicas (como é caso de *Io, Ulrike, grido*, de *Accade Domani* e também de *Lo stupro*). Nessa edição de 1989, a ordem dos espetáculos foi ligeiramente alterada e chegou-se à ordem definitiva.

A publicação de 2006, que usamos como referência, retoma apenas os monólogos de *Tutta casa, letto e chiesa*, quais sejam: *Una donna sola*, *Il risveglio, La mamma fricchettona, Abbiamo tutte la stessa storia, Contrasto per una sola voce* e *Medea*, além do prólogo ao espetáculo e do prólogo a *Medea*, com o texto praticamente idêntico ao da edição de 1989. É a primeira e única publicação que contém apenas *Tutta casa, letto e chiesa.* O quadro abaixo sintetiza os textos presentes nas diversas publicações da obra.

Quadro 1 – Composição dos livros publicados

Publicação	*Tutta casa, letto e chiesa* (Manuscrito da primeira apresentação, 1977)	*Tutta casa, letto e chiesa* (Bertani, 1978)	*Tutta casa, letto e chiesa* (F. R. la Comune, 1981)	*25 monologhi per una donna sola* (Einaudi, 1989)	*Tutta casa, letto e chiesa* (Fabbri, 2006)
Monólogos que compõem o espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa*	1 *Il Risveglio* 2 *Una donna sola* 3 *La mamma fricchettona* 4 *Abbiamo tutte la stessa storia* 5 *Medea*	Primeira parte 1 *Il risveglio* 2 *Una donna sola* Segunda parte 3 *La mamma fricchettona* 4 *Abbiamo tutte la stessa storia* 5 *Medea*	1 *Prologo* 2 *Una donna sola* 3 *La mamma fricchettona* 4 *Il risveglio* 5 *Abbiamo tutte la stessa storia* 6 *Contrasto a una voce sola* 7 *Medea*	1 *Prologo* 2 *Una donna sola* 3 *Il risveglio* 4 *La mamma fricchettona* 5 *Abbiamo tutte la stessa storia* 6 *Contrasto per una sola voce* 7 *La Medea*	1 *Prologo* 2 *Una donna sola* 3 *Il risveglio* 4 *La mamma fricchettona* 5 *Abbiamo tutte la stessa storia* 6 *Contrasto per una sola voce* 7 *Medea*
Outros monólogos, não representados no período da	6 *Monologo della puttana in manicomio* 7 *Accade domani*	6 *Monologo della puttana in manicomio* 7 *Io, Ulrike,*			

publicação	8 *Io, Ulrike, grido* 9 *Alice nel paese senza meraviglie*	*grido* 8 *Accade domani* 9 *Alice nel paese senza meraviglie*			
Quantidade de monólogos e outros textos não agrupados sob o título *Tuta casa, letto e chiesa*	0	17	5, incluindo *Monologo della puttana in manicomio; Alice nel paese senza meraviglie; Io, Ulrike, grido; Accade domani*	19, mais alguns prólogos e traduções dos textos em dialeto.	0

Fonte: elaborado pela autora desta dissertação.

É possível perceber, pela evolução das publicações, que as mudanças em relação aos monólogos que compõem o espetáculo são pequenas ao longo do tempo, mas também que ele surge como uma força aglutinadora de outros textos sobre a condição da mulher, que Fo e Rame buscam em trabalhos anteriores ou que decidem escrever posteriormente. As maiores mudanças em termos de texto do espetáculo se deram entre 1977 e 1981, período em que ele foi apresentado em toda a Itália e também na Suécia, na França, na Alemanha, na Dinamarca, entre outros (FO; RAME, 1981). Apesar da relativa estabilidade de monólogos que compõem, pelo menos em livro, *Tutta casa, letto e chiesa*, é sabido que Fo e Rame incorporavam ou eliminavam monólogos a depender das condições de cada apresentação (VALENTINI, 1997). De toda forma, consideraremos, aqui, apenas os textos que compõem o que desde o início se mostrou como eixo central do espetáculo, por acreditarmos que há, neles, uma lógica de conjunto, com coesão e progressão entre os monólogos, e também por necessidade de limitar o corpus da pesquisa, uma vez que um corpus de 25 monólogos exigiria um trabalho de mais anos de dedicação. São eles: *Prologo*, *Una donna sola*, *Il risveglio*, *La mamma fricchettona*, *Abbiamo tutte la stessa storia*, *Contrasto per uma sola voce* e *Medea.* A seguir, apresentaremos brevemente cada um dos textos para poder analisá-los em conjunto.

1.2.1 Prólogo

O prólogo apareceu na versão publicada do espetáculo em 1989, mas é possível crer que ele seja muito anterior, uma vez que era muito comum, pelo menos desde *Mistero Buffo* (1969), que Fo ou Rame subissem aos palcos antes do início de seus espetáculos para falar brevemente sobre o que apresentariam a seguir, mesmo que de improviso (URBANI, 2011). Ainda segundo Urbani, tal prática parece estar fundamentada na tradição do teatro popular no mínimo desde a comédia latina, e foi perdendo espaço à medida que o público foi se tornando mais burguês, e a ilusão, por sua vez, foi se tornando um pilar do teatro. No entanto, na perspectiva dos autores italianos, que é a de um fazer cênico popular, didático e informativo, os prólogos desempenham um papel importante.

Em *Tutta casa, letto e chiesa*, Franca Rame deixa clara, ao dizer as primeiras linhas do prólogo, qual é a posição política tomada pelo espetáculo. Não há espaço para dúvidas. A primeira frase é "*Tutta casa, letto e chiesa* é um espetáculo sobre a condição feminina, em particular sobre as servidões sexuais da mulher." (RAME; FO, 2006, p. 7), temas afins aos debates políticos, especialmente aos feministas, que estavam no centro das atenções desde 1968. A atriz ainda diz ter apresentado muitas vezes para arrecadar fundos para o movimento feminista e para diversas outras demandas da esquerda: ocupações, obras, abertura de consultórios… E reitera o sucesso nacional e internacional do espetáculo, apresentado mais de 3 mil vezes por Rame e muitas outras por grupos de teatro italianos e estrangeiros, em mais de 30 países diferentes.

Além de apresentar resumidamente cada um dos monólogos, o prólogo também trata dos problemas da linguagem referentes à sexualidade do homem, normalmente carregada de símbolos de poder e ostentada com orgulho, e à sexualidade da mulher, normalmente carregada de tabus e mencionada com vergonha. Este era um dos tantos temas debatidos à época, como explica Marfoglia (2014, p. 57):

> Justamente na metade da década de 1970, no movimento feminista, a questão da linguagem era um tema muito debatido. Dois anos antes da escrita de *Tutta casa letto e chiesa*, Hélène Cixous, ensaísta e poeta francesa, havia publicado dois ensaios em que expunha as suas ideias a respeito da escrita feminina, em que dizia ser necessário construir uma linguagem sexuada no feminino, em resposta àquela dominante, sexuada no masculino.[9]

[9] No texto de partida: "Proprio durante la metà degli anni settanta, nel movimento femminista, quello del linguaggio era un argomento molto dibattuto. Due anni prima della stesura di Tutta letto casa e chiesa, Hélène Cixous, saggista e poetessa francese, aveva pubblicato due saggi in cui esponeva le sue idee riguardanti la scrittura femminile, secondo cui reputava necessario costruire un linguaggio sessuato al femminile in risposta a quello dominante sessuato al maschile." (MARFOGLIA, 2014, p. 57)

Talvez *Tutta casa, letto e chiesa* não chegue a construir uma linguagem sexuada no feminino, mas, no mínimo, joga luz sobre essa linguagem sexuada no masculino. Franca fala sobre isso em chave cômica, fazendo com que, por um lado, a plateia possa identificar-se com a situação, mas, por outro, possa perceber também o quanto ela é absurda. Além disso, o humor, especialmente o grotesco, de trechos como aqueles em que os órgãos sexuais masculinos são tratados como personagens de tragédias de Eurípides , tem o papel de atacar a aura de poder que os cerca. Em outro trecho, o humor parece criar também um clima de cumplicidade entre as mulheres da plateia e entre elas e a atriz: Rame afirma que em uma determinada parte do espetáculo apenas as mulheres riem, ou, quando riem também os homens, o fazem de forma artificial, forçada, o que é um sinal de que todos se reconhecem na situação representada. Não deixa de ser, também, uma piscadela de olho para que os homens repensem seu comportamento.

Enfim, desde o prólogo fica evidente que a concepção de teatro sobre a qual se baseia o espetáculo é a de um teatro popular e transformador, como afirma Fo: "para o povo, o teatro, especialmente o teatro cômico, sempre foi o primeiro meio de expressão e comunicação, mas também de provocação e de agitação das ideias" (2000, p. 215, apud URBANI, 2011, p. 7). Não por acaso, o final do texto em questão retoma reflexões de Molière a respeito da diferença entre a tragédia e a comédia. Rame diz que, para o francês, a primeira tem efeito efêmero, pois o espectador sofre junto com o espetáculo e volta para casa pacificado, enquanto a segunda tem o poder de abrir, além da boca, também o cérebro, onde se fincam os pregos da razão. Por isso, Rame encerra esta parte da peça com o auspício de que alguém volte para casa com a cabeça cheia de pregos.

1.2.2 Una donna sola

Como dito anteriormente, *Una donna sola* é um dos textos mais representados no mundo inteiro (FARRELL, 2013) desta série que fala da condição feminina. A partir da publicação da Einaudi de 1989, ele ocupa o lugar de *Il risveglio* na abertura do espetáculo, o que parece ser um reconhecimento pelos autores do seu papel de destaque no conjunto da obra.

Nele, uma mulher, Maria, começa a conversar pela janela com a vizinha que acabou de se mudar para o apartamento à sua frente. O público nunca a vê ou a ouve, sabe que ela está ali sempre pela fala de Maria ou pelos silêncios que faz, indicando que está escutando sua

interlocutora. O começo do diálogo é leve, a personagem afirma que tem tudo em casa e que não lhe falta nada, que deixa a televisão e o rádio ligados o dia inteiro para lhe fazerem companhia. Aos poucos, porém, ela começa a contar em detalhes a situação em que vive: é casada e tem dois filhos, uma maior – que já tem amiguinhas e, por isso, não lhe faz companhia; um pequeno que só dorme e faz demandas; cuida do cunhado que sofreu um acidente, estava completamente engessado em uma cadeira de rodas e nem por isso deixou de assediar todas as mulheres à sua volta; é mantida em cárcere privado pelo marido por causa de um caso extraconjugal que teve com um rapaz mais novo; é espiada o tempo todo dentro de casa por um homem do prédio à frente; recebe ligações de outro homem assediador; o rapaz por quem foi apaixonada não para de procurá-la. Fica evidente que Maria não está sozinha, ao menos no sentido físico e espacial. Ela está cercada por homens e, por isso, está psicologicamente sozinha, sem aliados, pelo menos até a chegada da vizinha com quem conversa.

Maria é vítima de violência por parte dos homens que a cercam, e todos parecem vê-la apenas como um corpo. Mesmo o bebê, que não tem, obviamente, idade para ser um agressor, precisa apenas que ela lhe satisfaça ou ajude a satisfazer as necessidades básicas corporais. Essa visão que os homens têm de Maria como apenas um corpo é enfatizada por ela através das comparações que faz entre si e animais, alimentos e objetos. Quando fala sobre os quadrinhos eróticos lidos por seu cunhado, ela compara as fotos das mulheres a folhetos de açougue, e a comparação aparece novamente quando fala dos pontos erógenos femininos. O grotesco aparece, aqui, como uma chave humorística de leitura de uma realidade trágica.

Ao longo do monólogo, ela também se compara a uma galinha, ao Nescafé, a um barbeador elétrico e a um secador de cabelos. É interessante perceber que o termo de comparação é quase sempre um objeto ligado à casa, como se Maria e o lar, Maria e seu trabalho doméstico fossem indissociáveis, quase como se ela não existisse fora dessa função. Fica evidente, nessas comparações, que a visão que os homens têm dela é mesmo a de uma mulher composta apenas por um corpo, mais especificamente por um corpo-máquina ou um corpo-alimento: um corpo privado de desejos e necessidades próprios, um corpo desligado de uma personalidade, de emoções, de racionalidade. É possível agrupar as ideias de máquina e de alimento em uma só ideia: a de corpo-produto, concebido apenas para o uso, o que fica claro neste trecho, quando Maria fala de como se sente quando tem relações com o marido:

> Me mantém presa em casa que nem uma galinha sonsa, me enche de tapa… e depois quer logo fazer amor!... Sim, amor! E não tá nem aí se eu não quero, se não tenho vontade! Eu tenho que estar sempre pronta, sempre

> pronta! Que nem Nescafé! Limpa, perfumada, depilada, quente, relaxada, ávida, mas: calada!
> É só respirar!
> E soltar um gritinho de vez em quando, pra ele achar que eu tô gostando. Mas com o meu marido eu não gosto! Enfim, não sinto nada… [...]
> Com o meu marido eu não sinto nada! Nada! Olha como eu faço amor com meu marido… assim. *(Está sentada no banquinho e, continuando sentada, fica rígida, em posição de sentido, como um soldado)* E quando ele termina eu digo: "Descansar!"... Não, não em voz alta, se não ele me bate… Pra dentro… eu falo sempre pra dentro. "Descansar!" e durmo relaxada. Não sei porque com o meu marido eu não sinto nada. Talvez porque eu me sinto meio que… travada… parece que eu tô sendo… *(Não consegue achar a definição correta. A vizinha completa. Mudando completamente de tom)* Mas por que você esperou tantos anos pra vir morar na frente da minha casa! Se soubesse o tempo que passei pensando nisso… e é uma palavra fácil: "USADA"! Sim, usada, como o barbeador elétrico, o secador de cabelo… [10]

Mesmo as decisões em relação ao corpo de Maria parecem ser tomadas pelos homens à sua volta ou em função deles: ela diz não poder ficar em casa com poucas roupas por causa do *voyeur*, quando diz que não pode ter uma relação com o rapaz, a justificativa são os outros homens à sua volta: "Eu te amo! Mas não posso fazer amor com você: tenho dois filhos, um marido, um cunhado!" (RAME; FO, 2006, p. 23).[11] Quando o marido descobre sua relação extraconjugal com o rapaz, quer matá-la, mas ela corta os pulsos antes disso e ele decide levá-la ao hospital, como se apenas ele tivesse o direito de matá-la: "O meu marido, porém, queria me matar pessoalmente, derrubou a porta com o ombro… e quando me viu lá com todo aquele sangue… vermelho… o meu sangue é vermelhíssimo… me diz: "Não vou te matar mais. Vou te levar pro hospital" (RAME; FO, 2006, p. 24)[12]

Se, por um lado, bastante atenção é dada à questão do corpo da mulher, por outro, pouca atenção é dada ao corpo dos homens. Ainda que não tenha sido feita uma tentativa de

---

[10] No texto de partida: "Mi tiene chiusa in casa come una gallina scema, mi prende a sberle... e poi subito vuol fare l'amore!... Sì, l'amore! E non gliene frega niente se a me non va, se non ne ho voglia! Sempre pronta devo essere io, sempre pronta! Come il Nescafè! Lavata, profumata, depilata, calda, snodata, vogliosa, ma: zitta!
Basta che respiri!
E faccia un gridolino ogni tanto, per fargli credere che ci sto. E invece io con mio marito non ci sto! Insomma non sento niente… [...]
Con mio marito, non sento niente! Niente! Guardi come faccio l'amore con mio marito... così. *(È seduta sullo sgabello e restando seduta si stende rigida mettendosi sull'attenti, come un soldato)* E quando ha finito dico: "Riposo!"... No, non ad alta voce, se no me le dà... Di dentro... io parlo sempre di dentro. "Riposo!" e dormo rilassata. Non so perché con mio marito non sento niente. Forse perché mi sento come... bloccata... mi pare di essere come... *(Non riesce a trovare la giusta definizione. La dirimpettaia gliela suggerisce. Cambiando completamente tono)* Sì! Ma perché lei ha aspettato tanti anni a venire a stare di fronte a casa mia! Ma sa il tempo che ci penso... che è anche una parola facile: "ADOPERATA"! Sì, adoperata, come il rasoio elettrico, il fòn per i capelli... (RAME; FO, 2006, p. 19-20)

[11] No texto de partida: "Ti amo! Ma non posso fare l'amore con te: ho due figli, un marito, un cognato!" (RAME; FO, 2006, p. 23)

[12] No texto de partida: "Mio marito, però, mi voleva ammazzare lui, proprio di persona, ha buttato giù la porta a spallate... e quando mi ha visto lì con tutto quel sangue... rosso... che io ci ho un sangue rossissimo... mi fa: 'Non ti ammazzo più. Ti porto all'ospedale'." (RAME; FO, 2006, p. 24)

criar uma linguagem sexuada no feminino, para retomar o termo de Cixous (apud MARFOGLIA, 2014), há uma intenção nítida de desmascarar o ponto de vista predominantemente masculino e levá-lo ao ridículo, quando não subvertê-lo ou agredi-lo simbolicamente.

As únicas partes do corpo do homem mencionadas no monólogo são as mãos, os olhos e o órgão sexual. A escolha é interessante, pois são justamente essas as partes do corpo usadas para agredir as mulheres. No final do monólogo, Maria começa, inicialmente por engano, a machucar os homens à sua volta, e são precisamente esses os órgãos que ela machuca: primeiro dá um golpe de colher na mão do rapaz, que tinha conseguido passar o braço pela porta de sua casa e estava tentando entrar, depois derrama papinha fervente no olho do cunhado, por fim fala para o rapaz colocar a mão em uma bacia com água, também fervente.

Nesse momento do monólogo, Maria estava sendo requisitada por todos os homens ao mesmo tempo: o marido, o cunhado, o rapaz, o bebê, o porco telefônico e o *voyeur*. Ela estava perdida, sem saber o que fazer, indo de um lado ao outro da casa para atender a cada um, levando aquilo de que precisavam. Além disso, havia acabado de receber a notícia de que seu marido havia engravidado uma adolescente, o que aumentou o seu desnorteamento. Por isso, as agressões parecem ter sido involuntárias. Ela, inclusive, se queixa de tê-lo agredido e cuida dos machucados.

Então, quando tudo parece ir muito mal, ela resolve se matar, como já havia tentado fazer antes. Logo em seguida, para e escuta a vizinha. Isso faz com que mude de ideia, se arrependa do que estava para fazer e agradeça à vizinha, dizendo que seus conselhos são muito bons. Imediatamente, ela joga o cunhado pela escada, dá um tiro de espingarda no *voyeur* e espera a chegada do marido com a arma na mão. O monólogo acaba aí.

É fundamental notar como a mudança de perspectiva de Maria se dá a partir da sua conversa com a vizinha. Várias vezes, ela diz que guarda as emoções para si, que canta ou que diz certas coisas “para dentro”. É como se, embora sempre acompanhada, ela estivesse sozinha por estar circundada por homens, que a agridem e com quem não pode se expressar. A partir da chegada da vizinha, ela passa a poder se expressar e, assim, a refletir sobre a sua condição. É através da conversa com uma mulher e, portanto, com uma pessoa com quem compartilha condições de vida parecidas, que ela decide não se culpar pelo que acontece de ruim à sua volta e pôr um fim à violência que a cerca, matando seus agressores.

Também é importante sublinhar que o final do monólogo, pelo menos segundo as intenções de Rame e Fo, não incita à violência, mas à tomada de consciência e à recusa do lugar de subordinação e assujeitamento, como explica Marfoglia (2014, p. 64):

> Tentando suicídio, a mulher estava decretando a sua anulação definitiva sob a lógica da submissão. Mas com a intervenção da vizinha, que atua como consciência crítica, a mulher consegue transportar essa violência em outra direção, que não é mais de anulação, mas de tomada de consciência. Para Linda Nochlin, tomada de consciência é, antes de tudo, destruição da "falsa consciência de si". Nochlin afirmava que as mulheres precisam antes de mais nada reconhecer e desconstruir a sua condição de sujeito submisso, para então começar a reflexão que permita, a mulheres e homens, superar as iniquidades e os limites das instituições e das ideologias.[13]

O espetáculo parece ter sido todo pensado para colaborar com o objetivo colocado por Nochlin (1971, apud MARFOGLIA, 2014) de que as mulheres reconheçam a sua condição de submissão, para poder desconstrui-la e, só então, construir um mundo mais igualitário.

1.2.3 Il risveglio

Il risveglio é o único dos monólogos que compõem este espetáculo que não era inédito, mas fruto da apresentação televisiva *Parliamo di donne.* Ele segue a rotina matinal de uma mãe, operária e dona de casa que acorda atrasada para o trabalho. Ela tem que cuidar do bebê e se arrumar para sair, deixá-lo na creche (pontualmente às 7h, ou ela terá que voltar para casa e perderá o dia de trabalho) e ir para a fábrica. Enquanto isso, seu marido dorme.

Visivelmente confusa pelo cansaço e pela pressa, cumpre de forma completamente estabanada as ações necessárias para que saia de casa, ao mesmo tempo dando-se conta de que o cansaço e a pressa já estavam causando confusão em seu lar há mais dias: percebe que no lugar do talco do bebê havia queijo ralado, que tinha colocado açúcar no pote do bicarbonato. Também enfrenta o problema da falta de água em sua casa, resultado da quantidade de famílias operárias que moram no mesmo prédio e se preparam para o trabalho à mesma hora. Quando vai sair de casa, a tempo, não consegue encontrar a chave e precisa repassar mentalmente o que tinha feito na noite anterior para descobrir onde ela estava. É aí

[13] No texto de partida: “La donna tentando di suicidarsi stava decretando il suo definitivo annullamento sotto la logica della sottomissione. Ma con l'intervento della dirimpettaia, che funge quindi da coscienza critica, la donna riesce a convogliare quella violenza in un'altra direzione, che non è più annullamento ma presa di coscienza. Presa di coscienza che per Linda Nochlin è prima di tutto distruzione della “falsa coscienza di sé”. Sosteneva Nochlin, che le donne devono prima di tutto riconoscere e decostruire la loro condizione di soggetto sottomesso, per avviare quella riflessione che permetta, a donne e uomini, di superare le iniquità e i limiti delle istituzioni e delle ideologie.” (MARFOGLIA, 2014, p. 64)

que o cômico das ações desastradas da mãe-operária-dona-de-casa revela o trágico da sua situação de vida, que já poderia ter sido vislumbrado no cansaço que a acomete e no acúmulo de funções que exerce.

No dia anterior, seu marido havia chegado em casa irritado, gritando, porque sua esposa havia esquecido a chave na fechadura e por isso ele não conseguia abrir a porta. A mulher rebate a irritação do marido, que revela estar irritado não por causa da chave, mas porque o trem que o trazia do trabalho para casa tinha demorado muito mais do que o normal, e todo o tempo que ele passava no transporte não era pago pelo patrão. Ela, então, concorda com a crítica feita pelo marido, mas lembrando-o de que ela também sofre com isso, de forma agravada: além de ser explorada no trabalho e de passar muito tempo não remunerado no transporte público, é explorada também em casa, pelo marido. Segundo aponta Contu (2017), as reflexões feitas por ela são muito próximas de temas que eram então debatidos na época por grupos feministas italianos. Em particular, *Lotta Femminista* tinha uma elaboração profunda a respeito do trabalho doméstico como fundamental para a manutenção do capitalismo, uma vez que era responsável por manter a força de trabalho (alimentando e cuidando dos homens para que pudessem voltar ao trabalho no dia seguinte) e por reproduzi-la.

Todo esse discurso, que tem raízes no pensamento de Engels (CONTU, 2017), está colocado na boca de uma operária dona de casa que lembra a briga com seu marido enquanto troca a fralda do filho:

> A família, a sagrada família… foi inventada de propósito para que todos os homens como você, arruinados pelo ritmo bestial de trabalho, encontrem em nós, mulheres faz-tudo, o colchão para se aliviarem! *(Termina de limpar a boneca, a enxuga e a veste)* Nós regeneramos vocês… para ele, de graça! Para que vocês estejam prontos no dia seguinte e voltem belos e descarregados para produzir melhor para ele, o multinacional! Ele é o todo poderoso! É ele que faz *boom*, depois faz o contra-*boom*! E a recessão, depois a inflação, a crise galopante, a crise rastejante… a queda da lira, o dólar, o eurodólar, o petrodólar… depois abre os braços e grita: "E o que eu posso fazer a respeito? É fatalidade! Fatalidade![14]

O marido, ao ouvir tal discurso, diz imediatamente que não sabia que tinha uma mulher feminista-extremista em casa: a esposa responde que não é preciso frequentar a escola

[14] No texto de partida: "La famiglia, la sacra famiglia... l'hanno inventata apposta perché tutti quelli come te, sballati dalla nevrosi dei ritmi bestiali di lavoro, ritrovino in noi mogli tuttofare, il materasso su cui sfogarsi! *(Ha finito di lavare il bambolotto, l'asciuga e lo riveste)* Noi, vi rigeneriamo... per lui, gratis! Per essere pronti all'indomani a tornare belli e scaricati a produrre meglio per lui, il multinazionale! Lui è il padreterno! È lui che fa boom, poi fa il contro-boom! Poi la deflessione, poi l'inflazione, la crisi galoppante, la crisi strisciante... la caduta della lira, il dollaro, l'eurodollaro, il petrodollaro... poi spalanca le braccia e grida: 'Che ci posso fare? È fatalità! È fatalità!'" (RAME; FO, 2006, p. 37-38)

feminista para entender que levam uma vida "de merda" (RAME; FO, 2006, p. 38). Se o que ela diz inicialmente tem uma forma que lembra mais o discurso político da época, na continuação a linha de raciocínio, assim como a escolha lexical, está de fato mais próxima de uma discussão entre marido e mulher:

> Escuta, imbecil, – digo eu -, nem é preciso ir na escola das feministas pra entender que a vida que a gente leva é uma vida de merda! A gente trabalha que nem dois cachorros e nunca tem um instante sequer pra trocar uma palavrinha, nunca um instante pra gente. Você nunca me pergunta: 'Tá cansada? Quer uma mãozinha?' Quem faz a comida? Eu. Quem lava a louça? Eu. Quem faz compras? Eu. Quem dá saltos mortais pra chegar no fim do mês? Eu, eu, eu! E eu também trabalho! As meias que você suja, quem lava? Eu! Quantas vezes você lavou as minhas meias? É isso que é o casamento?[15]

Ainda que algumas mulheres do espetáculo cheguem a ter, pelo menos pontualmente, um discurso feminista, elas não são mulheres estereotipadamente feministas, como bem nota Anderlini (1990, online):

> As mulheres que Franca intepreta em *Tutta casa* não são feministas: como o título indica, são "todas igreja e paredes domésticas" exatamente como as mulheres tradicionalmente submissas; além disso, aprenderam a ser obedientes também na cama. A atriz não se dirige aqui a plateias feministas e, longe das argumentações teóricas, apresenta imagens concretas da opressão feminina.[16]

É importante, no entanto, marcar uma diferença em relação ao pensamento de Anderlini: é verdade que as personagens de *Tutta casa, letto e chiesa* não são estereotipadamente feministas, mas o espetáculo não se contenta em representar um quadro concreto e estático da opressão feminina. Ele mostra mulheres que, embora oprimidas, estão em alguma medida tomando consciência da sua submissão e, em diferentes níveis, se opondo a ela. Se Maria, de *Una donna sola*, através das conversas que tem com sua vizinha, desiste de se matar e decide, ao invés disso, responder às agressões dos homens que a oprimiam, a personagem de *Il Risveglio* briga seriamente com o marido pela primeira vez, revelando não só a sua insatisfação conjugal, como a insatisfação profissional e a relação entre as duas formas de opressão. Assim como as feministas, as personagens dos monólogos sabem ou

[15] No texto de partida: "Senti deficiente, – gli faccio io, – mica ho bisogno di andare a scuola dalle femministe per capire che la vita che facciamo è una vita di merda! Lavoriamo come due cani e mai un attimo per scambiarci due parole, mai un attimo per noi. Mi chiedi mai: "Sei stanca? Vuoi una mano?" Chi fa il mangiare? Io. Chi lava i piatti? Io. Chi fa la spesa? Io. Chi fa i salti mortali per arrivare a fine mese? Io, io, io! Eppure lavoro anch'io! Le calze che sporchi tu, chi le lava? Io! Quante volte hai lavato le mie calze? È questo qui il matrimonio?" (RAME; FO, 2006, p. 38)

[16] No texto de partida: "Le donne che Franca interpreta in Tutta casa non sono femministe: come il titolo informa, esse sono «tutte chiesa e pareti domestiche» proprio come le donne tradizionalmente sottomessa; in più, hanno imparato a essere anche obbedienti a letto. L'attrice non si rivolge qui a audience femministe e, lontano dalle argomentazioni teoriche, presenta immagini concrete dell'oppressione femminile." (ANDERLINI, 1990, online)

aprendem a falar da situação de subalternidade em que se encontram e relacionar a própria condição àquela de outras mulheres, ainda que em momentos pontuais do texto, como é o caso da personagem de *Il Risveglio.* Não por acaso, o título do monólogo é esse: o despertar.

Retomando o enredo do texto, a mulher lembra também que se reconciliou com o marido e que sua chave de casa havia ficado no casaco dele. Ela confere o relógio e percebe que ainda estava em tempo de levar o filho para a creche. Logo em seguida, no entanto, se dá conta de que todo o seu esforço havia sido inútil: era domingo, ela não precisava ir trabalhar. Volta para a cama e sonha com um mundo melhor, onde todos trabalham menos, têm tempo livre e se tratam com educação, independente da classe social.

1.2.4 La mamma fricchettona

A personagem do monólogo em questão é uma mulher vestida como uma cigana, que entra em uma igreja proferindo uma série de xingamentos. Ela está sendo perseguida pela polícia e decide se confessar para se esconder. Aí começa uma narrativa em *flashback* que vai durar praticamente todo o monólogo, até alcançar novamente o tempo presente. Como as mulheres dos monólogos anteriores, ela também vivia em uma casa onde era explorada pelo marido e pelo filho, ainda que ela e seu companheiro fossem militantes do Partido Comunista Italiano (PCI). O filho, por sua vez, era militante da extrema esquerda e acusava os pais de colaborar com a direita.

Esse é o monólogo mais datado temporalmente de toda a série, uma vez que ele trata diretamente dos acontecimentos políticos da década de 1970 e, em particular, dos movimentos de 1977, contemporâneos à gênese da obra em análise. De fato, naquele período, militantes de diferentes vertentes eram extremamente críticos à política tradicional e aos partidos, mesmo ao PCI, que tinha se consolidado até o começo da década como uma alternativa de massa. A impopularidade dos comunistas naquela época se devia majoritariamente ao "compromisso histórico", também chamado de "alternativa democrática", estratégia de aproximação adotada pelo PCI em relação à *Democrazia cristiana* (DC, Democracia Cristã), partido moderado que governou a Itália durante toda a década. Embora muito criticada, inclusive por Fo e Rame, a estratégia tinha sido adotada, como precisa Contu (2017), após o golpe sofrido por Allende no Chile em 1973, com o intuito de proteger a democracia italiana, ameaçada pela Estratégia da Tensão que, desde 1969, deixava o país em clima de permanente tensão e polarização política devido à crescente onda de atentados e violência.

Nesse monólogo, a aproximação do PCI e da Igreja é criticada e tanto o comunismo quanto o catolicismo são tomados como dogmas de tradição patriarcal da sociedade italiana, insuficientes para darem conta das demandas das mulheres. A crítica é feita, no entanto, de forma indireta, através de jogos de palavras, quando a protagonista chama, por exemplo, o "compromisso histórico" de "compromisso teológico", ou quando elenca palavras relativas ao campo da política na sua afirmação de fé: "Não teísta, não ateísta, não antiteísta: sou marxista, hífen leninista, ptolemaica, apostólica, berlinguista!..." (RAME; FO, 2006, p. 44).[17]

A crítica maior é percebida, no entanto, na narração que faz de si: ela tinha uma vida que considerava perfeita; no entanto, acabou tendo contato com comunidades alternativas porque estava em busca do filho desaparecido, que tinha virado hippie e saído de casa. Ao contrário do que se poderia esperar, é nesse ambiente – longe da família, do lar, do trabalho (e mesmo da igreja e do partido comunista) – que essa mãe encontra liberdade e solidariedade. Seu filho volta para casa, consegue um emprego, para de se vestir como um hippie, procura a mãe e implora que ela também volte para casa. Aqui, a família, o lar e o trabalho aparecem, mais uma vez, como instâncias de opressão da mulher. A protagonista sequer cogita voltar para a família e opõe resistência mesmo quando a polícia a encontra dentro da igreja. O texto não deixa de ser, também, uma crítica às forças da ordem e à lei que estabelece que o abandono do lar é um crime. No final, o padre denuncia a mulher para a polícia, que a encontra e, supõe-se, a leva de volta para casa.

Apesar do fim amargo, este é o primeiro texto em que é possível ver algo que apenas se ensaiava nos dois monólogos anteriores, com o troco dado por Maria em relação aos homens que a agrediam e com o sonho da operária: a possibilidade de liberação da mulher, de ruptura com a sociedade patriarcal-capitalista e a construção de novos modelos de organização social e de relação entre os seres humanos. Como bem nota Contu (2017, p. 404),

> é a liberação da mulher das amarras da cultura patriarcal – que anda de braços dados com a mentalidade burguesa – o elemento realmente revolucionário. Aqui aparece também um certo sentimento da diferença feminina: nunca, na dramaturgia de Fo e Rame, tinha sido expressado com tanta força como nesses textos o poder subversivo do feminino, uma vez liberado das amarras das relações sociais do patriarcado. A rebelião das mulheres contra o cânone social desestabiliza toda a construção social patriarcal desde as suas bases, explodindo-a em pedacinhos. Por isso deve ser impedida, com todos os meios.[18]

---

[17] No texto de partida: "Non teista, non ateista, non antiteista: sono marxista, lineetta e leninista, tolemaica, apostolica, berlinguista!..." (RAME; FO, 2006, p. 44)

[18] No texto de partida: "è la liberazione della donna dai legacci della cultura patriarcale – che va a braccetto con la mentalità borghese- l'elemento realmente rivoluzionario. Qui emerge anche un certo senso della differenza femminile: mai, nella drammaturgia Fo-Rame, era stato espresso con tanta forza come in questi testi il potere eversivo del femminile, una volta liberato dai legacci dei rapprorti sociali di patriarcato. La ribellione delle

1.2.5 Abbiamo tutte la stessa storia

O monólogo começa com a encenação de uma relação sexual entre uma mulher e um homem, durante a qual eles têm algumas discussões, inclusive relativas ao fato de ela não querer engravidar, o que acaba acontecendo. A personagem chega a tentar abortar, mas não consegue porque, apesar de a interrupção voluntária da gravidez ter sido regulada na Itália em 1978, a morosidade da burocracia e a má vontade dos profissionais de saúde fazem com que seja mais fácil recorrer ao procedimento clandestino, que, no entanto, é caríssimo. Na versão de 1977, escrita antes da regulamentação do aborto, a personagem não consegue realizar o procedimento apenas por causa do preço cobrado pelas clínicas clandestinas. Ela desiste e decide continuar a gestação. O público acompanha algumas fases da gravidez e do parto, até o nascimento e o começo do crescimento da menina. A mãe decide, então, contar-lhe uma história. Embora, mais uma vez, a filha da personagem principal não pareça ter muita participação ou importância, algo diferente acontece nesse monólogo.

Há uma quebra em relação ao que acontecia no texto até então: estava-se no presente, em um regime de representação, e passa-se a um regime de narração, no passado, dentro de uma moldura, como no *Decameron*. A história contada pela mãe tem, ao mesmo tempo, uma estrutura que lembra e que foge à estrutura do conto maravilhoso, segundo apontado por Vladimir Propp (2006). Havia uma menina linda que tinha uma boneca feia, suja e que dizia muitos palavrões, porém que amava a menina e lhe obedecia sempre. Um dia, a mãe da menina se impressiona com os palavrões ditos pela boneca e a joga pela janela. A menina vai atrás da boneca, que, no entanto, é capturada por um gato mau. No caminho, a primeira encontra um anão que ajuda a matar o gato e a liberar a boneca, que está furiosa porque gostava do gato (afinal, ele era ruim com ela, mas pelo menos fazia com que se sentisse uma mulher) e começa a falar palavrões. O anão se encanta e quer casar com a boneca, mas chega um lobo dizendo que é ele quem vai se casar com ela e que, na verdade, ele é um engenheiro de ótima aparência que voltará à sua forma normal caso a menina o beije. Ela o faz e o engenheiro decide se casar com ela, deixando a boneca de lado. A menina parece estar muito feliz na sua vida de casada, mas a boneca está insatisfeita e convoca uma assembleia. O engenheiro fica bravo porque ela está tentando fazer com que a esposa se revolte contra ele e

---

donne al canone sociale destabilizza dalle fondamenta tutta la costruzione sociale patriarcale, mandandola in pezzi. Per questo va impedita, con ogni mezzo" (CONTU, 2017, p. 404)

decide matá-la. Ela fica presa dentro dele, a menina chama uma parteira para ajudá-la a sair, que por sua vez ajuda a explodi-lo, mantendo intacta, porém, a boneca. Quando ficam livres do engenheiro, a menina abraça tanto a boneca que esta desaparece dentro dela. Ela está sozinha, caminha até encontrar uma árvore, embaixo da qual várias meninas estão fazendo uma festa. Cada uma está contando a própria história e, quando a primeira começa dizendo "quando eu era menor, eu tinha uma boneca de pano que falava palavrão", elas descobrem que todas têm a mesma história para contar.

Trata-se, claro, de um texto extremamente fantasioso, que chega mesmo até o absurdo. No entanto, ele tem diversos elementos inspirados em contos de fadas populares e é possível identificar cada personagem com uma função entre aquelas estabelecidas por Vladimir Propp. A sequência narrativa, por sua vez, também parece ser extremamente esquematizada, uma vez que quase não há intervalo entre um acontecimento decisivo e outro, como a sequência de malfeitores que aparecem. O fato de tanto as sequências como as funções parecerem apenas esquemáticas, como um esqueleto, pode acentuar tanto o caráter nonsense deste pastiche de conto maravilhoso, como facilitar a identificação dos personagens masculinos com os malfeitores. Além disso, lembra o procedimento comum no teatro de Fo e Rame de se inspirarem em máscaras da *Commedia dell'Arte* e em outros tipos de personagens planos.

Por diversos motivos, não se pode considerar esta história contada dentro do monólogo exatamente como uma história infantil atual, claro. Apesar de ter alguns personagens em comum (boneca, gato, lobo etc.) com contos de fadas e uma sequência narrativa parecida, a história tem temas quase sempre adultos, contados de modo bastante escatológico e até mesmo grosseiro, o que pode até lembrar contos de fadas mais antigos, mas não os contemporâneos.

Em relação às outras mulheres do espetáculo, a boneca e a menina têm uma diferença que salta aos olhos: a personalidade cindida em duas da menina. A boneca e a menina são companheiras fiéis uma da outra, a primeira se funde com a segunda no final da história e ambas passam pelo mesmo tipo de problema com seus malfeitores, e só conseguem se desvencilhar deles quando agem em conjunto. É possível pensar, portanto, que a boneca é um duplo da menina. Ela concentra a personalidade rude, rebelde, enquanto a menina concentra o lado dócil, gentil, submisso. É importante frisar que ambas, apesar da diferença de personalidade, são vítimas de abusos por parte de seus companheiros, o gato mau e o lobo/engenheiro, que tinham aparecido inicialmente como seus salvadores.

É interessante lembrar, também, que essa é a história que a mãe decide contar para sua filha – por isso tem um esquema não apenas fantasioso, como também didático –, como que

para lhe transmitir o ensinamento do que é crescer sendo mulher. Por mais desagradável e absurda que pareça a narração, é uma história de formação que tem um final positivo: tanto a boneca quanto a menina conseguem se desvencilhar de seus malfeitores e, virando uma só, encontram outras meninas que passaram por este processo e que estão compartilhando a própria experiência. Não se trata, portanto, de uma história que serve apenas para alertar contra os perigos da sociedade patriarcal, mas também de uma história que ensina a lidar com ela: a fusão da boneca na menina representa a importância de manter um lado rebelde e contestador, mas sem abrir mão do lado doce e gentil, que compõem no final a mesma menina, que passa a ter personalidade complexa e a ser chamada não mais de "menina", mas de "menina crescida". Fundamental também é a presença das outras meninas no final, que recebem com festa a menina crescida e com quem compartilham sua história.

Além do amadurecimento e da aceitação de sua personalidade não totalmente submissa, para o bem-estar da menina é também central o distanciamento dos companheiros e a aproximação de outras meninas, com quem forma uma rede de solidariedade, uma comunidade entre mulheres. Para além de uma referência geral à sociedade patriarcal e a formas de sobreviver a ela, o texto parece se referir, de forma metafórica, também aos partidos de esquerda e demais organizações militantes da época, como o próprio prólogo de Rame ao espetáculo dá a entender. Afinal, ela diz que

> O "gato laranja malvado" indica "o companheiro", que deveria ser "companheiro" sempre, sobretudo em casa, com a mãe, com a esposa, a filha, a irmã, e não apenas fora de casa. Estou falando dos companheiros de movimento, dos companheiros do PCI e do partido socialista… vocês sabem, os socialistas também são companheiros![19]

A crítica não é, portanto, apenas geral, mas se refere de forma explícita também aos homens de esquerda e aos militantes tanto do partido comunista como do partido socialista, que, embora defendessem, de forma abstrata, as mulheres em debates e na militância, não se comportavam de forma respeitosa com as mulheres reais que estavam à sua volta. Segundo Contu (2017), a crítica feita por Rame e Fo também se assemelha a críticas feitas por movimentos feministas da época a grupos militantes de origem marxista-leninista: além de não subordinarem a questão das mulheres à luta de classes, diziam que uma mulher que não estava disponível sexualmente era "reprimida, inibida, não (era) revolucionária e não acredita(va) na luta de classe." (GRIFI, 1976, apud CONTU, 2017, p. 406). Por outro lado,

[19] No texto de partida: "Il 'gattaccio rosso' sta ad indicare 'il compagno', che dovrebbe essere 'compagno' sempre, soprattutto in casa, con la madre, la moglie, la figlia, la sorella, e non soltanto fuori casa. Sto parlando dei compagni di movimento, dei compagni del Pci e del partito socialista... che, come tutti sanno, anche i socialisti sono dei compagni!" (RAME; FO, 2006, p. 12)

segundo também aponta Contu (2017), a referência à solidariedade entre mulheres não é apenas geral, mas direcionada aos coletivos, às reuniões políticas e aos grupos de apoio com presença exclusiva de mulheres que começavam a ocorrer na época.

Em relação aos outros monólogos do conjunto, há uma diferença fundamental entre a personagem menina e as demais personagens mulheres: apenas a criança tem, graças à comunhão com a boneca, uma personalidade densa. As outras personagens do espetáculo estão sempre em um extremo de docilidade e submissão ou de revolta em relação à sociedade e à sua família, ainda que possam ter passado de um estado ao outro, como Maria em *Uma mulher sozinha*, que começa completamente submissa e termina o monólogo apontando um fuzil para seu marido, depois de ter machucado todos os outros homens que estavam a sua volta.

Acreditamos que a chave para a diferença de personalidade entre as personagens dos vários monólogos e a menina, mas também para a conexão entre mãe e filha que existe nesse monólogo (afinal, a mãe conta uma história para a filha e parece se preocupar em transmitir para ela pelo menos um pouco daquilo que vai servir para que sobreviva na sociedade machista e patriarcal) é o fato de, em *Temos todas a mesma história*, mãe e filha não estarem aprisionadas dentro das amarras de uma família tradicional, que cobra da mulher que seja mãe, esposa, dona de casa e trabalhadora, como acontece em *Uma mulher sozinha*, *O despertar, A mamãe hippie* e, de certa forma, até mesmo em *Medeia*. Afinal, no monólogo em análise, o pai da criança foge quando a mãe não consegue realizar o aborto, o que talvez tenha permitido que a mãe se identificasse mais com a filha não apenas por terem o mesmo gênero, como pela necessidade de sobreviverem sozinhas e também pela ausência da estrutura familiar opressora.

1.2.6 Contrasto per una sola voce

"*Contrasto"*, em italiano, ou "*altercatio"*, em latim, é o nome dado a um gênero literário medieval normalmente recitado ou representado por bufões em praças e feiras, típico da Idade Média (CONTRASTO, s. d., online). Normalmente, é escrito em versos, mas sua característica principal é o diálogo, ainda que possa conter trechos narrativos. O cerne da *altercatio* costuma ser a disputa entre duas opiniões ou pontos de vista diferentes. Na tradição trovadoresca galego-portuguesa, o *contrasto* equivale à tenção (*Arte de trovar*, autor desconhecido, s. d., online).

O título do monólogo, que escolhemos traduzir como “Dueto para uma só voz”, já indica, através de uma antítese, que, embora a situação seja de diálogo, apenas um dos personagens terá voz, o que não difere muito da estrutura dos outros textos que compõem o espetáculo, uma vez que muito raramente o interlocutor das protagonistas se faz ver ou ouvir. Nesse caso, porém, há uma diferença: o interlocutor não tem voz por um motivo que é colocado dentro do enredo da peça, em uma imposição feita pela protagonista, e não na escolha de representar um diálogo sem a presença de uma das partes, como nos outros monólogos.

O início do *Contrasto* lembra, como bem notou Contu (2017), a cena da sacada de Romeu e Julieta, de Shakespeare. O mote é o mesmo, o encontro de um casal de apaixonados cuja união não tinha a bênção das famílias. Desde o começo, a protagonista pede ao homem que não fale, para que não corra o risco de ser morto a machadadas pelo seu pai, como aconteceu com o jumento que tentou cruzar com a sua égua. O homem espera na chuva o momento seguro para poder subir para o quarto da moça, fica resfriado e tem que se esforçar para segurar até os espirros. Mesmo depois de entrar em seu quarto, precisa ficar calado e obedecer ao que ela diz. Na manhã seguinte, enquanto se despedem, ela começa a falar alto e revela que eles estiveram sozinhos na casa o tempo todo, que ela mentiu apenas para se divertir.

Com temas menos políticos que os outros monólogos e com inspiração mais nítida nas bufonarias medievais – além do tema, a própria linguagem, explica Rame no prólogo ao texto (2006), é digna de Boccaccio –, o monólogo não deixa de tratar das posições de poder que permeiam as relações entre homens e mulheres, e o cômico está justamente na inversão da posição de poder – se, normalmente, é do homem sobre a mulher, agora é da mulher sobre o homem. O mais interessante é a gratuidade como se dá essa inversão. Ao mesmo tempo em que isso faz com que o monólogo seja mais leve que os outros, pode revelar a ausência de motivo (mas não de explicação, é claro) para a dominação do homem sobre a mulher.

Contrasto per una sola voce foi incluído no espetáculo em 1981 e, como argumenta Contu (2017), sua inclusão pode estar relacionada à mudança de cenário político ocorrida no começo dos anos 1980.

> O clima mudou, a opinião pública se uniu para apoiar o Estado na luta contra o terrorismo, as instâncias revolucionárias foram abandonadas pelo movimento e, na verdade, o próprio movimento entrou em uma fase de refluxo. Nesse clima de plena mutação, Dario e Franca não abandonam a militância, mas despem-na dos seus aspectos mais radicais (que não encontrariam mais interlocutores dispostos a escutá-los), para dar-lhe uma

> roupagem diferente, que permita entrar em diálogo com o público dessa nova fase histórica.[20]

Além da mudança de clima político ocorrida na década de 1980, acreditamos que *Contrasto per una sola voce* possa ter sido inserido no espetáculo também como forma de mudar o seu ritmo. Os monólogos anteriores a ele têm todos um viés cômico, mas não deixam de abordar temas sérios, pesados. O monólogo seguinte, *Medea*, é o único escrito em uma chave trágica. Por isso, pode ter sido estratégico inserir antes dele um momento mais leve, mais cômico e menos grotesco, tanto para amplificar o efeito de Medeia, como para dar ao público a ocasião de respirar. Além disso, *Contrasto* é o único dos monólogos apresentados até agora que faz uso de uma linguagem mais distante da oralidade corrente em italiano, fazendo uso de rimas e retomando uma língua que, embora não seja a de Boccaccio, como dito no prólogo, é arcaizante. Esse efeito de estranhamento da língua pode preparar para a apresentação de *Medea*, que se distanciará ainda mais do italiano corrente.

1.2.7 Medea

Medeia é um dos monólogos mais peculiares no conjunto do espetáculo. Ele é o menor dos textos e o preferido de Rame. Ela conta ao público que se trata de uma retomada do texto clássico de Eurípides, feita através não do texto grego, mas da tradição dos cantos de maio da Itália Central, das regiões Umbria e Toscana e, por isso, interpretado pela atriz em dialeto.

Segundo D'Ancona (1891), os cantos de maio são uma forma dramática que tem origem nas canções em homenagem à primavera, entoadas em festas e celebrações cuja origem remonta, no mínimo, ao período romano pagão. É interessante notar, como explica o autor, que "não seria esta a primeira vez que a forma dramática teria evoluído a partir da lírica; o drama grego, como todos sabem, tem a sua origem nos cantos em honra a Baco" (D'ANCONA, 1891, p. 258).[21]

Como aponta Marinai (2011), há, de fato, uma intertextualidade com uma canção de maio não umbro-toscana, mas exclusivamente toscana, "*Il delitto di Medea*, de Pietro Frediani, poeta-pastor que viveu entre 1775 e 1857" (p. 41). O texto publicado por Fo e Rame

---

[20] No texto de partida: "Il clima è mutato, l'opinione pubblica s'è ormai stretta nel sostegno allo Stato nella lotta contro il terrorismo, le istanze rivoluzionarie sono state abbandonate dal movimento e, in verità, il movimento stesso è entrato in una fase di riflusso. In questo clima in piena mutazione, Dario e Franca non abbandonano la militanza, ma la spogliano dei suoi aspetti più radicali (che non troverebbero più interlocutori disposti a porsi in ascolto), per darle una veste diversa, che le permetta di entrare in dialogo con il pubblico di questa nuova fase storica." (CONTU, 2017, p. 438)

[21] No texto de partida: "Nè sarebbe questa la prima volta che la forma drammatica sarebbesi svolta dalla lirica; chè il dramma greco, come tutti sanno, ha sua origine nell'inno ad onore di Bacco." (D'ANCONA, 1891, p. 257-258)

e interpretado por ela não é, no entanto, equivalente ao texto de Frediani: "O ator-autor, através de um procedimento já experimentado, finge ter encontrado o texto e propô-lo ao público 'tal e qual', precedido de um prólogo (lugar semântico de atualização do mito) que explica a 'alegoria'" (MARINAI, 2011, p. 40).[22] De forma similar e segundo a mesma autora, ao contrário do que é afirmado no prólogo, a língua usada não corresponde a nenhum dialeto da Itália Central, nem à língua literária das canções de maio, senão a uma invenção de Fo, derivada de uma mistura de italiano com o dialeto siciliano, o toscano e o umbro antigo, próximo daquele usado por Jacopone da Todi (poeta em atividade entre os séculos XIII e XIV).

É possível perceber esse trabalho com a língua ao comparar as diferentes versões do texto. As primeiras, do manuscrito de 1977 e da publicação da Bertani, de 1979, estão escritas em italiano, com um tom arcaizante dado por algumas palavras e pela sintaxe cheia de hipérbatos. O uso de "u" no lugar de algumas vogais, especialmente do "a", que pode ser considerado influência do dialeto siciliano, começa a aparecer na publicação de 1981 e se aprofunda na de 1989.

Em uma entrevista a Serena Anderlini, Franca Rame explica a gênese de *Medea:*

> A ideia de Medea [1977] é minha: uma mulher que envelhece e é jogada fora. Eu vi milhares delas nesses anos. Ele [Dario Fo] escreveu a minha ideia. Não é verdade que encontramos inspiração para ela nas canções de maio umbro-toscanas [um gênero poético medieval]; eu percebo que são convenções que respeitamos porque as pessoas são ignorantes e precisam [de tais conexões]. Se eu disser: "Eu sou a pessoa que escreveu essa peça", eles não comentam; mas quando eu digo que a fonte da peça tem dois mil anos, eles dizem: "Oh, ótimo".[23]

O prólogo, que mantém a chave cômica e a língua próxima da oralidade informal dos textos anteriores, à exceção de *Contrasto per una sola voce*, narra de forma resumida o mito de Medeia, além de estabelecer uma relação entre o sofrimento da protagonista grega e o das mulheres contemporâneas, frequentemente relegadas ao posto de mãe, enquanto seus maridos se envolvem com mulheres mais jovens. Esse preâmbulo é fundamental tanto para facilitar o entendimento dos fatos apesar da língua inventada que virá a seguir, como ressalta Urbani (2011), quanto para atualizar o mito. Além disso, enquanto os outros monólogos têm um arco

[22] No texto de partida: "L'attore-autore, secondo un procedimento già sperimentato, finge di aver ritrovato il testo e di proporlo al pubblico «tale e quale», preceduto da un prologo (luogo semantico di attualizzazione del mito) che spiega l'«allegoria»" (2011, p. 40)

[23] No texto de partida: "The idea for Medea [1977] is mine: a woman who grows old and gets tossed out. I've seen a thousand of them in these years. He wrote my idea. It's not true that we found inspiration for her in the Umbro-Tuscan Maggi [a medieval poetic genre]; I acknowledge that they are conventions that we respect because people are ignorant and need [such connections]. If I say, 'I'm the one who did this piece,' they don't comment; but when I say that the source of the piece is two thousand years old, they say, 'Oh, great.' (ANDERLINI, 1991, p. 31)

narrativo completo, *Medea*, que é um texto curto, de cinco páginas (praticamente do mesmo tamanho do prólogo), começa *in media res* e corresponde ao diálogo de Medeia com um coro composto por mulheres de Corinto sobre o papel da mulher na sociedade, que culmina com a sua decisão de matar os filhos.

O monólogo em si é completamente diferente, no que diz respeito à forma, do restante do espetáculo. Não é mais cômico, mas tem um tom trágico-grotesco e, segundo diz a própria Rame em algumas versões do prólogo (1981 e 1989), é o que tem o mais alto conteúdo feminista de todo o conjunto. Para as mulheres de Corinto, é a lei natural do mundo que os homens procurem, depois de uma certa idade, um novo casamento, com uma mulher mais jovem, uma vez que eles melhoram com o passar do tempo. A primeira esposa, envelhecida, deveria se contentar com o papel de mãe, ainda mais no caso de Medeia, uma vez que o casamento de seu marido com a filha do rei pode trazer vantagens para a sua prole. Medeia, por sua vez, se recusa a aceitar essa visão, dizendo que as mulheres só pensam assim porque foram bem educadas pelos homens.

Clavijo (2016) entende que o verdadeiro tema de *Medea* é a maternidade, com a contraposição de duas concepções diferentes: a patriarcal, no discurso do coro, e a feminista, no de Medeia. O que o monólogo propõe não é necessariamente o fim da maternidade – e Rame deixa isso claro no prólogo, ao dizer que não quer incentivar que as mães matem os próprios filhos e que a moral do texto é alegórica –, mas o entendimento de que as funções de mãe e de esposa são construções sociais que, tal como se estruturam hoje, freiam a emancipação feminina e aumentam a desigualdade de gênero, além de atuarem como uma força que homogeneiza todas as mulheres, suprimindo as identidades individuais (CLAVIJO, 2016).

Raimondi argumenta na mesma direção:

> A alegoria presente na escolha extrema, dramática de Medeia é evidente. Em um ponto da própria vida não lhe é mais permitido viver ambos os papéis, o de mulher (esposa) e o de mãe; a feminilidade lhe é negada, a maternidade quase obrigada. Mas o seu desespero a impede de abaixar a cabeça, de se resignar a um estado de coisas que os homens decretaram e as mulheres, com o próprio silêncio, validaram, como ela diz, direcionando-se às companheiras.[24]

[24] No texto de partida: "L'allegoria presente nell'estrema, drammatica scelta di Medea è evidente. Ad un punto della propria vita non le è più permesso di vivere entrambi i ruoli, quello di donna (moglie) e quello di madre; la femminilità viene negata, e la maternità quasi obbligata. Ma la sua disperazione le impedisce di chinare il capo, di rassegnarsi ad uno stato di cose che gli uomini hanno decretato e le donne, con il loro silenzio, convalidato, come dice rivolgendosi alle compagne." (RAIMONDI, 1992, p. 190)

Neste texto, quando Medeia decide matar os filhos, ela não está, portanto, vingando-se de Jasão. Ela está matando simbolicamente o papel de mãe ao qual ela se veria confinada pelo resto da vida, para então poder se libertar do jugo que a sociedade impõe sobre as mulheres. Seus filhos morrem, então, para que possa nascer uma mulher nova – que, aliás, é a afirmação final de Medeia neste monólogo.

É interessante notar como este é o único dos textos do espetáculo em que outros personagens têm voz e podem apresentar a própria opinião, ainda que sejam representados pela mesma atriz. Isso não se dá, no entanto, através de personagens individuais especificados, mas através de um coro, o que ajuda a entender a opinião das mulheres de Corinto como um raciocínio geral da sociedade, não como algo particular, e também dá a oportunidade ao público de ver o confronto entre duas mentalidades. A Jasão, que em determinado momento encontra Medeia, não é dada a palavra, seguindo a tendência dos outros monólogos de não apresentar a fala de personagens masculinos.

Conforme explica Clavijo (2016), Medeia era vista, desde Sêneca, como um monstro, um símbolo da mulher cruel e do modelo de feminilidade a ser evitado. A *Medea* escrita por Rame e Fo não apenas mostra outro lado, reabilitando a reputação da filhicida, como colabora com a construção de um modelo de mulher mítica no qual as mulheres contemporâneas podem se inspirar. Se as protagonistas dos monólogos anteriores eram pessoas comuns, que passavam por dilemas duros, mas, infelizmente, comuns, Medeia é uma figura diferente, que provoca estranhamento – pela sua origem espaço-temporal, pela sua atitude extrema, pela língua inexistente que fala –, mas que consegue, com mais determinação e mais força do que as outras personagens, tomar medidas drásticas para se liberar da sua posição submissa. O público que assiste ao espetáculo pode encontrar em Medeia uma força diferente da sua para lidar com problemas próximos aos seus, e é uma força que foi inteligentemente colocada por Rame e Fo no passado, em uma precursora das mulheres atuais, e não no futuro.

1.3 O projeto teatral de *Tutta casa, letto e chiesa*

O teatro de Fo e de Rame é um teatro político, pedagógico. Por isso, parece ser impossível dissociá-lo dos eventos políticos ou sociais da época em que as peças foram escritas. Em particular, no caso de *Tutta casa, letto e chiesa*, é impossível dissociar o espetáculo das discussões e das lutas sobre os direitos das mulheres. Como foi possível perceber pela breve apresentação dos monólogos feita anteriormente, a dominante da obra parece ser, de fato, o tema, ou melhor, os vários temas relativos à situação de subordinação

feminina na sociedade contemporânea aos autores, durante a década de 1970, mas que pouco mudou até hoje. Essa questão, que já foi abordada anteriormente, será retomada rapidamente aqui, apenas para que possamos ter em mente a quantidade de temas presentes na peça. Também não podemos perder de vista que em geral há uma associação de temas feministas e temas anticapitalistas.

As protagonistas provêm de diferentes classes sociais, têm idades diferentes e não são todas contemporâneas ao espetáculo, uma vez que *Contrasto per una sola voce* se passa no século XIV e *Medea* na antiguidade clássica (se não em um tempo mitológico antigo e inacessível). O que as une é, justamente, a condição de mulher. É interessante notar como há, na passagem de um monólogo para outro, um progressivo distanciamento da realidade do público e uma progressiva tomada de consciência: *Una donna sola* e *Il risveglio* são contemporâneos à sua representação e não possuem marcas particulares que o ligam a um período histórico ou a uma década, *La mamma fricchettona* e *Abbiamo tutte la stessa storia* também se passam em uma época contemporânea à escrita do texto, mas mais marcada temporalmente, ligada a eventos políticos e culturais da época. *Contrasto per una sola voce* e *Medea*, por sua vez, são antigos. O caminho que Rame e Fo convidam o público a percorrer é um caminho que vai desde o atual indefinido, passando pelo contemporâneo definido (pelas lutas políticas da década de 1970), até chegar a Medeia, onde encontra a origem da força transformadora.

Consideramos, então, que a temática político-feminista – "as servidões da mulher", como aponta Rame no prólogo, e sua tomada de consciência – é a dominante absoluta do espetáculo. No entanto, a forma como esses temas são tratados também merece atenção e será abordada a seguir.

1.3.1 Épico, cômico, grotesco, quase trágico: didático

Como apontam com unanimidade os principais críticos da obra de Fo e Rame (FARRELL, 2000; PUPPA, 2014; HIRST, 1989; SORIANI, 2005; SAVI, 1997; VENEZIA, 1989; D'ARCANGELI, 1993; DE STASIO, 2016), o teatro que eles escrevem é majoritariamente épico e retoma os procedimentos de Piscator e de Brecht, reinventados a partir da tradição dos bufões e do teatro popular, muito caros a Fo. Por outro lado, o tipo de comicidade e a presença constante do grotesco parecem ser características próprias do teatro do dramaturgo italiano, enquanto a presença do elemento trágico é uma característica que diferencia *Tutta casa, letto e chiesa* e os demais monólogos femininos de autoria dos italianos

dos textos majoritariamente creditados a Fo. Examinaremos brevemente cada uma dessas características.

1.3.1.1 Épico, didático

Para Fo e Rame, como afirmam Soriani (2017) e De Stasio (2016), o teatro não é mais apenas o lugar de um mero acontecimento artístico, mas sim de uma interação com o espectador, que tem fins didáticos e a intenção de informar, fazer indignar ou solidarizar, tomar posição. Por isso, segundo Marfoglia (2014), o evento começava mesmo antes do espetáculo e continuava depois de seu fim: importantes eram a motivação para a escrita (sempre inspirada em uma questão social e às vezes debatida com movimentos sociais), a organização das apresentações (feitas frequentemente em locais alternativos e com objetivo de recolher fundos para uma ou mais demandas dos movimentos), o prólogo que acolhia os espectadores e estabelecia uma relação com eles, o chamado "terceiro ato" (D'ARCANGELI, 1993), debate com o público que acontecia após cada peça.

Com *Mistero Buffo*, peça de 1969, Dario Fo parece ter encontrado nos monólogos a forma ideal para o tipo de teatro que pretende fazer e que será retomada em muitos de seus textos, pelo menos nos anos de maior tensão política na Itália, do final dos anos 1960 até o fim da década de 1970. De fato, peças para um só ator ou atriz precisam de poucos recursos cênicos, são facilmente transportáveis e adaptáveis a diversos espaços. No caso dos monólogos de Fo e Rame, eles também recusam a ilusão cênica da representação e seguem, na maioria dos casos, o modelo de um narrador que conta uma história, retomando as figuras populares dos bufões e dos jograis (SORIANI, 2017). Esse é um procedimento essencialmente épico, que consiste em separar o eu que narra dos acontecimentos narrados, como explica Rosenfeld (1985), o que promove distanciamento e maior objetividade.

Como explica Peter Szondi (2011, p. 117) ao falar do teatro de Brecht, com a quebra da ilusão cênica e o distanciamento provocado pela separação entre sujeito que narra e objeto narrado, "o espectador, igualmente, não é deixado fora do jogo cênico, nem é arrastado para dentro dele ("iludido") de modo a deixar de ser espectador – ele é posto, como tal, diante dessa ação em processo, que lhe é oferecida como objeto de consideração." Fo, assim como Brecht, também usa a narração para transformar o teatro em um modo de se relacionar com o público e de impulsioná-lo a se posicionar.

No caso de *Tutta casa, letto e chiesa*, aparecem como elementos épicos mais marcantes o fato de quatro monólogos serem predominantemente a narração de um ou mais

fatos ocorridos (*Una donna sola*, *Il risveglio*, *La mamma fricchettona* e *Abbiamo tutte la stessa storia*) e a presença dos prólogos, que servem como momento de quebra da quarta parede, conversa direta com o público e direcionamento do tipo de reflexão que deve ser feita sobre cada texto. Além disso, é importante perceber como o teatro é tratado como tal, sem tentar emular a vida real: o cenário é exíguo e pode ser praticamente inexistente, como aponta uma nota dos autores a *Il Risveglio* (2005); como se pode ver nas gravações do espetáculo (TUTTA, 2006) é a própria Franca quem fala nos prólogos e nas apresentações não há nenhuma mudança de luz, figurino, cenário, tom de voz ou gesto para indicar o fim do prólogo e o início do monólogo, ela apenas diz "vou começar", o que revela a artificialidade do fazer teatral. Como ressalta De Stasio (2016), ela não constrói personagens realistas, mas atua com um certo distanciamento em relação a eles. Por fim, é importante ressaltar que, apesar de os últimos dois monólogos serem predominantemente representativos, cada um deles conta com um prólogo, como que contrabalanceando a carga dramática do regime representativo com uma carga épica do regime expositivo-narrativo.

Por outro lado, ao contrário das peças em que Fo se coloca como puro contador de histórias (SORIANI, 2017), no caso deste espetáculo, há personagens. Como aponta D'Arcangeli (1993), a maior parte delas é achatada, o que faz com que se aproximem de tipos e possam representar várias ou quase todas as mulheres, e não apenas uma mulher em particular. Este procedimento também pode ser considerado épico, uma vez que tira os acontecimentos do âmbito privado e da ilusão de uma realidade particular e leva o teatro a ser alegoria dos problemas do mundo, de forma mais objetiva. No entanto, é peculiar a escolha de fazer as histórias serem narradas em primeira pessoa pelas próprias personagens que as viveram, questão que será retomada a seguir. De toda forma, cabe ressaltar, desde já, que este procedimento não deixa de ser épico, uma vez que, como aponta Rosenfeld (1985), mesmo na narração em primeira pessoa há distanciamento entre quem narra e a história narrada, que está no passado. "Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva" (ROSENFELD, 1985, p. 25), que é possível perceber nos comentários que as personagens de *Tutta casa, letto e chiesa* fazem às histórias que narram.

Como já dito anteriormente, uma particularidade da épica de Fo é a sua inspiração na tradição popular dos contadores de caso e nos bufões medievais. Esse não é apenas um gesto político de buscar as próprias bases no teatro de massa, anterior à sua elitização (VENEZIA, 1992), como também uma forma de criar outro tipo de veiculação de informação e de impulso ao pensamento crítico, diferente da comunicação de massa. Como explica Soriani (2005, p. 622),

> a um sistema de informação de massa que objetiva e professa uma presumível objetividade imparcial, mas que consequentemente se caracteriza como asséptico e impessoal, o teatro de narração contrapõe um saber e um conhecimento fundados sobre a subjetividade da 'memória'.[25]

Além disso, como veremos a seguir, a poética de Fo e Rame passa longe do asséptico e do impessoal.

1.3.1.2 Cômico, político

O teatro feminista italiano, pelo menos até o fim dos anos 1970, era caracterizado pela "seriedade e pela pomposidade, pela vontade explícita de não fazer piada sobre as próprias teses, por mais justas e urgentes que fossem." Com *Tutta casa, letto e chiesa*, "é justamente uma das primeiras vezes que se ri, lucidamente e com gosto, até dos aspectos mais dramáticos do que vai sendo representado" (PROSPERI, 1978, apud SAVI, 1997, p. 276).[26] A esse respeito, Franca Rame conta como foi difícil escrever este espetáculo, em um processo muito mais demorado do que o normal para eles:

> [...] posso lembrar que espetáculos como *Morte acidental de um anarquista,* Dario os escreveu em duas semanas, enquanto para *Tutta casa, letto e chiesa* trabalhamos como cães por quatro meses, recolhendo material, lendo, escrevendo. Tudo isso porque é objetivamente mais difícil um espetáculo sobre esses assuntos e porque queríamos algo vivo, que não fosse o dramalhão choroso sobre o aborto, sobre a morte da mulher, todo cheio de choro, lamentação e slogans. [27]

Apesar da dificuldade em encontrar o tom certo para tratar do tema, as raízes do cômico neste espetáculo estão próximas do conjunto da obra de Fo: são engraçadas as situações, enfatizadas até o absurdo, especialmente nos três primeiros monólogos, *Una donna sola*, *Il risveglio, La mamma fricchettona* e em *Contrasto per una sola voce*, escritos em chave farsesca. No primeiro, por exemplo, há uma série de enganos, quando Maria atende o telefone carinhosa, achando que fala com o marido, mas o interlocutor é um assediador,

---

[25] No texto de partida: "Si potrebbe infine anche individuare una ragione di tipo "gnoseologico": ad un sistema di informazione di massa che pretende e professa una presunta obiettività imparziale, ma che quindi si connota come asettico ed impersonale, il teatro di narazione contrappone un sapere ed una conoscenza fondati sulla soggettività della 'memoria'." (SORIANI, 2005, p. 622)

[26] No texto de partida: "la seriosità e il sussiego, la volontà esplicita di non scherzare mai sulle proprie tesi, per quanto giuste e urgenti fossero. Ora, ed è, appunto una delle prime volte, si ride, lucidamente e di gusto, anche degli aspetti più drammatici di ciò che si va raprresentando." (PROSPERI, 1978, apud SAVI, 1997, p. 276)

[27] No texto de partida: "[...] posso ricordare che spettacoli come *Morte accidentale di un anarchico*, Dario li ha scritti in un paio di settimane, mentre per *Tutta casa, letto e chiesa* abbiamo lavorato come cani per quattro mesi, raccogliendo materiale, leggendo, scrivendo. Tutto ciò, poichè è obiettivamente più difficile uno spettacolo su questi argomenti e perché volevamo qualcosa di vivo, che non fosse il solito drammone lacrimoso sull'aborto, sulla morte della donna, tutto di pianto, lamentazione e slogan." (MONTINI, 1978, apud SAVI, 1997, p. 239)

depois atende furiosa, achando se tratar do último, mas na verdade era o primeiro, na terceira vez acha que é o assediador, depois que é o marido, mas se tratava de uma terceira pessoa, o pai da garota que seu marido havia engravidado. No segundo, a operária também comete uma série de enganos devido ao cansaço e ao ritmo massacrante de trabalho: coloca bicarbonato no lugar do açúcar e dá banho no filho com o último, o que faz com que as abelhas não o deixem em paz; passa queijo ralado ao invés de talco quando vai trocar a sua fralda; esquece onde deixou o bebê enquanto procura as próprias chaves, para citar apenas algumas das situações. Como bem nota D'Arcangeli (1993), é uma espécie de versão feminina de *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. Em *La mamma fricchettona*, a situação inicial já é farsesca, absurda: uma mulher já madura vestida de hippie entra em uma igreja para fugir da polícia e decide se confessar para melhor se esconder. Em *Contrasto per una sola voce*, o cômico é dado principalmente pela inversão de posições de poder. Em *Abbiamo tutte la stessa storia*, o cômico também vem principalmente do absurdo de situação, mas em um tom que começa fantástico, dada a proximidade que o texto guarda com os contos de fadas, e vai se aproximando cada vez mais do farsesco e do escatológico, que culmina na forma como o engenheiro acaba explodindo. *Medea*, por sua vez, só faz rir no prólogo, também pela forma às vezes exagerada e às vezes simplificada como a situação de Medeia é aproximada daquela de mulheres contemporâneas.

Bergson (2004) afirma que, para provocar o riso, é preciso um movimento primeiro de aproximação, depois de distanciamento, e explica que é impossível rir quando há empatia total ou identificação com o outro. Por isso, pode-se aproximar o cômico do épico, uma vez que ambos produzem distanciamento e permitem que o espectador tenha um olhar crítico sobre o que vê. Além disso, para o filósofo francês, o riso é sempre social, nunca individual, por isso aprofunda a ligação entre aqueles que compartilham o momento da risada. O cômico é, portanto, político, uma vez que pode produzir visão crítica e formar comunidades.

Segundo Mendes (2008), a comédia, ao contrário da forma como ela vem sendo tratada pela crítica ao longo do tempo, não é um gênero hierarquicamente inferior à tragédia, senão um gênero que opera uma força de rebaixamento da visão. Ela explica que

> o baixo não é tanto *aquilo que se representa* (vícios, desvios, falhas, referência a "partes inomináveis" etc.) quanto o ângulo de onde parte a visão. O olhar cômico desconfia das "altitudes" e produz um gesto de *rebaixamento*, no sentido de que *puxa para baixo* tudo que caia no seu ângulo de visão.
> Tudo o que está no alto é visto "de baixo". Podemos ver assim a ação cômica, não como o "retrato" do que *é* inferior na ética dos comportamentos ou na posição de poder das personagens, mas como um movimento irresistível em tudo que *descamba*, pois *está sendo* atraído para baixo pela

> força desse olhar que a tudo desestabiliza, que percebe e instala rachaduras, que faz estalar as cascas, os vernizes, os brasões. (MENDES, 2008, p. 85)

Ao mesmo tempo, pois, em que os textos de Rame e Fo tratam de temas duros, difíceis, eles o fazem através de uma visão cômica, que os tira de seu lugar alto, solene, intocável. Isso não apenas ataca o seu poder, como também faz com que eles pareçam menos sólidos, menos permanentes e imutáveis. A comédia, é, pois, o modo esperançoso de tratar os problemas sociais, como explica De Stasio (2016, p. 77):

> A alegria de tipo carnavalesco, de matriz bakhtiniana, mostrada nos espetáculos Franca Rame, além de indicar a descida no passado bufonesco, no jogo da piada e do gesto irreverente, depurado de qualquer dramaticidade mesmo nos contextos mais infelizes da história, é uma escolha expressiva do gênero de escrita e representação do casal Dario Fo-Franca Rame, porque alude à esperança, à convicção na mudança. Até a tragédia do real é levada ao excesso, de modo que se transforma em grotesca, pouco crível, é sempre modificada para o seu contrário. [28]

1.3.1.3 Trágico, grotesco

O fato de Franca Rame ser uma mulher que conta histórias sobre a condição das mulheres, associado ao fato de que há personagens que narram as próprias histórias, faz com que o distanciamento épico seja menor em *Tutta casa, letto e chiesa* do que em *Mistero Buffo*, por exemplo. Há várias possíveis explicações para essa escolha de Fo e Rame. A primeira não tem exatamente motivos estético-políticos, mas pessoais e profissionais. Como já foi relatado aqui, a atriz encontrava-se insatisfeita com o próprio trabalho, pensando em abandonar os palcos, e já há algum tempo solicitava a Fo que escrevesse um espetáculo sobre as mulheres. Os monólogos foram, então, uma forma de fazer com que Rame pudesse experimentar algo novo em sua carreira e se consolidar como uma atriz e dramaturga à altura de Fo, não mais à sombra dele. Além disso, o teatro dos italianos não pretende ser completamente racional e distanciado e, embora seja predominantemente épico, não recusa completamente a identificação do público com o que vê em cena. A identificação e o confronto com outras mulheres é, inclusive, uma estratégia interna ao enredo de cada monólogo. Como explica D'Arcangeli (2016, p. 37),

> Na maior parte dos monólogos e dos atos únicos interpretados e/ou escritos por e com Franca Rame o processo de autoconsciência feminina é acionado

[28] No texto de partida: "L'allegria di stampo carnevalesco, di matrice bachtiniana, esibita negli spettacoli di Franca Rame, oltre a connotare la discesa nel passato giullaresco, nel gioco del lazzo e del gesto irriverente, del tutto depurato da qualsiasi drammaticità anche nei contesti più infelici della Storia, è una scelta espressiva del genere di scrittura e rappresentativa della coppia Dario Fo-Franca Rame, perché rimanda alla speranza, alla fiducia nel cambiamento. Perfino la tragedia del reale viene portata all'eccesso, tale da diventare grottesca, poco credibile, viene sempre ribaltata nel suo contrario". (DE STASIO, 2016, p. 77)

> sempre pelo confronto e pelo reconhecimento, por exemplo com a vizinha no monólogo "Una donna sola" (1997) e com o coro das mulheres na "Medea" (1977). Trata-se de um processo que leva a protagonista a tomar consciência não só da sua condição. mas também do contexto econômico e social em que se realiza. Aliás, a autoconsciência, dar prioridade às relações entre mulheres, descobrir uma comunidade feminina são características principais do feminismo na Itália.[29]

Paralelamente ao objetivo de criar uma consciência crítica nos espectadores, o teatro de Fo e Rame também pretende criar laços de união entre as pessoas que estão na plateia, por isso eles podem ter escolhido uma estratégia de não impedir o sentimento de identificação, usando a empatia da espectadora pela atriz e pelas personagens para criar uma empatia entre as espectadoras. Por fim, a escolha de dar voz às personagens para que narrem a própria história pode ter sido motivada também pelo pouco espaço que, historicamente, foi dado às atrizes e às próprias personagens femininas no teatro.

De toda forma, independente de quais foram os motivos para essa escolha, fato é que um menor distanciamento (e, portanto, um pouco mais de verossimilhança em relação a outras peças de Fo), associado à dureza dos temas abordados, faz com que no espetáculo apareça também o trágico, pelo menos na relação entre as histórias narradas pelas protagonistas e a realidade objetiva. Puppa explica como encenar esse conjunto de textos era particularmente difícil para Rame.

> Rame toma para si o dever de abordar no palco os argumentos mais escabrosos e mais desagradáveis, numa espécie de *unpleasant comedy*, para retomarmos George Bernard Shaw. Mesmo frente a um público de esquerda, é ela quem examina de fato as situações mais díspares em relação a um horizonte cômico. [...] Todos [são] temas fortes, não fáceis para a recepção do público, ainda que progressista, e fazem aparecer as contradições entre o plano ideológico e o comportamental. A própria Franca confessou mais de uma vez que apresenta textos do tipo com esforço e dor, até física. Isso porque são eventos, cabe reiterar, que jogam uma luz transversal sobre as suas relações, também conturbadas ou difíceis, com Dario e com o filho Jacopo, quase um psicodrama ideal familiar, velado como se fosse dito por uma autocensura inevitável. (PUPPA, 2014, p. 301)[30]

---

[29] No texto de partida: "Nella maggior parte dei monologhi e degli atti unici interpretati e/o scritti da e con Franca Rame il processo di autocoscienza femminile viene innescato sempre dal confronto e dal riconoscimento, ad esempio con la vicina nel monologo "una donna sola" (1977) e con il coro delle donne ne "La medea" (1977). Si tratta di un processo che porta la protagonista a prendere coscienza non solo della sua condizione ma anche del contesto economico e sociale in cui si realizza. D'altronde l'autocoscienza, il dare priorità alle relazioni tra donne, lo scoprire una comunità femminile, sono caratteristiche principali del femminismo in Italia." (D'ARCANGELI, 2016, p. 37)

[30] No texto de partida: "Rame si pone sulle proprie spalle il compito di affrontare sul palco gli argomenti più scabrosi e più sgradevoli, una specie di unpleasant comedy, per rifarci a George Bernard Shaw. Di fronte ad un pubblico pur collocato a sinistra, è lei a sviscerare in effetti le situazioni più sfasate rispetto ad un orizzonte comico. [...] Tutti soggetti forti, non agevoli nella ricezione della sala, anche se progressista, a stanarne le contraddizioni tra il piano ideologico e quello comportamentale. La stessa Franca ha confessato a più riprese di recitare copioni del genere con fatica e dolore, anche fisico. Questo perché sono vicende, giusto ribadirlo, che

Como definem Baillet e Bouzitat (2012, p. 99), o grotesco corresponde "a uma oscilação entre o trágico e o cômico", e é assim, de fato, que se organiza a peça. Se é possível pensar nessa oscilação em uma escala maior, com a presença de um monólogo predominantemente trágico ao fim de um espetáculo majoritariamente cômico, esta oscilação está também dentro de cada monólogo. Basta pensar à forma como Maria, em *Una donna sola*, fala de suas relações sexuais com o marido, por exemplo: a situação é trágica, uma vez que ela se sente usada por ele e não sente nenhum prazer, mas ela o conta em forma cômica, imitando um soldado imóvel em posição de sentido. De forma análoga, o final de *La mamma fricchettona* é uma situação trágica, uma vez que ela é encontrada pelos policiais, sai de cena carregada por eles e será obrigada a voltar para a casa da sua família, com presença de um elemento cômico, que são os xingamentos que ela direciona ao padre por tê-la entregado. Enfim, ao longo dos monólogos são muitas as manifestações do grotesco, que também se constitui como uma característica importante da poética de *Tutta casa, letto e chiesa.*

1.3.2 A linguagem

Na maior parte dos monólogos, à exceção de *Contrasto per una sola voce* e *Medea*, a linguagem usada por Fo e Rame é muito próxima da oralidade coloquial do italiano contemporâneo a eles. Esta característica é provavelmente o resultado da importância que os dramaturgos davam ao ritmo do espetáculo e do longo trabalho de refacção do texto com base nos improvisos de cada apresentação. Tumillo ressalta que a oralidade dos textos de Fo não se dá

> apenas do ponto de vista da língua (gramática e sintaxe), mas também da linguagem, que devolve os ritmos, as pausas, as onomatopeias que nasceram e se desenvolveram no palco. Nisso reside, segundo Taviani (1989, p. 151), o seu ponto de força, justamente porque "quando são lidos, conseguem, de certa forma, transmitir o sabor da aleatoriedade da apresentação. O que é um valor literário enorme." [31]

O uso de uma língua próxima da oralidade não apenas na sintaxe, como também no ritmo, nas pausas e nas onomatopeias é, então, uma característica importante de *Tutta casa,*

---

gettano una luce trasversale sui suoi rapporti, anche tribolati o non facili, con Dario e col figlio Jacopo, quasi in un ideale psicodramma familiare, velato come detto da una inevitabile autocensura." (PUPPA, 2014, p. 301)

[31] No texto de partida: "In questo discorso si innesta quello sul carattere orale dei testi di Fo, non solo dal punto di vista della lingua (grammatica e sintassi), ma anche del linguaggio, che restituisce i ritmi, le pause, le onomatopee nate e sviluppatesi sul palcoscenico. In ciò risiede, secondo Taviani (1989, p. 151), il loro punto di forza, proprio perché 'quando li si legge riescono in qualche modo a trasmettere il sapore dell'aleatorietà della recitazione. Il che è un pregio letterario enorme'." (TUMILLO, 2012, p. 67)

letto e chiesa e, portanto, algo a se ter em mente ao pensar na tradução dos monólogos. Para D'Arcangeli (1993), também é importante prestar atenção no ritmo dos textos, que é acelerado, o que se relaciona, é claro, à velocidade da sociedade contemporânea, mas também ao ritmo usado nos programas televisivos, com os quais os espectadores estavam habituados.

Além disso, desde o prólogo e ao longo dos textos também está presente uma grande quantidade de expressões populares, blasfêmias, xingamentos e palavrões, já existentes em italiano ou inventados, assim como uma grande presença de palavras que se referem à sexualidade, o que se mostra como um outro fator que aproxima o teatro de Fo daquele dos bufões, mas também como um dos métodos de rebaixamento operado pela comédia e pelo riso (DE STASIO, 2016).

Por fim, é importante notar como justo nos monólogos *Contrasto per una sola voce* e *Medea*, em que há um regime maior de representação, e não de narração, como em quase todo o espetáculo, a língua usada não é mais o italiano coloquial contemporâneo, mas idioletos italianos arcaizantes inventados por Fo. No caso de *Contrasto per una sola voce*, os autores afirmam que a língua parece a de Boccaccio, portanto o florentino do século XIV que serviu de modelo para o que viria a se tornar o italiano literário prosaico. No caso de *Medea*, dizem ter sido escrita em um dos dialetos da Itália Central do século XVI.

A língua, assim como a presença de um prólogo em cada um dos monólogos e o uso de períodos históricos anteriores ao nosso, consegue, de certa forma, compensar com distanciamento e efeito de estranhamento a proximidade causada pelo uso do regime dramático no lugar do épico. Por isso, o estranhamento que essas línguas precisam provocar no espectador deve ser levado em consideração ao se pensar em traduzir tais monólogos. O risco da incompreensão, como explica Veneziano (2002), não existe, uma vez que está tudo explicado no prólogo.

1.4 A poética de *Tutta casa, letto e chiesa*

Esta seção não pretende se deter novamente sobre a poética do espetáculo em análise, que foi estudada detidamente nas partes anteriores deste texto. Nos parece importante, no entanto, retomar, de modo mais sintético e visual, a relação entre forma e conteúdo de cada monólogo, para termos em mente quais são os elementos que devem ser levados em consideração durante a análise da tradução brasileira e durante a nova tradução para o português.

É importante ressaltar, aqui, que acreditamos que a temática seja a dominante absoluta do espetáculo em uma visão global, que envolve o conjunto dos monólogos. Nessa ótica, a forma cômica está a serviço do discurso político. No entanto, quando cada monólogo é analisado separadamente, eixo temático e eixo formal parecem ter igual importância.

Quadro 2 – Principais temas e escolhas formais do espetáculo

Monólogo	Protagonista	Temas	Linguagem e tom
Prólogo	Franca Rame	Poder dado às palavras que representam a sexualidade masculina, tabu sobre as palavras que representam a sexualidade feminina.	Oralidade coloquial com trechos de linguagem solene poética; pastiche.
Una donna sola	Dona de casa, esposa e mãe, classe média	Violência doméstica, abusos contra a mulher, solidariedade entre as mulheres, tabus sobre a sexualidade da mulher, linguagem relativa à sexualidade, maternidade, consumismo e sua relação com o trabalho doméstico.	Oralidade coloquial; xingamentos; presença de termos relativos à sexualidade; tom farsesco e grotesco.
Il risveglio	Operária, dona de casa, esposa e mãe, classe baixa	Trabalho doméstico, reprodução da força de trabalho como responsabilidade da mulher, maternidade, tripla ou quádrupla jornada da mulher operária (mãe, trabalhadora, dona de casa, esposa)	Oralidade coloquial; elementos farsescos e grotescos.
La mamma fricchettona	Trabalhadora, dona de casa, mãe e militante de esquerda, classe média, que se torna hippie.	Maternidade, liberdade da mulher, religião, condição de subordinação da mulher também em ambientes de esquerda, cenário político italiano dos anos 1970 em geral e de 1977 em particular.	Oralidade coloquial; presença de termos religiosos e políticos relativos à esquerda; palavras de ordem e músicas de protesto; blasfêmias (inventadas e não); tom farsesco e grotesco.
Abbiamo tutte la stessa storia	Jovem militante de esquerda, mãe. Na fábula: “menina	Aborto (legalizado ou clandestino), maternidade, responsabilização da mulher pela prevenção e pela gravidez, abuso sexual, educação para a docilidade, maternidade.	Oralidade coloquial; termos escatológicos; elementos estruturais e de linguagem que retomam contos de fadas; tom farsesco e grotesco.

	crescida” e boneca.		
Contrasto per una sola voce	Jovem do século XIV, nobre ou burguesa.	Inversão dos papéis de dominação – dominada.	Oralidade arcaizante, presença de rimas, hipérbatos; termos que aludem indiretamente à sexualidade; tom farsesco.
Medea	Figura mitológica clássica, mãe e esposa que recusa ambos os papéis.	Maternidade, envelhecimento, rejeição por parte do marido, aceitação social da traição ou da troca de esposa feita pelo homem, indocilidade e capacidade de se reinventar, recusa dos papéis sociais.	Oralidade arcaizante, com influências de dialetos; retomadas de trechos da fala de um personagem na fala de outro; tom trágico e grotesco.

Fonte: elaborada pela autora desta dissertação.

2 COMO TRADUZIRAM O TEATRO CÔMICO-DIDÁTICO DE RAME E FO

Neste capítulo, discutiremos a tradução de *Tutta casa, letto e chiesa* para o português brasileiro. Antes, porém, nos parece pertinente retomar algumas reflexões a respeito da tradução para o teatro.

2.1 Pensando a tradução para o teatro

É importante pensar a tradução de teatro levando em consideração as especificidades do texto dramatúrgico, que ao mesmo tempo é e não é literatura. Se, por um lado, é possível ler silenciosamente boas peças, por outro lado, esse tipo de texto também é incompleto, pois encontrará a sua totalidade apenas na montagem e, portanto, na articulação com outros signos: a voz, o gesto, a cena, entre outros (BASSNETT, 2005). No entanto, em sua incompletude, o texto dramático já aponta para a cena, carrega, em si, potencialmente, a sua montagem, seja através de didascálias, seja através de dêiticos ou mesmo por meio do ritmo das frases, que às vezes indicam que tipo de entonação ou movimentação o ator deverá fazer. Se um personagem fala enquanto se aproxima do outro, pode-se imaginar a distância entre eles a partir do tamanho da frase, por exemplo. É claro que são apenas indicações e que o diretor pode escolher não seguir as orientações do autor e do texto, porém as pistas da forma final já estão dadas nele. Por isso, acredita-se ser importante desenvolver critérios próprios para pensar a tradução de teatro, apesar de esta ainda ser uma área negligenciada nos estudos da tradução, como aponta Bassnett:

> [...] é bastante claro que o teatro é uma das áreas mais negligenciadas. Há muito pouco material relacionado aos problemas específicos da tradução de textos dramáticos, e os depoimentos individuais de tradutores de teatro geralmente implicam que a metodologia utilizada no processo tradutório é a mesma utilizada para traduzir-se textos em prosa. (BASSNETT, 2005, p. 157)

Segundo Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011), há dois tipos de agentes no campo da tradução teatral: aqueles ligados à área de Letras, que traduzem literatura dramática, e aqueles ligados à área do Teatro, que normalmente traduzem com o objetivo imediato da montagem. A ausência de profissionais que estejam presentes em todas as etapas, desde a tradução textual até a montagem, pode ser um dos motivos pelos quais se teoriza pouco a tradução de teatro. Para quem traduz para a página, o trabalho pode parecer o mesmo que traduzir prosa de ficção ou poesia. Para quem traduz para o palco, o trabalho pode parecer o

mesmo de adaptar e/ou encenar um texto. Talvez por isso, profissionais da área de Letras, por um lado, podem correr o risco de se prender mais ao texto escrito que às outras semioses do teatro; por outro, profissionais do Teatro podem traduzir já adaptando.

É muito comum, pelo menos no Brasil, que esses dois tipos de pesquisadores não trabalhem juntos e que, portanto, haja dois tipos de trabalho de tradução de teatro: um que visa somente a publicação e outro que visa somente o palco. Não surpreende, nesse sentido, que *Tutta casa, letto e chiesa* seja um texto com um número considerável de montagens, mas que não tem nenhuma publicação em livro no Brasil, assunto que retomaremos adiante. De fato, a impressão que se tem, e que merece ser estudada futuramente, é que a tendência no nosso país é a de traduzir os cânones do teatro diretamente para a publicação, mas traduzir as peças mais contemporâneas diretamente para a montagem.

Felizmente, porém, vem crescendo o número de autores que se preocupam em pensar crítica e teoricamente a especificidade da tradução de teatro. Entre eles, podemos citar, para dizer apenas alguns nomes, Vinuesa (2007), Pavis (2008), Zurbach (2007), Nikolarea (2002). De grande importância é também o trabalho do Grupo de Tradução de Teatro (GTT/CNPq), com sede na UFMG e coordenado por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (do qual também sou membro pesquisador), que, além de se preocupar com a elaboração de pensamento teórico e crítico específico, também se propõe a praticar a tradução e a desenvolver metodologias próprias para esse tipo de trabalho, com a colaboração entre profissionais da área de Letras e profissionais da área do Teatro, o que vem resultando em traduções de qualidade seja para a página, seja para o palco.

A seguir, discutiremos brevemente dois elementos que nos parecem fundamentais para uma tradução de teatro de qualidade: a recriação de uma poética que guarde relações com o texto de partida e a exequibilidade cênica (BARBOSA, 2012).

2.1.1 A palavra-ação de um texto representável

Um texto teatral é escrito para ganhar a cena, como aponta Pavis (2008, p. 124): "é proferido pelo ator, num tempo e lugar concretos, dirigido a um público que o recebe no fundo de um texto e de uma encenação". Por isso, não faz o menor sentido traduzi-lo de forma a dificultar a sua representabilidade (BASSNETT, 2005) ou exequibilidade cênica (BARBOSA, 2012). Caetano argumenta na mesma direção, afirmando que

> O objetivo primordial dos tradutores de teatro, acreditamos, deve estar pautado pelo apresentar uma tradução capaz de captar e expressar as

> necessidades e possibilidades da representação teatral na atualidade, elevando a capacidade dramática e corporal do texto, bem como tornando o texto acessível a qualquer cidadão, se a intenção da tradução for a representação ou a popularização da obra. (CAETANO, 2018, p. 112)

Ao contrário da literatura escrita, na qual há espaço para a relação individual entre leitor e texto e na qual há tempo para um movimento de ir e vir entre as páginas, além da possibilidade de pausas, retomadas, consultas a outros materiais etc., o teatro é um evento e, como tal, estabelece uma relação com uma comunidade de espectadores em um fluxo temporal contínuo e efêmero, no qual é impossível voltar atrás. Por isso, é de suma importância que o texto para o teatro, como afirma Pavis (2008) seja compreensível de forma clara e imediata quando oralizado. Isso faz com que toda tradução dramatúrgica seja necessariamente "uma adaptação e uma 'apropriação ao nosso presente'" (PAVIS, 2008, p. 128), uma vez que precisa levar em consideração a situação de enunciação para a qual se destina. Disso decorre um paradoxo, que é o fato de a tradução – especialmente se distante temporalmente do texto de partida – ser muitas vezes mais compreensível do que o texto que foi traduzido.

Pavis sublinha que apropriar para o nosso presente não quer dizer que um texto precise ser "falável" a qualquer custo, uma vez que isso pode simplificar sobremaneira a retórica ou a performance do ator e mesmo a forma de significar do texto (MESCHONNIC, 2010). Essa é uma ressalva que precisa ser feita quando o propósito é analisar traduções de obras de Dario Fo, uma vez que parte de suas peças é caracterizada por uma oralidade inventiva, caudalosa, que está a serviço da cena e que não precisa ser totalmente compreendida de imediato pelo espectador, que provavelmente já teve contato com o que está se passando em cena através do prólogo e que tem outros elementos – o gesto, as expressões faciais do ator, a entonação etc. – para apreciar e compreender a cena. O teórico francês conclui, então, que "Muito mais importante que o simples critério de bem falar seria o da adequação convincente do gesto e do discurso, aquilo que chamaremos mais adiante de língua-corpo ou verbo-corpo." (PAVIS, 2008, p. 131). É importante, pois, que o nível dos significados gestuais e linguísticos encontre uma aliança adequada com o nível de significantes visivos e fônicos para apropriar o texto-fonte. Em suma, "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" (p. 139).

Ter em mente que, no teatro, palavra é ação e ação é palavra é entender o ritmo não apenas como significante, mas também como "ritmo portador-criador do ou dos 'sentidos', inseparável do texto. Um ritmo não se sobrepõe ao sentido, não adorna, não recorta, faz em

um texto a própria homogeneidade da linguagem e do pensamento" (MESCHONNIC, apud KIRSCH, 2002, p. 423). Em se tratando de um texto teatral de Fo e Rame, o ritmo parece ser, de fato, fundamental, visto que a obra dos dramaturgos tem relação com a tradição medieval de contação de histórias, tenta inscrever os espectadores em uma comunidade e finca suas bases no humor, que, sem ritmo, não funciona. Tanto que nenhum texto dos italianos estava pronto no dia de sua estreia, e eles sofriam frequentes alterações com base no que havia funcionado na cena, de acordo com as gravações de Franca.

Além disso, sempre segundo Meschonnic (2010, p. 16), "o discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade e sua física". Na interação entre identidade e alteridade que é a tradução, não é desejável, portanto, privilegiar apenas o significado ou apenas o significante do texto-fonte ou do texto-alvo, uma vez que o sujeito se inscreve na linguagem também na sua dimensão concreta, audível.

As traduções serão analisadas, portanto, não apenas relacionando seu significado ao significado do texto-fonte e sua forma à forma do texto-fonte. Elas serão estudadas de acordo com sua palavra-ação particular e também na relação que sua palavra-ação estabelece com a palavra-ação do texto italiano. Essa é, aliás, uma indicação de Berman (1995), que sugere, para a crítica da tradução, uma primeira leitura sem cotejamento com o texto de partida, entendendo que os textos-alvo circulam na cultura de chegada, quase sempre, sozinhos, sem a presença dos textos-fonte para cotejamento.

2.1.2 A poética do texto de partida, a poética do texto de chegada

O que se falou acima a respeito da importância da palavra-ação e do ritmo para o teatro pode ser estendido, ainda, para as outras semioses e para características genéticas e estilísticas do texto teatral. Para falar da sua poética, é preciso lembrar, mais uma vez, que todos os elementos da encenação compõem o seu significado, e não apenas o texto isoladamente (BARBOSA, 2007). Kowzan (apud NIKOLAREA, 2002) aprofunda essa questão e explica que, no teatro, não há distinção entre signos naturais e signos artificiais, pois nele todos os signos são artificiais, conscientemente escolhidos, e podem ser controlados e previstos. Dito isso, é possível afirmar que todos os signos têm função comunicativa e que seu conjunto compõe, de certa forma, a poética de um texto teatral (PALMA; MELLO, 2014). Essa poética tem como atores o autor da peça, que, além de escrever o texto que será oralizado pelos atores, também dá indicações mais ou menos precisas para sua montagem, mas também os diretores, atores, cenógrafos, figurinistas etc., que interpretam o texto e as

indicações do autor e executam a montagem e as apresentações da peça. Portanto, a tradução de um texto teatral não pode ignorar sua multissemiose. Segundo Palma e Mello (2014, p. 90), traduzir um texto teatral é, de certa forma, traduzir essa poética, que já se encontra, de certa forma, em estado potencial no texto escrito. É claro que as diversas montagens podem escolher seguir a direção multissemiótica apontada no texto escrito ou não, mas acreditamos que seja papel do tradutor recodificar tal poética para outra língua e cultura, ou seja, traduzir os códigos e suas combinações presentes explícita e implicitamente no texto fonte.

De forma similar ao que acontece em relação às multissemioses, mesmo a parte estritamente escrita de um texto é composta de múltiplas componentes, como foi possível analisar no primeiro capítulo deste trabalho, que entendeu que a componente temática era a dominante absoluta de *Tutta casa, letto e chiesa*, mas que havia uma série de subdominantes importantes, como a presença do cômico e do grotesco, a escolha por uma representação épico-didática, a prevalência de uma oralidade coloquial contemporânea aos autores ou de uma oralidade arcaizante e parcialmente inventada. Nesse sentido, concordamos com Caetano (2018), que ressalta a importância de uma tradução tentar recriar diversos aspectos de um texto de partida, e não apenas um deles, entendido como principal. Para corroborar com a sua afirmação, ela traz a tona o pensamento de diversos teóricos da tradução, como podemos ver no trecho abaixo:

> Pensando também nas questões culturais, é importante buscar uma leitura global da obra não nos focando somente em um aspecto da peça, mas tratando de abarcar, tanto quanto possível, a maior quantidade de itens que podem ser privilegiados em uma tradução. Para Bassnett (2003, p. 145), a concentração em um aspecto particular do texto (a métrica, por exemplo) em detrimento de outros, "leva o tradutor a ignorar frequentemente que o texto literário é composto de complexos sistemas que extravasam as suas próprias fronteiras". Se a leitura do tradutor desconsiderar a estrutura global da obra e sua relação com o tempo e o espaço em que foi produzida, os elementos essenciais de origem se perdem, pois "cada época produz seus próprios signos, que se manifestam em modelos sociais e literários" (BASSNETT, 2003, p. 145). Assim, cabe, justamente, respeitar, o mais possível, os complexos sistemas que tornam a tradução um ato não somente científico, mas político, social e cultural; sobretudo, pensando na 'legibilidade' da tradução (BERMAN, 2007, p. 66), observando o 'tecido cultural das línguas de partida e de chegada' (ROSAS, 2003, p. 134). (CAETANO, 2018, p. 117)

Assim como a leitura e o estudo de um texto pode ser crítico, também é importante levarmos em consideração que a tradução, além de uma poética, segundo Meschonnic (2010) e Campos (2011), é também um exercício crítico, que passa longe de querer criar um texto equivalente ao texto de partida, mas que mostra uma tomada de posição do tradutor em relação a ele. Um texto traduzido, pois, não pretende criar um texto equivalente ao texto-

fonte, mas *homólogo* a ele, em outra língua-cultura. O que interessa é procurar de que forma o exercício crítico dos tradutores criou essa semelhança entre a obra de Fo e Rame em italiano e o seu correspondente em português, ou seja, entender as orientações críticas e poéticas que se fazem visíveis no texto recriado em português.

Ainda no que diz respeito à crítica das traduções e progredindo a partir do pensamento de Meschonnic, que dialoga com a cultura do texto de partida e do texto de chegada, as traduções também serão analisadas a partir do pensamento teórico de Spivak acerca da tradução. De fato, a pesquisadora indiana entende a tradução também como um "ato de reparação, de obrigação, de dívida e de responsabilidade" (SPIVAK apud ALMEIDA, 2011, p. 83) com um texto, um autor, mas principalmente a sua língua, sua cultura e seu povo, especialmente quando a tradução se dá de uma língua subalterna em direção a uma língua de poder (notadamente o inglês). Este, é claro, não corresponde totalmente ao caso das traduções aqui estudadas, que vão do italiano ao português brasileiro. No entanto, parece ser possível fazer um paralelo com essa questão não pela subalternidade da língua, mas pela subalternidade do tema e das personagens do espetáculo *Tutta casa, letto e chiesa*, que dá voz quase que exclusivamente a personagens mulheres e tem um tom claramente feminista. A escolha de trabalhar também a partir do ponto de vista da tradução cultural se deu especialmente após a primeira leitura da tradução de Michele Piccoli e Roberto Vignati de alguns monólogos, que parece apagar, em alguns momentos, a voz das personagens e, com isso, diminuir o tom feminista e satírico da peça. Spivak (apud ALMEIDA, 2011) ressalta que a tradução é também uma questão de hospitalidade estética e política, que demanda do tradutor uma responsabilidade na acolhida do outro enquanto outro e, portanto, mesmo em suas diferenças. É claro que esta acolhida é difícil e beira o impossível se for considerada em termos absolutos, mas é importante que o tradutor tenha consciência tanto da sua necessidade, como do risco de cair no lado oposto, ou seja, o da violência epistêmica. Nesse sentido, é interessante o que afirma Diniz (2010, p. 125, apud CAETANO, 2018, p. 113): "a tradução seria um tipo de recriação, distinto das adaptações e apropriações, pois, enquanto estas se afastam da matriz para se reinventar, a tradução reinventa-se ao se aproximar o máximo possível da matriz".

É importante, portanto, tentar fazer comunicar a cultura-fonte e a cultura-alvo, como explica Pavis (2008, p. 124): "[...] não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo." O autor afirma, ainda, que, a partir do momento em que é encenado, o texto, que já pertencia à cultura de partida, passa a pertencer,

também, à cultura de chegada. Ele é, portanto, cercado por duas situações de enunciação e, consequentemente, por dois contextos sócio-histórico-políticos. No entanto, podem-se escolher dois tipos de atitude, além de um intermediário, frente a essa mediação cultural: a de cuidar da cultura de partida, sem adaptá-la para a cultura de chegada, ou a de cuidar sobremaneira da cultura de chegada, adaptando completamente a ela a cultura de partida. No cotejamento da tradução com o texto italiano, a intenção será também a de entender como o texto brasileiro exerce seu papel de intermediação cultural em relação ao texto italiano, à poética dos autores e à situação político-cultural italiana do fim dos anos 1970, se se aproximam mais da cultura de partida ou da de chegada (ou se fazem um jogo intermediário), por meio de quais expedientes e se o fazem de forma ética, segundo o pensamento de Spivak.

2.2 *Brincando em cima daquilo*[32]

Esta seção vai se dedicar ao estudo da tradução brasileira de *Tutta casa, letto e chiesa*, feita diretamente para a encenação da peça e não para publicação em livro. Apesar da dificuldade de confirmar com segurança as datas das primeiras montagens brasileiras, parece ser possível afirmar que a peça foi encenada pela primeira vez em 1983, seis anos após sua estreia na Itália. Houve duas montagens praticamente seguidas, uma em São Paulo, outra no Rio de Janeiro. A carioca chamou-se *Brincando em cima daquilo* e teve atuação de Marília Pêra, direção de Roberto Vignati e tradução dele e de Michele Piccoli. A paulista, por sua vez, teve atuação de Denise Stoklos, direção de Antônio Abujamra e tradução de Zilda Daier, com o título de *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*. Há muitas informações desencontradas a respeito do ano de encenação de cada uma das montagens, mas pesquisas realizadas no acervo da biblioteca Jenin Klabin Segall, em São Paulo, e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional indicam que a peça paulista estreou em 1983 (MAGALDI, 1983), enquanto a carioca é de 1984 (WYLER, 1984).

Segundo Mate (2011), Fo foi o autor estrangeiro mais montado em São Paulo na década de 1980, junto com Samuel Beckett e Bertold Brecht. Não é de se estranhar, portanto, a coincidência de montagens de um mesmo espetáculo. Ambas, aliás, foram premiadas e receberam críticas positivas. Marília Pêra ganhou o prêmio Molière de melhor atriz por

[32] Uma versão anterior desta seção foi publicada anteriormente no volume 7 (2018) da revista *Dramaturgias*, no dossiê "Dramaturgia e Tradução". O artigo, intitulado "Tradução, dramaturgia e ética: o caso das traduções brasileiras de *Tutta casa, letto e chiesa*, de Franca Rame e Dario Fo", pode ser acessado em: http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9516.

Brincando em Cima Daquilo e Denise Stoklos o prêmio da Apetesp (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo) por *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*. É interessante notar que, embora as duas peças tenham sido encenadas na mesma época e tenham partido do mesmo texto italiano, parecia haver diferenças substanciais entre as duas, como indica Guzik, que assistiu primeiro à peça de Abujamra (1985, p. 20):

> Antes de ver o espetáculo sentia uma expectativa adicional em relação a *Brincando em Cima Daquilo* devido à possibilidade de estabelecer um cotejo entre o trabalho de Marília Pêra e o da excelente Denise Stoklos, que viveu o mesmo texto em São Paulo, ano passado, com o nome *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*. Mas a comparação não é possível. São tão particulares as técnicas das duas intérpretes, tão diversos seus resultados cênicos que qualquer tentativa de confronto resultaria num exercício possível, mas estéril. Registre-se, porém, o privilégio de os espectadores paulistas de testemunharem as duas versões.

Luiz (1985, p. 4), que assistiu primeiro à peça de Vignati, concorda que são incomparáveis:

> *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* vence dois desafios. Supera a comparação com a montagem vista anteriormente no Rio, ganhando identidade própria e informando ao espectador que já tenha visto esses monólogos as possibilidades da dinâmica teatral. O já visto fica novo com uma visão original.

Ambas fizeram longas temporadas e turnês nacionais, mas parece que Stoklos teve mais sucesso internacional. Segundo Silva (2008), esse espetáculo levou a atriz a começar a elaborar o seu método de atuação chamado Teatro Essencial, uma vez que, depois de alguns anos trabalhando como mímica, foi com *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* que ela voltou a usar a palavra em cena, associando-a aos gestos. Ela fez uma turnê de dois anos pela América do Sul e pela Europa (NOLASCO, 1989), se apresentou em Cuba (EVORA, 1987) e até em Nova Iorque (AUGUSTO, 1989). Parece, aliás, que o texto usado para a apresentação nos Estados Unidos não foi a tradução que já existia de *Tutta casa, letto e chiesa* para o inglês, mas uma tradução do texto falado por Stoklos em português (AUGUSTO, 1989). Isso, é claro, atiça a nossa curiosidade em relação à tradução de Zilda Daier para o português, mas, infelizmente, não conseguimos encontrá-la. Não foi possível contactar Daier, Abujamra faleceu em 2015 e Stoklos, contactada por e-mail, disse não ter mais o texto e não saber onde encontrá-lo.

A tradução de Roberto Vignati e de Michele Piccoli para o português também não está publicada, mas foi possível encontrar manuscritos dos monólogos no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e na biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Não foi encontrado nenhum manuscrito que agrupasse o conjunto do espetáculo. O

Quadro 3, disponibilizado abaixo, traz a seleção de monólogos que compõem as duas primeiras montagens brasileiras de *Tutta casa, letto e chiesa*, segundo Guzik (1985), Del Rios (1984) e Magaldi (1983). Os títulos dos textos estão em italiano para que seja mais fácil compará-los entre si e em relação às versões italianas.

Quadro 3 – Comparação dos monólogos das primeiras montagens no Brasil

Um orgasmo adulto escapa do zoológico (1983)	Brincando em cima daquilo (1984)
Una donna sola	*Una donna sola*
Io, Ulrike, grido	*La mamma fricchettona*
Il Risveglio	*Lo stupro*
Monologo della puttana in manicomio	*Il risveglio*
Síntese (segundo Magaldi, trechos dos monólogos anteriores; segundo Del Rios, trechos de *Medea*)	*Abbiamo tutte la stessa storia*
Abbiamo tutte la stessa storia (acrescentado, segundo AUGUSTO, 1989, para a apresentação em Nova Iorque)	

Fonte: elaborado pela autora desta dissertação.

É interessante notar como a escolha de monólogos de *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* se deu mais livremente entre os textos publicados por Fo e Rame junto com os que compunham mais tradicionalmente o espetáculo, enquanto a escolha de *Brincando em cima daquilo* é mais próxima daquela dos dramaturgos italianos da publicação de 1978, a não ser pela presença do monólogo *Lo stupro* (de 1975, segundo o Archivio, s. d., online) e pela ausência de *Medea*. Isso poderia nos levar a crer que a edição publicada pela Bertani poderia ter sido a fonte de Vignati e Piccoli, mas a leitura dos textos indica, na verdade, que a fonte foi a publicação da F. R. la Comune, de 1981. Deve-se notar, então, também a falta de *Contrasto per una sola voce*.

Depois das montagens do começo dos anos 1980, houve pelo menos quatro montagens de conjuntos de monólogos no Brasil, três de "Uma mulher sozinha" isoladamente e duas de

"A mamãe hippie", com títulos diferentes. As pesquisas realizadas também indicam que todas as peças, exceto, claro, *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, tiveram como base as traduções feitas por Roberto Vignati e Michele Piccoli para *Brincando em cima daquilo.*

2.2.1 Tradução para a cena e tradução para a página no Brasil

É flagrante o baixo número de publicação de textos de teatro no Brasil, especialmente quando traduzidos. Parece que, aqui, os textos circulam de modo informal entre profissionais do teatro e são usados apenas como um instrumento para a montagem de uma peça até que se tornem um clássico da literatura. Quando isso acontece, normalmente recebem nova tradução e são, finalmente, publicados em um texto que visa mais a página do livro do que o acontecimento da cena.

Com Dario Fo e Franca Rame não é diferente. Apesar do grande número de montagens de *Tutta casa, letto e chiesa* no Brasil e de outras peças de sua autoria, os italianos ainda são pouco estudados pela academia e pouco publicados no país. De todas as numerosas peças de Fo, apenas *Mistero Buffo*, que teve tradução de Neyde Veneziano, encontra-se publicada e ainda disponível para compra no Brasil, e trata-se de um fato recente, de 2015. *Morte acidental de um anarquista e outras peças subversivas* (as outras parecem ser *História da Tigresa* e *O primeiro milagre do menino Jesus,* mas não foi possível encontrar o livro para conferir a informação), livro publicado em 1986, com tradução de Maria Betânia Amoroso, encontra-se esgotado.

Este fenômeno editorial parece ser explicado pelo pensamento de Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011), já mencionado aqui, sobre os dois tipos de profissionais que traduzem textos teatrais. É muito comum, no Brasil, que esses dois tipos de pesquisadores não trabalhem juntos e que, portanto, haja dois tipos de trabalho de tradução de teatro: um que visa somente a publicação e outro que visa somente o palco.

Não surpreende, nesse sentido, que *Tutta casa, letto e chiesa* seja um texto com um número considerável de montagens, mas nenhuma publicação no Brasil. De fato, trata-se de uma obra contemporânea, de comédia, gênero considerado frequentemente inferior, e que trata da opressão da mulher, tema que só muito recentemente vem ganhando espaço na literatura. Nesse caso, talvez por se tratar de um texto teatral, nem o Prêmio Nobel, recebido por Fo em 1997, foi capaz de alavancar processos de editoração, como costuma ocorrer quando o laureado é poeta ou prosador.

O texto de *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* parece ter circulado pouco, mesmo entre profissionais do teatro, após a montagem de Abujamra e Stoklos. Não se sabe o motivo da pouca circulação, mas não está relacionado à falta de sucesso, uma vez que a peça foi alvo de críticas muito positivas, que renderam a Stoklos um convite para passar uma temporada como residente no teatro *La MaMa,* em Nova York, e outro para trabalhar com Dario Fo e Franca Rame, que, segundo Ruteski (2015), teriam visto a sua apresentação em Milão e prometido vir ao Brasil para dirigi-la em um novo trabalho, o que acabou não sendo colocado em prática.

Por sua vez, o texto de *Brincando em cima daquilo* parece circular bastante entre os profissionais de teatro, também, é claro, pelo fato de estar disponível em mais de um acervo. Isto com certeza influenciou o fato de esta tradução ter sido usada como base para todas as montagens que se puderam identificar dos monólogos no Brasil. É interessante notar como as traduções de Michele Piccoli e Roberto Vignati acabaram se tornando, portanto, uma espécie de texto de referência para a montagem do espetáculo de Rame e Fo, a despeito de terem sido realizadas mais com o objetivo da cena do que com o objetivo da publicação. Serão analisadas, aqui, as traduções *Brincando em cima daquilo* (*Una donna sola*), *O despertar* (*Il risveglio*), *A mãe porra louca* (*La mamma fricchettona*) e *Temos todas a mesma história* (*Abbiamo tutte la stessa storia*). Embora tenhamos tido acesso à tradução de *O estupro*, não a analisaremos aqui porque, além de não fazer parte do corpus de monólogos com o qual estamos trabalhando, não conseguimos encontrar uma versão do texto de partida italiano publicado antes de 1984. Dada a importância de *Brincando em cima daquilo*, que parece ser o mais montado (tanto isoladamente como espetáculo em si) no Brasil e as particularidades de sua versão em português, a tradução desse texto será analisada mais detalhadamente, como caso exemplar. Os outros monólogos serão analisados mais brevemente.

Através da análise das traduções, este capítulo buscará entender quais são as implicações éticas e dramatúrgicas das escolhas tradutórias feitas por Piccoli e Vignati.

2.2.2 Brincando em cima daquilo: Tradução, ética, política

Além das questões relacionadas à tradução levantadas no início deste capítulo, nos parece importante ter em mente também o contexto de criação da obra italiana, especificamente o sócio-político. Mello (2017, p. 40-41) destaca, a este respeito:

> [...] o espetáculo estreou poucos anos após a onda de debates e manifestações sobre a posição da mulher na sociedade que acompanharam e deram sequência aos acontecimentos de 1968. Lizbeth Goodman, em *Contemporary feminist theatres: to each her own* (1993), afirma que essas foram as primeiras manifestações políticas orientadas para uma questão de gênero desde a luta pelo voto feminino. Se trouxermos à memória as reivindicações principais do movimento feminista na época, é praticamente impossível dissociar o espetáculo em questão dos debates sócio-políticos do fim dos anos 1960 e do início da década de 1970: além da questão sexual, que Rame destaca no prólogo, o espetáculo também fala da opressão no lar e do trabalho doméstico, da jornada dupla, entre outros temas.

Por isso, é preciso que o tradutor disposto a agir com responsabilidade leve em consideração a origem e o objetivo militantes do teatro de Fo e Rame, que não pretendiam conciliar o público com o mundo, mas o oposto:

> Não queremos dar, às pessoas que vêm até nós para rir conosco, uma saída barata para soltarem sua indignação; queremos que permaneçam com sua raiva no estômago. Queremos que esta raiva seja eficiente na hora da luta e que lhes dê clareza necessária.
> O que não queremos é que os espectadores se sintam aliviados após terem abandonado a sala e desabafem com um leve arroto. A revolta em seu interior deve ficar onde também a risada permanece, no fundo da alma, da mente.
> A risada protege do pior perigo que existe, a catarse. É necessário notar que a diferenciação de teatro aristocrático e teatro popular tem a ver com a seriedade sagrada de um, e a cômica do outro. (FO, 1982, p. 2)

2.2.2.1 Brincando em cima daquilo, um caso exemplar

Una donna sola, traduzido por Michele Piccoli e Roberto Vignati como *Brincando em cima daquilo*, parece ser o texto central do conjunto de monólogos de *Tutta casa, letto e chiesa*. É o maior monólogo do grupo, além de ser um de seus textos mais representados no mundo inteiro (FARRELL, 2013). No Brasil, não é diferente. Antes de passar ao estudo da tradução, é importante destacar que, embora ele conste como disponível no catálogo do acervo da Sociedade Brasileira de Autores e Artistas de Teatro (SBAT, entidade que arrecada e distribui direitos autorais) ele não foi encontrado nessa fonte. Por isso, nos referimos aqui ao manuscrito disponível da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia. Para todos os

outros monólogos, nos referiremos aos manuscritos encontrados na SBAT. Eles serão comparados ao texto italiano publicado em 1981, uma vez que é o mais próximo (cronologicamente, mas também textualmente) das traduções brasileiras.

A primeira coisa que surpreende na versão brasileira é o título: *Una donna sola* não é fácil de traduzir, é verdade, porque ao mesmo tempo qualifica essa mulher como sozinha, mas permite também a interpretação de que é "só" uma mulher, fala, aliás, que aparece no discurso de Maria, "sono solo una donna" (p. 1981, p. 14). O título alude, portanto, seja à desvalorização e à impotência das mulheres, seja à solidão de Maria. O título brasileiro não alude nem a uma, nem a outra coisa, mas à comédia ("brincando") e a um possível conteúdo sexual, com a indefinição de "daquilo", que não retoma nenhum elemento anteriormente dado.

A leitura do texto brasileiro antes do cotejamento com o italiano não suscitou muitas questões particulares. O texto pareceu coerente, coeso, embora menos incômodo e grotesco que o texto fonte, mas não soubemos dizer por que motivos. A língua também pareceu menos informal, talvez pela constante interpelação da vizinha através do vocativo "senhora", que tem ares de uma formalidade exagerada no Brasil, pelo menos na relação com uma confidente, que mora no apartamento de frente para o da protagonista. Além disso, alguns usos pareceram distantes da fala espontânea, como: o plural em "vou te encher de porradas" (p. 5); o presente simples quando a informalidade talvez preferisse o presente contínuo ("a senhora ri, é?", p. 4), os imperativos conjugados na terceira pessoa do singular ("salve o meu filho!", p. 7) e uma grande quantidade de pronomes átonos que o português informal talvez preferisse suprimir ou trocar por tônicos.

A princípio, pensamos que não seriam questões que saltariam aos olhos em uma primeira leitura e que provavelmente não teriam incomodado se já não soubéssemos que o texto italiano é muito próximo da oralidade informal e que se trata de um texto traduzido do italiano, língua caracterizada por muito mais retomadas pronominais do que o português brasileiro. Mas nos lembramos de ter visto uma encenação do texto em novembro de 2016, com direção de Ítalo Laureano e atuação de Marisia Prado. À época, tivemos a impressão de um texto que ecoava italiano e que não fluía tão bem em português, além de termos percebido que era muito mais cômico que crítico e que parecia ter sofrido cortes em relação ao texto italiano. Como já conhecíamos o texto italiano, foi impossível ter uma primeira impressão do texto brasileiro baseada somente em suas características, mas tê-lo visto em cena foi importante para ter uma percepção de sua exequibilidade. Não pareceu comprometida, mas também não pareceu ideal.

Quando feito o cotejamento com o monólogo italiano, uma questão que já havia sido intuída da versão brasileira salta aos olhos: o monólogo sofreu cortes consideráveis. Em italiano, tem 24 páginas, enquanto, em português, são 13 (e não há grandes diferenças de formatação entre a versão brasileira e a italiana). Ainda não foi feita a contagem de palavras dos dois textos para poder quantificar melhor os cortes, mas a sua presença é incontestável. Diante disso, optamos por fazer um quadro que mostra praticamente todas as diferenças entre o texto de partida e o texto de chegada, que pode ser visto abaixo. Em relação aos outros monólogos, a análise não será tão exaustiva.

Quadro 4 – Comparação entre *Una donna sola* (RAME; FO, 1981) e *Brincando em cima daquilo* (RAME; FO, trad. PICCOLI; VIGNATI, 1984)

Ho la lavabiancheria, 24 cicli! Lava e asciuga... Ma come asciuga!... Certe volte devo ribagnare tutto, per poter stirare... è tutto secco! (p. 18)	Tenho máquina de lavar roupa que lava, torce e enxuga com água quente. Ela enxuga tanto, tanto que, às vezes, eu tenho que molhar toda a roupa novamente, pra poder passar. (p. 2)
[...] cosa devo volere di più dalla vita io... Dopotutto, sono solo una donna... (p. 18)	Mas com tudo isso, a senhora pode não acreditar, mas eu me sinto uma mulher sozinha... (p. 2)
per mio cognato... Eh... le toccava! Le toccava tutte! Proprio lì... (p. 19)	É por causa do meu cunhado... É, ele mexe muito com elas. Mexe, entende? Passa o dia bulinando as coitadas. Sim... exatamente aí. (p. 2)
Legge, legge moltissimo… s'informa... Fumetti porno! Ha la stanza piena di riviste schifose, con su tutte le donne nude... in certe posizioni! Scomode! Per me, quelle povere ragazze dopo le foto le ingessano come mio cognato... Con su dei pezzi di carne anatomica, ingrandita, a colori... pare un dépliant di macelleria! Che a me quando me ne capita una in mano, poi, a mezzogiorno, non riesco a cucinare la bistecca... mi viene da vomitare... E così, da quando tutte le donne se ne sono andate, mi occupo io di mio cognato, sa, io lo faccio per mio marito... è suo fratello	Ele lê... lê muito... se atualiza... estórias pornográficas em quadrinhos. Tem o quarto cheio de revistas nojentas... essas cheias de mulheres peladas. ... Cada pose!... Quem cuida dele? Sou eu, infelizmente. Mas faço isso pelo meu marido... Deve ser o meu marido... ele sempre liga nessa hora... (p. 3)

dopotutto... Ma che dice! (*Risentita*) A me mi rispetta eccome! Ci mancherebbe altro! A me, prima di allungare la mano, me lo chiede, me lo chiede sempre! (*Squilla il telefono*) Oh, dev'essere mio marito... mi chiama sempre a quest'ora. (p. 19)	
Ciao, sì... no, no, sono allegra... sono allegra, Aldo sono molto allegra. (Sempre più nervosa) Ero qui che stiravo e ridevo. (Gridando) Sono allegra! (p. 21)	Tchau! Ahn? Por que eu estou alegre? (MAIS NERVOSA) Porque eu estou passando um monte de roupa... (GRITANDO) Estou rindo porque estou passando roupa! (p. 4)
Ha visto? Gli ho dovuto dire una bugia... Eh no, non lo sa del porcone telefonico... se glielo dico va a finire che se la prende con me!... Lo so che io non ho colpa, ma lui dice che se loro insistono è perché sentono che io mi turbo, si eccitano di più e insistono col masturbo! E va a finire che mi fa togliere anche il telefono... Già mi tiene chiusa in casa... Prigioniera! La mattina quando esce mi chiude... (p. 21)	A senhora viu? Tive que contar uma mentira... ele não sabe do tarado telefônico... se souber, é capaz de dizer que a culpada sou eu. E sabe o que ele vai fazer? Vai mandar desligar o telefone... Como se já não bastasse me manter trancada em casa. Toda manhã quando sai, ele me tranca a sete chaves. Fico prisioneira na minha própria casa. (p. 6)
Vede, una povera donna non può starsene un po' in deshabillé in casa sua a stirare... Per colpa di quello lì devo stirare con su il paltò! (*Gridando rivolta al Guardone*) Vero?... E il passamontagna!... E gli sci!... Che non so neanche sciare, cado e mi rompo tutta come mio cognato!... (*Alla dirimpettaia*) La polizia? No, non la chiamo. Sa cosa succede? Arrivano, stendono un bel verbale, vogliono sapere fino a che punto ero nuda o vestita in casa mia... se ho provocato il Guardone con danze erotiche... e per finire io, solo io, mi becco una bella denuncia per atti osceni in luogo privato, ma esposto al pubblico! No, no, me la cavo da me. (p. 21-22)	Polícia? Não, não vou chamar... eu me viro sozinha. (p. 4)

Cantavo dalla mattina alla sera... La sera no, la sera piangevo: “Sei una depravata”, mi dicevo (p 22)	Quando eu ficava com ele, cantava o dia inteiro (p. 5)
Ah, devo far finta di non essere in casa... spegnere la radio, il giradischi, il televisore... d’accordo, come vuoi tu, agli ordini capo! Anzi, per te faccio di più! Sai che faccio? Vado in gabinetto, mi tuffo nella tazza e tiro la catena!... (p. 23)	Ah! Tá bom, tenho que fingir que não tem ninguém em casa... desligar o rádio, a vitrola, o gravador, a televisão... certo, como você quiser... O que eu não faço por você? Só está faltando ir ao banheiro, me jogar na privada e puxar a descarga! (p. 5)
Sì, l’amore! E non gliene frega niente se a me non va, se non ne ho voglia! Sempre pronta devo essere io, sempre pronta! Come il Nescafè! Lavata, profumata, depilata, calda, snodata, vogliosa, ma: zitta! Basta che respiri! E faccia un gridolino ogni tanto, per fargli credere che ci sto. E invece io con mio marito non ci sto! Insomma non sento niente... io... non riesco ad arrivare... Ecco, sì... quella parola lì... Che parola! Che parola!! Non la dico mai! Orgasmo! Mi pare come il nome di una bestiaccia schifosa... un incrocio fra un mandrillo e un orango. Mi pare di leggerlo a grandi titoli sui giornali: “Orgasmo adulto fuggito dal circo americano!”, “Suora aggredita allo zoo da un orgasmo impazzito”. Quando poi dicono: “Ha raggiunto l’orgasmo”, mi pare di vedere un povero tapino che dopo una gran corsariesce a prendere il tram al volo... (*Ride*) Ah, fa lo stesso effetto anche a lei?... O-R-GA-SMO!! Che parolaaa!! Con tanti nomi che ci sono... non potevano chiamarlo ad esempio “sedia”?... Sì, sedia... così uno dice: “Ho raggiunto la sedia”, primo, non si fa capire che ha fatto le brutte cose... secondo, se è stanco si riposa! (*Ride divertita*) Dove ero rimasta?... Ah, sì, mi scusi, ma questo fatto dell’orgasmo mi ha fatto perdere il filo. Con mio marito, non sento niente! (p. 23-24)	É trepar. Sem se importar se estou ou não com vontade. E eu tenho que estar sempre disposta. Pronta instantaneamente como Nescafé. Sempre excitada. Mas sempre em silêncio! Basta que eu respire! E que, às vezes, dê um pequeno grito para que ele se convença que chegamos juntos ao... (FICA EMBARAÇADA. A VIZINHA COMPLETA) É isso... ORGASMO!!! Que palavra! Com tantos nomes que existem, foram colocar logo esse. Aonde eu estava mesmo? Desculpe, mas em matéria de orgasmo, eu sempre perco o fio da meada. Ah, sim! No meu marido. Com ele, eu não sinto nada. (p. 7)

Niente! Guardi come faccio l'amore con mio marito... *(Cambiando tono)* Non lo dica a nessuno eh... Così! *(È seduta e restando seduta si mette sull'attenti, come un soldato)* E quando ha finito faccio: "Riposo!" No, non ad alta voce, se no me le dà... Di dentro... io parlo sempre di dentro. "RIPOSO!" Non so perché non sento niente. Forse perché mi sento come... bloccata... mi pare di essere come… (p. 24)	Nada! Me sinto uma estátua. Me sinto bloqueada... parece que sou sempre… sempre... (p. 8)
Ma sa il tempo che ci penso... che è anche una parola facile: "ADOPERATA"! Sì, adoperata, come il rasoio elettrico, il fòn per i capelli... Sarà anche che io non ho avuto molte esperienze di sesso... ne ho avute due... questa del marito che non conta, e un'altra che ero ancora una ragazzina... Dieci anni io... lui dodici. Un imbranato! Speriamo sia migliorato crescendo... Noi non sapevamo niente di quelle cose lì... sapevamo solo che i bambini nascono dalla pancia... No, non ho sentito niente... proprio niente! Solo un gran male qui. (*Accenna all'ombelico*)... Sì, qui... l'ombelico... e sì, perché noi si credeva che fosse quello, il posto dell'amore... e allora lui col suo coso... spingeva, spingeva... Ho avuto l'ombelico infiammato non so per quanti giorni. (*Ride*) Mia mamma credeva mi fosse tornata la varicella! A mio marito, questo fatto dell'ombelico non glielo ho confidato... E no, perché magari dopo dieci anni fai una lite: "Taci tu! E quella volta dell'ombelico allora! Puttana!" No, no, zitta sono stata. L'ho detto al prete... Mi sono confessata... m'ha detto di non farlo più. Dopo, sono cresciuta... No, non ho più avuto esperienze di sesso... E no, quella lì dell'ombelico non mi era piaciuta. Sono diventata grande, mi sono fidanzata, le mie amiche mi hanno spiegato... Il giorno del	Não pode imaginar há quanto tempo estou procurando essa palavra! E era tão fácil: "Usada". Com ele eu me sinto usada. Desde o começo eu não sentia nada... pensava que fosse assim com todas as mulheres. Até que conheci aquele moço (p. 8)

matrimonio in chiesa ero così emozionata!... Cantavo a squarciagola... No, non con la voce... di dentro... io faccio tutto di dentro... Cantavo dentro di me: “arriva l’amore, oho ohoo... arriva l’amore...” (*Cambia completamente tono: delusa*) Invece è arrivato mio marito! Come sono rimasta male la prima notte, signora... “Ma come: è tutto qui?” mi chiedevo... Come sono rimasta male la prima notte! Anche alla centesima!... Informarmi? E da chi? Allora ho incominciato a leggere i giornali delle donne e ho scoperto una cosa! (*Dandosi molta importanza*) Ho scoperto... che noi donne abbiamo i punti erogeni... che sarebbero quei punti di maggiore sensibilità al tatto del maschio... (*Delusa*) Ah, lo sa già... Ne sa di cose lei, eh? Ma quanti ne abbiamo! Su quel giornale c’era il disegno di una donna nuda, tutta divisa in quarti... sa, come quei cartelloni che si vedono appesi nelle macellerie con su la vacca tutta divisa in regioni, come la carta d’Italia, e ogni punto erogeno era pitturato con colori tremendi, a seconda della sensibilità più forte o meno forte. Per esempio la lombata, rosso fuoco! Poi la parte qui, dietro il collo, quella che i salumieri chiamano “la coppa”, in violetto; poi il filetto della schiena, arancione! Poi lo scamone... Ah, lo scamone è una roba!! Il non plus ultra! Speciale! Quasi come la parte della "lonza" che pare che se uno la sa trattare bene, la "lonza" dà dei fremiti erotici da schiattare! Quasi come farsi toccare il biancostato e la polpa di roast-beaf, che poi sarebbe il muscolo sartorio o anche traverso, come dire interno della coscia o cosciotto! Con mio marito né lombata né filetto né polpa... niente! Non sentivo niente! Ma mi ero rassegnata, perché credevo che per tutte le donne fosse così... finché non ho conosciuto il ragazzo.

(p. 24-26)	
Io non ero abituata a quei sentimenti dell'anima, ma solo alle palpate del cognato, le zozzerie del telefonico, le adoperate di mio marito. Allora mi sono sentita una roba che ho detto: "Stai scivolando verso il peccato!" Ho chiuso con l'inglese! (p. 26)	Eu não estava acostumada com este sentimento tão puro, vindo do fundo da alma. Então senti uma coisa dentro de mim e pensei: "Você está escorregando para o pecado". E resolvi acabar com o inglês. (p. 8)
Ribussano... chi sarà adesso signora? Il creditore, la polizia, il ragazzo pazzo? Io non rispondo a nessuno... (*Ribussano con insistenza*) Vuoi vedere che è proprio la polizia? (*Si sente gridare a gran voce: Maria, Maria*) Mio marito! (*Va alla porta*) Aldo... cosa bussi... va bene che il campanello è rotto, ma hai la chiave, e aprila 'sta porta!... Hai perso le chiavi?! Oh mamma! E adesso cosa mi capiterà? Mi toccherà morire di fame, sepolta viva, come l'abate Faria... io, il bambino, il manone... Che morte, che morte!! (*Al marito*) Guarda che è stato qui il tuo amico... sì, quello dei soldi. È andato a chiamare la polizia... No, non ha parlato con me, non sono cretina!... Ha parlato con la cameriera... Quale cameriera? Non abbiamo cameriera? Certo che ce l'hai la cameriera! Hai la cameriera, l'infermiera, la baby-sitter, la donna a ore, tuttofare, tuttolavare, tuttopalpare a farsi fottere!... No, non sono né isterica né pazza... e sono contenta che arrivi la polizia, così la faremo finita... Sì, vattene... e non tornare mai più! (p. 30-31)	

M'ha detto, puttana! Mio marito gli mette incinta la figlia e lui dice puttana a me! (*Il ragazzo, bussando alla porta, cerca di attirare l'attenzione della donna*). Lasciami stare! Ho una disgrazia in famiglia... ho il marito incinto! (p. 34)	Me chamou de puta. Pode? Meu marido deixa a filha dele grávida e é a mim que ele chama de puta. (O MOÇO BATE NA PORTA PROCURANDO CHAMAR A ATENÇÃO DELA). Me deixa em paz. Aconteceu uma desgraça na minha família... Meu marido ficou grávido. (p. 12)
L'ho castigato!... Perché mi ha deluso... io credevo che lui fosse "l'AMORE"... invece no... è un porco come tutti gli altri... (*È disperata*) Signora, non ce la faccio più... (*Si sente il pianto del bambino*). Non ce la faccio più... Il mio bambino... vado dal mio bambino... voglio bene solo a lui... (p. 35)	Que decepção! Eu pensava que ele era "O AMOR" [rubrica ilegível]. O meu filho... é a única coisa que eu amo, o meu filhinho. (p. 12-13)
Meno male che è venuta a stare di fronte a casa mia... (p. 36)	Foi Deus que enviou a senhora pra me dar esses conselhos. (p. 15)

Fonte: Elaborado pela autora desta dissertação.

Não seria problemática, em si, a presença de cortes na tradução, uma vez que as próprias representações de Rame e Fo variavam muito e demoravam anos a terem um texto estabelecido. Mais interessante, no entanto, é analisar quais partes foram cortadas: as comparações entre a mulher e a carne de boi, eletrodomésticos ou o Nescafé; a parte em que a protagonista diz ser, ao mesmo tempo, esposa, babá, empregada doméstica etc., a parte em que ela diz se expressar sempre "por dentro", nunca em voz alta. Por outro lado, foi mantida quase integralmente a parte em que ela fala do caso extraconjugal.

Também é interessante notar que, apesar da redução do tamanho do texto, várias frases parecem alongadas em português e apresentam um maior número de palavras, aparentemente por terem menos marcas de oralidade – sintaxe interrompida, palavras soltas, ausência de conectivos – e, portanto, seguirem a estrutura sintática de textos escritos. Um exemplo é este trecho em que Maria fala ao telefone com Aldo, seu marido. Em italiano: "Ciao, sì... no, no, sono felice... sono felice, Aldo, sono molto felice. (*Sempre più nervosa*) Ero qui che stiravo e ridevo... Sì Aldo, sono felice... (*Gridando*) Sono feliceeee! (p. 16)". Em português: "Tchau! Ahn? Por que eu estou alegre? (MAIS NERVOSA) Porque eu estou passando um monte de roupa... (GRITANDO) Estou rindo porque estou passando roupa! (p. 4)"

Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Berman considera a racionalização uma das tendências deformadoras da tradução etnocêntrica, pois ela "recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia da ordem de um discurso" (2012, p. 68) e "aniquila também um outro elemento prosaico: o objetivo de concretude. Quem diz racionalização, diz abstração, generalização." (2010, p. 69) Parece ser justamente isso o que acontece quando a justaposição das frases "sono felice" e "ero qui che stiravo e ridevo" se transforma em pergunta – "Por que eu estou alegre?" – e resposta – "Porque eu estou passando um monte de roupa..." – ordenadas logicamente com a ajuda de "por que" e "porque". A concretude do teatro e o justaposição da oralidade parecem enfraquecidos frente à racionalização da tradução.

Voltando aos cortes, eles parecem ter um impacto direto na construção da personagem, na representação da mulher e no tom da peça, que, embora não perca totalmente seu caráter feminista, passa a ser mais branda em suas críticas. Vamos passar, então, à análise de alguns deles.

Em dois momentos (quando está falando das histórias em quadrinhos pornográficas que seu cunhado lê e quando fala da descoberta tardia da própria sexualidade), Maria compara o corpo feminino à carne comercializada em açougues, principalmente à bovina. A comparação é um dos pontos em que aparece mais forte a questão da mulher destituída de sua subjetividade e transformada em mero corpo para fruição alheia, masculina. Para Carol J. Adams, que escreveu *A política sexual da carne* (2012), a carne é um símbolo do patriarcado e há uma relação estreita entre a opressão da mulher pelos homens e o consumo de carne, assim como uma associação entre a mulher e a carne ingerida. A escolha do corte de ambos os trechos é uma escolha pela diminuição das críticas à sociedade machista no monólogo.

O segundo desses trechos também trata da descoberta da sexualidade, feita em idade já adulta, após muitos anos de casamento. Nessa parte, Maria diz que descobriu as zonas erógenas femininas e começa a nomeá-las, mas usa nomes dos cortes de carne, não das partes do corpo. Isso acontece logo após a narração da sua primeira experiência sexual, que se deu, de forma traumática, na infância. Essa é, talvez, uma das partes mais didáticas do espetáculo, fundamental para construir a cumplicidade entre espectadora e atriz. Afinal, ela mostra primeiro a ignorância sobre a sexualidade, depois a sua descoberta; mostra como tinha grandes expectativas que não se cumpriram para o casamento; mostra como não há cumplicidade entre ela e o marido, pois não pode sequer contar sua experiência sexual na infância para ele sem correr o risco de ser repreendida. Mostra, de fato, uma situação como a de muitas outras mulheres.

Há também outros cortes, menores, em partes que mostram o subjugo ou a objetificação da mulher. Por exemplo, “Ma sa il tempo che ci penso... che è anche una parola facile: “ADOPERATA”! Sì, adoperata, come il rasoio elettrico, il fòn per i capelli...” (p. 20) vira apenas “Não pode imaginar há quanto tempo estou procurando essa palavra! E era tão fácil: "Usada". (p. 8). Também foi cortado o primeiro trecho em que ela começa a responder à opressão do marido:

> No, non ha parlato con me, non sono cretina!... Ha parlato con la cameriera... Quale cameriera? Non abbiamo cameriera? Certo che ce l’hai la cameriera! Hai la cameriera, l’infermiera, la baby-sitter, la donna a ore, tuttofare, tuttolavare, tuttopalpare a farsi fottere!... No, non sono né isterica né pazza... e sono contenta che arrivi la polizia, così la faremo finita... Sì, vattene... e non tornare mai più! (p. 28-29).

Nesse trecho, parece haver um cuidado para que a mulher não seja vista nem como histérica, nem como louca, assim como em outros momentos do texto italiano: duas vezes, Maria diz que grita ou fala sempre “di dentro”, nunca em voz alta, com medo de apanhar; ela também conta ter começado a beber para suportar a sua condição depois que rompeu com o rapaz. Todos esses momentos foram cortados do texto brasileiro. Além disso, de três vezes em que aparece nela um sentimento de culpa, apenas uma foi mantida.

É possível afirmar, portanto, que a profundidade psicológica da personagem é menor no texto brasileiro do que no italiano, e que o primeiro não toma o cuidado do texto de partida para que a mulher não pareça louca ou histérica quando decide se vingar de todos os homens que a oprimiam.

Além disso, a tradução brasileira também parece corroborar para a manutenção do papel da mulher no teatro como protagonista de histórias de amor, visto que o único trecho que se mantém próximo do texto de partida, com menos cortes, é justamente aquele em que conta a história trágica do seu relacionamento extraconjugal, cuja conclusão, parcialmente cortada, é “L’ho castigato!... Perché mi ha deluso... io credevo che lui fosse “l’AMORE”... invece no... è un porco come tutti gli altri... (*È disperata*) Signora, non ce la faccio più... (*Si sente il pianto del bambino*). Non ce la faccio più... Il mio bambino... vado dal mio bambino... voglio bene solo a lui...” (p. 34). Em português, ela se tornou “Que decepção! Eu pensava que ele era “O AMOR”. O meu filho... é a única coisa que eu amo, o meu filhinho.” (p. 12-13).

Por fim, em um trecho a rubrica torna-se uma fala. Em português, Maria diz “Nada! Me sinto uma estátua. Me sinto bloqueada... “ (p. 8), ao invés de mostrar como faz amor com seu marido, como em italiano: “Niente! Guardi come faccio l’amore con mio marito... così. (*È seduta sullo sgabello e restando seduta si stende rigida mettendosi sull’attenti, come un soldato*)” (p. 20). Ao invés de o público ser testemunha de um fato e daí tirar suas conclusões,

passa a ser testemunha da fala de Maria, uma fala subjetiva e, portanto, passível de questionamento. Além disso, ao transformar uma didascália em fala de personagem, a tradução tenta preencher com linguagem verbal espaços que caberiam às outras semioses do teatro, nesse caso, ao corpo, ou, na pior das hipóteses, transforma o discurso em redundante, com fala e gesto apontando o mesmo significado. A esse propósito, Veneziano (2002, p. 209-210) diz que uma das características do teatro de Fo é não ser didascálico: "Por exemplo, se o ator diz: 'Olha a lua!', e depois faz o movimento, torna-se didascálico, porque estará dizendo com o corpo o que já foi dito antes." A tradução de didascália em fala pode impulsionar o teatro a ser mais didascálico, não exatamente tornando-o menos exequível cenicamente, mas talvez impactando a sua potência cênica. Isso também torna o texto mais adequado para a leitura silenciosa do que para a cena.

É possível concluir que os cortes na tradução de Michele Piccoli e Roberto Vignati parecem ter acontecido justamente nos momentos em que o texto era mais contundente politicamente, tanto na questão anticapitalista quanto na feminista. Além disso, esses momentos coincidem com figuras de linguagem (principalmente comparações e metáforas) que têm grande valor para o projeto do casal Fo e Rame – pelo tom de humor grotesco que trazem ao espetáculo, algo de que se valem sistematicamente e ao longo de toda a produção literária e teatral para criar obras que sejam, ao mesmo tempo, engraçadas, críticas e populares. Novamente, trata-se de uma tendência que Berman considera deformadora, dessa vez, sob o termo *empobrecimento qualitativo*, que

> remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significante ou – melhor – icônica. É icônico o termo que, em relação ao seu referente, "cria imagem", produz uma consciência de semelhança. (2012, p. 75)

Parece possível classificar a tradução de Vignati e Piccoli para o português como uma tradução expressiva (ou receptiva), segundo a definição dada por Torop (2010, p. 103). Particularmente aplicável a *Brincando em cima daquilo* é o "conceito de 'equivalência dinâmica': todas as modificações são justificadas pelo alcance de prováveis reações parecidas dos leitores do prototexto e do metatexto (NIDA, TABER, 1969, p. 23)".[33] Cabe aqui a ressalva, ainda, de que, no caso de Vignati e Piccoli, o texto de chegada parece querer recriar uma reação específica do público, a risada, em detrimento do pensamento crítico, que seria a

[33] No texto de partida: "il concetto di 'equivalenza dinamica': tutte le modifiche sono giustificate dal conseguimento di probabili reazioni simili dei lettori del prototesto e del metatesto (Nida, Taber 1969, p. 63)." (TOROP, 2010, p. 103)

outra reação esperada dos espectadores do texto de partida. Assim, os tradutores para o português obtiveram um texto ainda cômico, mas mais leve e curto.

2.2.2.2 *O despertar*

O título do monólogo italiano *Il risveglio* foi traduzido de forma literal por Michele Piccoli e Roberto Vignati para *O despertar*. Talvez porque já se trate, em italiano, de um monólogo mais curto, em geral a tradução brasileira se manteve mais próxima do texto de partida do que em relação ao monólogo comentado anteriormente. No Quadro 5 é possível ver as principais diferenças entre um texto e outro, que serão comentadas abaixo.

Quadro 5 – Comparação entre *Il risveglio* (RAME; FO, 1981) e *O despertar* (RAME; FO, trad. PICCOLI; VIGNATI, 1984)

Una famiglia come questa, che sta in una casa come questa, con trecento famiglie come questa... con tutti che hanno la mania di lavarsi alla stessa ora!! Con che cosa mi sciacquo adesso!? (p. 58)	Também, trezentas famílias como esta moram neste conjunto e todos resolvem se lavar na mesma hora porque trabalham em fábricas. Só podia dar merda mesmo! E agora, com que eu me enxáguo? (p. 2-3)
Vernice per i termosifoni (p. 59)	Detefon (p. 3)
Che ho messo? (*Legge sul barattolo*) Vernice per termosifoni!! Ho l'ascella d'argento?! Come me la tolgo? Me la toglierò in fabbrica col solvente. (p. 59)	Porcaria! E agora, como é que eu tiro isso? (PASSA UMA TOALHA) Ah! Na fábrica! Ainda bem que eu tenho um vidro de desodorante lá no armário! (p. 3)
In compenso ci ho messo il detersivo al limone per la lavastoviglie... È giusto: il limone si mette sempre nel frigorifero, altrimenti "va a male"! (p. 59)	[...] na roupa suja [...] (p. 4)
E il Luigi, la scenata che mi ha fatto per il caffè... ci aveva messo il bicarbonato! Certi rutti! (p. 60-61)	E o Luiz, coitado, eu coloquei bicarbonato pra adoçar o café dele. Foi por isso que ele ficou com soluço e depois não parava de arrotar. (p. 6)
Ho dimenticato la chiave nella serratura... e allora? Uccidimi moglicida!!!" (p. 61)	Tudo isso só porque eu esqueci a chave na fechadura? (p. 6)

“Lasciami stare, – mi fa lui, – non è per la chiave che sono arrabbiato... è che ’sto maledetto treno dei pendolari m’ha fatto un ritardo di un’ora... un’ora e mezza per fare 20 chilometri! Tutto tempo che il padrone mica mi paga... né mi paga il viaggio d’andata, né quello di ritorno, né mi paga il tram. Tutti viaggi che io faccio per lui, mica per villeggiatura!” (p. 61)	É por culpa desse maldito trem de subúrbio que atrasou uma hora. Levou uma hora e meia pra fazer vinte quilômetros, imagina! Tempo perdido! Tempo que o patrão nunca me paga. (p. 6-7)
E te la vieni a prendere con me? – gli faccio io, sempre con la chiave in mano. – A parte che il padrone non si chiama più “padrone”, si chiama “multinazionale!” Oggi il padrone ce l’hanno soltanto i cani! Noi siamo esseri liberi, oggi! Il padrone multinazionale ti frega le ore che viaggi e te la prendi... ma non te la prendi per le ore che frega a me... a me, che oltre a lavorare per otto ore come una bestia per lui, ti faccio anche la serva gratis! Per lui, per il multinazionale! (p. 62)	E você chega irritado e vem se pegar comigo? – eu disse... sempre com a chave na mão – Homem, aprende, hoje quem tem patrão é cachorro. Nós temos multinacionais. (p. 6)
Alle sette e due minuti devi farla, così ti cambia la suorina! (p. 61-62)	E depois das sete horas, só depois das sete horas, porque assim quem tem que te limpar é a freira. (p. 7)
La famiglia, la sacra famiglia... l’hanno inventata apposta perché tutti quelli come te, sballati dalla nevrosi dei ritmi bestiali di lavoro, ritrovino in noi mogli tuttofare, il materasso su cui sfogarsi! (*Ha finito di lavare il bambolotto, l’asciuga e lo riveste*) Noi, vi rigeneriamo... per lui, gratis! Per essere pronti all’indomani a tornare belli e scaricati a produrre meglio per lui, il multinazionale! (p. 62)	-
Eppure lavoro anch’io! Le calze che sporchi tu, chi le lava? Io! Quante volte hai lavato le mie calze? (p. 62)	-

Mi va bene che i “tuoi” problemi siano i miei, ma vorrei che anche i “miei” problemi fossero i “tuoi” e non soltanto i “tuoi” i miei, e i miei sempre i miei!! (p. 63)	Você vive dizendo que os seus problemas também são meus, mas sabe que eu também gostaria que os meus fossem seus? (p. 8)
Domenica!? (*Gridando*) Domenica!! (*Al bambino*) E tu non mi dici niente! È domenica! Roba da pazzi, volevo andare a lavorare anche di domenica! Sono pazza!! (*Cantando*) Di domenica non si lavora e fino a tarda ora si sta a dormire! A letto, bambino, a letto! Dormire!! (*Depone il bambino nel letto matrimoniale, corre in proscenio e si rivolge direttamente al pubblico*) Voglio fare un sogno dove c’è un mondo che tutti i giorni è domenica! Tutta una vita di domeniche! È la fine del mondo... È scoppiata la domenica eterna! Non ci sono più gli altri giorni della settimana... Il lunedì l’hanno impiccato, il giovedì fucilato, il venerdì affettato!... Tutti i giorni sono domenica... (*Corre al letto, s’infila sotto le coperte*) Dormire bambino! Dormire! E se mi sogno un’altra volta di lavorare, mi strozzo da sola! Dormire! (*Sulle ultime parole, con il lenzuolo si copre tutta, testa compresa*). (p. 64)	"Domingo! (GRITANDO) Hoje é domingo! (FALA COM O MENINO) E você não me disse nada? No domingo não se trabalha. Pra cama, menino, pra cama! O domingo é o único dia que nós podemos dormir até mais tarde. (COLOCA O MENINO NA CAMA DE CASAL, O MARIDO RESMUNGA QUALQUER COISA) (VIRA PRO OUTRO LADO) Ah! Tomara que eu sonhe que a vida é um domingo eterno. A segunda-feira foi enforcada, a quinta-feira, foi fuzilada, a sexta, cortada em pedaços. E que o único dia que existe é o domingo. Vamos dormir menino. Hoje é domingo! (ELA SE COBRE TODA, INCLUSIVE A CABEÇA). (p. 8-9)

Fonte: elaborado pela autora desta dissertação.

Embora as diferenças entre texto de partida e texto de chegada sejam, neste caso, menos radicais, é possível ver que a tradução seguiu a mesma tônica de *Brincando em cima daquilo*. Da mesma forma como no monólogo anterior, neste há uma tendência a eliminar marcas de oralidade e explicar mais do que apresentar as situações, em uma tendência de racionalização, como é possível perceber, por exemplo, no trecho em que, ao invés de dizer apenas “certi rutti!” (p. 42) depois de contar que tinha colocado bicarbonato no café do marido, a protagonista explica logicamente as consequências: “Foi por isso que ele ficou com soluço e depois não parava de arrotar. (p. 6)”

Além disso, o tom grotesco do monólogo, intencionalmente ou não, foi diminuído. Quando a protagonista diz que passou tinta para aquecedor nas axilas e vai tirá-la com

solvente na fábrica, está, de certa forma, aludindo ao contato que os trabalhadores têm com materiais tóxicos, ainda que indiretamente e em chave cômica. Em português, embora a protagonista ainda tenha passado algo tóxico, um inseticida (o que, aliás, é uma ótima tradução para manter a comicidade, uma vez que é um produto tóxico muito presente nas casas brasileiras, ao contrário da tinta para aquecedores), ela vai apenas passar desodorante por cima na fábrica.

Os cortes aqui também são menores em número, mas nem por isso menos significativos. Por exemplo, não há em português a parte em que a protagonista explicita o seu sofrimento com a dupla jornada, dizendo que, além de trabalhar oito horas como um animal para o patrão, também é serva do marido, e de graça. Mais uma vez, parte do teor feminista e anticapitalista do espetáculo é perdido, especialmente quando ele se faz mais explícito. Nesse sentido, é particularmente significativo o corte da parte em que a protagonista diz que a família foi inventada para que as mulheres regenerem gratuitamente os homens para o trabalho na fábrica. Mais uma vez, o lado humorístico da peça parece privilegiado em relação ao seu lado crítico.

2.2.2.3 *A mãe porra-louca*

A mesma tendência evidenciada nos monólogos anteriores foi seguida em *A mãe porra-louca.* Nesse caso, pelo menos, a tradução era de fato mais difícil. Se a realidade da dona de casa e da operária era parecida (e ainda é) com a realidade de operárias e donas de casa brasileiras, o texto de *La mamma fricchettona* é cheio de referências ao contexto político italiano dos anos 1970, como foi sublinhado no capítulo anterior.

Quadro 6 – Comparação entre *La mamma fricchettona* (RAME; FO, 1981) e *A mãe porra louca* (RAME; FO, trad. PICCOLI; VIGNATI, 1984)

Porta una grande borsa. Cammina circospetta. Ha l'aria di essere inseguita. (p. 39)	Entra carregando uma grande bolsa. Tem-se a impressão de que está sendo perseguida. (p. 1)
Porcaccia d'uma miseraccia, 'sti caramba dell'ostrega... fin dentro la chiesa mi vengono a tampinare. (p. 39)	Puta merda! Até dentro da Igreja esses filhos da mãe me perseguem. (p. 1)

Rieccone altri due, porco boia, m'hanno incastrata.... (p. 39)	Pronto, chegaram mais dois. Puta merda, desta vez me encurralaram. (p. 1)
Te li ritrovi dapperttutto 'sti preti dell'ostrega! (p. 39)	Incrível como os padres hoje em dia estão em todo lugar. (p. 1)
È il mio sacrosanto diritto di essere confessata. Pago le tasse!... Le tasse c'entrano eccome! Se non sbaglio la nostra è una religione di Stato, e se non sbaglio lo stipendio ve lo dà lo Stato, cioè noi contribuenti; quindi io pretendo che la mia religione di Stato mi confessi. (p. 40)	Eu sou católica, apostólica, romana, batizada, crismada, e, portanto, tenho o direito de me confessar. (p. 2)
Ma io credevo che dopo il compromesso teologico... (p. 40)	Mas eu sempre achei que depois do compromisso com Deus... (p. 2)
Oeuhh, ci sono stata un sacco di volte sotto processo... (Tira fuori il lavoro a maglia e comincia a sferruzzare) Beh... resistenza aggravata a pubblico ufficiale, furto con destrezza, che poi non era neanche con 'sta gran destrezza, se mi son fatta beccare! Semmai era furto con impaccio, le pare?... No, non sono una ladra abituale. Così, ogni tanto... qualche sciocchezza, tanto per fare la spiritosa. Le autoriduzioni invece la faccio tutte... Mi entusiasmano... bello! Che bello: in 30-40-50 donne di un quartiere, entrare in un supermarket e fare la spesa: "Quanto pago:" "Centomila" "No, noi paghiamo 50 mila! Autoriduzione del 50% perché tanto voi sul 50% che vi rimane guadagnate ancora..." (Meravigliata) È peccato padre? Peccato mortale? E l'inflazione allora? (p. 40-41)	IH!! Vários. Duvido que o senhor calcule quantos processos já sofri! (TIRA DA BOLSA UM TRABALHO DE TRICÔ E COMEÇA A TRICOTAR) Por vários motivos: desacato à autoridade, resistência à prisão, roubos de pequenas coisas sem importância, que depois se transformaram em roubos de coisas muito importantes. (OUVE) Ah! Padre, assim o senhor me ofende. Amadora não, eu sou uma ladra profissional. Mas roubar não me entusiasma muito não. Prefiro os saques. Principalmente aos supermercados. Ah! Acho lindo roubar os supermercados. Minha avó sempre dizia: ladrão que rouba ladrão, tem cem anos de perdão. O quê? Sozinha? Engano seu, eu nunca estou sozinha. Têm sempre 30, 40 ou 50 mulheres comigo. São todas do mesmo bairro. Entramos no supermercado e levamos tudo que não podemos comprar. Quem manda eles colocarem tudo ali à mostra, provocando a cobiça da gente. Ora, Padre, os nossos roubos são um pequeno grão de areia no meio do enorme oceano de lucros

	que eles têm nas nossas costas! (ESPANTADA) O quê? É pecado? Pecado mortal? E a inflação, Padre? Não é pecado? Não é um assalto diário ao bolso da gente? (p. 2-3)
Poi è cresciuto, è andato a scuola e si è messa di mezzo 'sta maledetta politica... Sì, quando è arrivato al liceo, sa, le occupazioni, gli scontri con la polizia. Una volta mi è arrivato a casa massacrato, tutto sporco di sangue... (41)	Depois meu filho cresceu, foi para a escola e se meteu com a política, essa maldita política. Um dia chegou em casa todo arrebentado e sujo de sangue... (p. 3)
E poi in casa 'sto ragazzino, ci contestava tutto a me e a mio marito... sa, noi siamo tutti e due militanti osservanti del PCI. Le parole più gentili che ci diceva erano: "Revisionisti, socialdemocratici, opportunisti, sacrestani di sinistra! Però quello che ci faceva andare in bestia era quando tirava fuori le tiritere cretine da indiano metropolitano, tipo questa: «Ma dove vai ZANGHERO? Con la PAJETTA da NAPOLITANO sulla testa COSSUTA, ripiena di [CERVETTI la cravatta AMENDOLATA, lo sguardo BERLINGUERO, mi sembri il comico TATÒ! Oh figlio INGRAO! Qui natta ci COVA!» Oh, che rabbia mi faceva! Cosa c'entrano i dirigenti del mio partito... Mi provocava, capito? (p. 43-44)	Em casa, ele contestava tudo. As palavras mais gentis que ouvíamos dele eram: oportunistas, sacristão de esquerda. Reacionários de merda! Acomodados! Parasitas da sociedade! Vivia me provocando, entende? (p. 4)
E per correre meglio mi sono tirata la sottana fino a qui... (p. 44)	Tive que levantar um pouco a saia, até aqui olha, senão... Que foi Padre? Nunca viu as pernas de uma mulher não? (p. 5)
Avevo le ovaie alla cock!... (p. 44)	Tinha os ovários fervendo (p. 4)

Come mi ha fregata a me l'amore padre... (p. 45)	Como o amor acabou comigo! O senhor já amou alguém, Padre? Não, Cristo não vale... (p. 5)
"Ma piantala, un conto è l'eroine che uccide e un conto farsi una spinellata ogni tanto!" (p. 46)	“Ainda se fosse heroína que mata, mas fazer todo esse escândalo por causa de um fuminho à toa, que eu puxo de vez em quando?" (p. 8)
Andavo a cercalo dapperttutto: nelle scuole occupate, nelle case occupate. (p. 47)	Procurei por ele em todos os lugares. Na escola, nos barzinhos, nas boites. (p. 8)
Sono andata in uno di quei mercatini della roba usata, scompagnata, originale-orientale fabbricata a Monza e mi sono fatta tutto un corredo: sandali siriani, un gonnellone del Marocco, una giacca dell'Afghanistan, un foulard greco dell'UPAIM (p. 47)	Fui até um bazar de roupas velhas, peguei várias peças, tudo descombinando. Uma era original, outra oriental, outra fabricada aqui mesmo e fiz meu traje de cigana. Sandálias da Síria, um saiote de marrocos, uma blusa do Afeganistão e um lenço grego, que de grego não tem nada e é das casas pernambucanas. (p. 9)
Mi ricordo le sue mani e le cose che mi diceva mentre facevamo l'amore: "Dio! Madonna! Cristo! Come sto bene! Mi sembra di essere in paradiso!"... Ed era ateo!...(p. 50)	Ah! Como eu me lembro das mãos dele percorrendo o meu corpo e de tudo o que ele dizia enquanto me penetrava. Ah! Como foi bom! Eu estava no paraíso!" (p. 11)
Prete spia, prete spia... non sei figlio di Maria! Spia, spia non sei figlio di Maria! (p. 52)	Padre que espiona, não é filho de Madona. Espiona espião e acaba morrendo pagão! (p. 13)

Fonte: elaborado pela autora desta dissertação.

Em geral, a escolha dos tradutores parece ter sido a de evitar menções ao contexto sócio-político italiano. Claro, não é um contexto fácil de entender ou de transpor para o Brasil e, como bem explica Tortoriello, é difícil a decisão entre manter as referências políticas e arriscar a incompreensão do público ou eliminá-las e arriscar a simplificação demasiada do texto:

> É óbvio que, no caso de qualquer texto teatral, a questão do contexto sócio-político e cultural pode virar um problema muito espinhoso, uma vez que aquilo que é conhecimento adquirido para um determinado público, e que pode ser ativado através de alusões simples ou mínimas referências, muitas

> vezes não o é para um público de outra língua e cultura, que então não tem acesso ao mesmo quadro interpretativo.
> [...] A responsabilidade do tradutor se torna, então, muito grande: escolher a favor de uma adaptação à cultura de chegada traz consigo o risco de um achatamento excessivo da cultura da obra original, mas do outro lado a escolha oposta, que envolve a manutenção das referências culturais mais especificamente ligadas à cultura e à sociedade de partida, pode condenar a obra a uma quase total incompreensão por parte de um novo público.[34]

Ela explica, ainda, que a maior parte dos tradutores da obra de Fo precisa escolher uma escala de prioridade do que deve ser mantido e do que é menos importante, uma vez que o teatro do italiano carrega necessariamente uma carga política. Curioso é notar que Vignati e Piccoli parecem não ter escolhido prioridade nenhuma, uma vez que até os lugares onde a mãe procura o filho, escolas e casas ocupadas, que indicariam no mínimo um contexto político conturbado e que podem tranquilamente ser entendidos em português, são trocados por lugares pacíficos: escolas, barzinhos e boates.

Nesse texto, o período politicamente convulsionado é fundamental para entender a escolha radical de tantas pessoas, que se desiludiram completamente com a sociedade e buscaram construir vias alternativas tanto de vida comunitária como de luta política. A protagonista, que já era exagerada no texto de Fo e Rame, vira aqui apenas uma caricatura, quase sem humanidade, porque não está presente a rede complexa de motivos que a levou a sair da própria casa para viver sem conforto e sem a própria família. Novamente, a diminuição da carga política do texto acaba fazendo com que o amor (nesse caso, pelo filho) ganhe mais importância do que tem no texto de partida.

Problemático é também o fato de, no texto brasileiro, a mãe virar uma ladra profissional, enquanto no italiano ela era uma ladra ocasional. As autorreduções, forma de manifestação contra a inflação surgida na Itália nos anos 1970, viram simples saques aos supermercados. Felizmente, talvez pelo fato de o Brasil ter sofrido com a inflação na década de 1980, o motivo das autorreduções nos supermercados não foi apagado na tradução. Essa parte foi, aliás, muito alongada no texto brasileiro, o que também constitui, para Berman (2012, p. 72), uma deformação, pois "é um afrouxamento que afeta a rítmica da obra." Se a

[34] No texto de partida: "È ovvio che nel caso di qualsiasi testo teatrale la questione del contesto socio-politico e culturale può divenire uno spinosissimo problema, che ciò che è dato acquisito per un determinato pubblico, e che può venire attivato attraverso semplici allusioni o riferimenti minimi, molto spesso non lo è per un pubblico di altra lingua e cultura che quindi non ha accesso allo stesso tipo di frame interpretativo.
[...] La responsabilità del traduttore dunque diviene molto grossa: scegliere in favore di un adattamento alla cultura di arrivo porta con sé il rischio di un eccessivo appiattimento culturale dell'opera originale, ma d'altro canto la scelta opposta, che comporta il mantenimento dei riferimenti culturali più specificamente legati alla cultura e alla società di partenza, può condannare l'opera a una pressoché totale incomprensione da parte di un nuovo pubblico." (TORTORIELLO, 2001, p. 80)

componente crítica ao lucro dos supermercados aproveitando-se dos trabalhadores ainda está presente no texto brasileiro, nem tudo é explicado em termos de política: “Quem manda eles colocarem tudo ali à mostra, provocando a cobiça da gente” (1984, p. 3).

Por um lado, talvez a aliança entre o Partido Comunista Italiano e a Democracia Cristã não fosse um referente que circulasse facilmente na sociedade brasileira, com o qual os tradutores pudessem contar para manter parte do contexto político italiano no texto traduzido e garantir a plena compreensão do público. Por outro lado, é verdade que no Brasil não é incomum a aliança entre a esquerda e as igrejas, nem a mistura de política com religião. Particularmente, acreditamos que os referentes a esse tipo de situação poderiam ter sido mantidos, mesmo que fosse a custo de uma generalização.

Isso porque a parte inventiva do trabalho com a língua no monólogo italiano se alterna entre os dois polos, o da religião e o da política. De um lado, há uma quantidade grande de blasfêmias, inventadas ou existentes, que a protagonista profere dentro da igreja, além de ela usar o nome de Deus, Jesus e Nossa Senhora também para descrever a relação sexual que tem com um desconhecido. Embora o português não seja uma língua dada às blasfêmias como o italiano, também temos várias interjeições e formas de manifestar espanto de origem religiosa, que o tradutor não soube aproveitar. Por outro lado, há também palavras de ordem e músicas de cunho político, especialmente de zombaria, ao longo de todo o texto italiano. Elas foram praticamente todas eliminadas da tradução brasileira, a não ser pela última linha, com a infeliz tradução de “Prete spia, prete spia... non sei figlio di Maria! Spia spia, non sei figlio di Maria!” (1981, p. 50) com “Padre que espiona, não é filho de Madona. Espiona espião e acaba morrendo pagão!” (1984, p. 13). Além de a frase em português ter um ritmo muito mais lento e guardar pouca ou nenhuma semelhança com uma palavra de ordem, é difícil imaginá-la na boca de uma mulher que sai rapidamente de cena, carregada pela polícia. Difícil dizer, também, se a frase seria facilmente entendida em cena.

Ainda é possível perceber, neste monólogo, uma tendência à diminuição do ritmo das falas e à excessiva racionalização, como se vê, entre outros, na tradução de “Ma piantala, un conto è l'eroina che uccide e un conto farsi una spinellata ogni tanto!” (1981, p. 46) por “Ainda se fosse heroína que mata, mas fazer todo esse escândalo por causa de um fuminho à toa, que eu puxo de vez em quando?" (1984, p. 8) e na de “un foulard greco dell’UPAIM” (1981, p. 47) por “um lenço grego, que de grego não tem nada e é das casas pernambucanas.” (1984, p. 9).

Por fim, além da diminuição da carga política do monólogo, neste também houve um aumento da carga cômica, com a inserção de uma série de insinuações amorosas e/ou sexuais

da protagonista em direção ao padre que não estavam no texto italiano, como “Que foi Padre? Nunca viu as pernas de uma mulher não?” (1981, p. 5).

2.2.2.4 *Temos todas a mesma história*

Embora seja o penúltimo monólogo do espetáculo *Brincando em cima daquilo*, *Temos todas a mesma história* é a última tradução que analisaremos. Ela parece ser, de todos os textos, a que menos ecoa a língua italiana. Na primeira leitura do texto, antes do cotejo com *Abbiamo tutte la stessa storia*, este foi o que nos pareceu mais fluido e próximo do português informal.

Quadro 7 – Comparação entre *Abbiamo tutte la stessa storia* (RAME; FO, 1981) e *Temos todas a mesma história* (RAME; FO, trad. PICCOLI; VIGNATI, 1984)

Ti sembra il modo di fare l’amore? (p. 71)	Puxa, você tem um jeito muito esquisito de fazer amor... (p. 1)
mi fa male, mi fa venire due seni che sembrano le cupole di San Pietro (p. 72)	me faz mal, me faz crescer os seios, tanto que parecem a cúpula da Igreja de São Pedro... (p. 2)
Un milione?!... Lo so, signora, che c’è la Legge! È proprio dalla 194 che vengo... Non le dico come sono impazzita per trovare un medico che mi facesse il certificato d’aborto, l’ospedale che mi mettesse in lista... Finalmente mi mandano a chiamare, entro: obiettavano tutti! Un solo medico faceva aborti... stanco morto... tutti gli altri obiettavano. Obiettavano le infermiere, quelli delle analisi, il cuoco... Che obiettore il cuoco! Roba che se non ci fossero state quelle ragazze che occupavano il reparto, saremmo morte di fame. Poi è arrivata la polizia, ha caricato le ragazze, le ha sbattute fuori. Io mi sono spaventata e mi sono detta: «Con questa Legge, va a finire che mio figlio mi nasce di ventiquattro anni... col militare già fatto, bell’e che disoccupato, pronto per emigrare	Como??? Um milhão? Aumentaram o preço? Culpa da inflação? Sei, o que não sobe, não é mesmo? Um milhão! Ah! Doutora, prefiro ter a criança. Prefiro a criança. Não, não é pelo dinheiro não... (p. 3)

in Germania! Vado a farlo clandestino...» (Cambia tono) Un milione! Adesso capisco perché obiettano i ginecologi... chiamali fessi! Un milione a ogni obiezione e diventano miliardari sulla nostra pelle! Altro che cucchiai d'oro! (Si alza decisa) No, signora, non lo faccio... No, non è per i soldi, me li potrei far prestare... È che non accetto il ricatto... c'è una Legge, rispettatela! (Cambia tono. Riflessiva) (p. 74)	
Che cosa dolce, dolce... (Cambia tono) Dolce! Gelato... gelato... che voglia di gelato, alla panna con spaghetti, acciughe, melone e salame!! (p. 75)	que coisinha doce, doce... (MUDA DE TOM) Sorvete... sorvete de morango com creme... espaguete a putanesca... doce de goiaba. (p. 4)
Va verso questo lumino piccolo piccolo... Cos'era? Un nanetto, piccolo, che stava in cima a un fungo grosso, e faceva la pipì fosforescente! (p. 77)	E caminha pra ela. Que será? Era um anão que estava encima de um cogumelo, fazendo xixi. (p. 5)
Tant'è vero che ho la lampograf nel taschino... (p. 78)	A prova é esta caneta própria prá engenheiro, que eu carrego no bolso, e que eu gosto tanto. (p. 6)
Salta fuori un giovane, professionista, bella presenza, settentrionale, a scopo affettuosa amicizia offresi! (p. 78)	eu me transformarei num jovem professor, com bela presença, que tem como alvo principal lhe oferecer uma afetuosa amizade. (p. 6)
lui se ne va a fare l'elettronico, e tu sposina culetto tondo stai lì a smoccolare fino a sera che lui torna... (p. 79)	depois esse eletrônico te deixa sozinha e vai pra engenharia dele... (p. 6)
ha gridato l'ingegnere bella presenza a scopo affettuosa amicizia offresi (p. 79)	disse o engenheiro que estava entrando com sua bela presença, oferecendo afetuosa amizade (p. 7)

Fonte: elaborado pela autora desta dissertação.

Nesse texto, há, novamente, apagamento do contexto sócio-político do texto de partida. Mais uma vez, nos parece uma ausência problemática. A versão italiana de 1981 trata da Lei 194, de 1978, que legaliza a interrupção voluntária de gravidez, mas que, na prática, dificilmente era aplicada. A primeira versão do texto, por sua vez, assim como a publicação

de 1978, não menciona a lei, uma vez que ela ainda não havia sido promulgada, mas trata de sua inexistência: a protagonista diz que vai ter o filho porque, se for esperar a lei, ele vai acabar nascendo duas vezes. Os tradutores provavelmente optaram por omitir o trecho que menciona a Lei 194 porque a interrupção voluntária de gravidez ainda é considerada crime no Brasil, a não ser em caso de estupro ou feto anencefálico. De toda forma, essa nos parece uma referência política de compreensão mais fácil do que a do monólogo anterior, uma vez que os movimentos pelo direito de decidir não são específicos da Itália. Não condenamos a escolha de não falar da Lei 194, mas a de não falar da regulação do aborto, especialmente porque consideramos, no capítulo anterior, que a temática da condição das mulheres e de sua luta por direitos era a dominante absoluta da peça. Ainda assim, esse é o monólogo que perde menos conteúdo em relação ao seu texto de partida, possivelmente porque é o mais alegórico de todos, não por um acerto pontual dos tradutores. Como, aqui, o efeito de provocar a reflexão crítica é resultado mais do conjunto do monólogo do que de trechos específicos, a escolha dos tradutores por um trabalho de tipo expressivo/receptivo (TOROP, 2010), voltado para a recepção do humor do texto, não prejudica a indução ao pensamento crítico.

Como nos anteriores, nesse texto também há uma certa racionalização e um certo alongamento do ritmo em algumas falas, como em “Puxa, você tem um jeito muito esquisito de fazer amor…” (1984, p. 1) por “Ti sembra il modo di fare l’amore?” (1981, p. 71) ou “A prova é esta caneta própria prá engenheiro, que eu carrego no bolso, e que eu gosto tanto. (1984, p. 6)” por “Tant'è vero che ho la lampograf nel taschino…” (1981, p. 78).

Há, no entanto, mais trechos que merecem ser elogiados pela tradução ágil e funcional em português, como “depois esse eletrônico te deixa sozinha e vai pra engenharia dele... (1984, p. 6)” ou “disse o engenheiro que estava entrando com sua bela presença, oferecendo afetuosa amizade” (1981, p. 7). Há mesmo um trecho em que a tradução para o português é ligeiramente menos didascálica que a versão italiana, ao suprimir “che voglia”: “que coisinha doce, doce... (MUDA DE TOM) Sorvete... sorvete de morango com creme... espaguete a putanesca... doce de goiaba.” (1984, p. 4) por “Che cosa dolce, dolce... (Cambia tono) Dolce! Gelato... gelato... che voglia di gelato, alla panna con spaghetti, acciughe, melone e salame!!” (1981, p. 75)

2.2.3 A ética na tradução de Brincando em cima daquilo

É possível concluir que o trabalho de Vignati e Piccoli corresponde ao segundo dos casos apontados por Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011) para a tradução de teatro, ou

seja: ele envolveu majoritariamente profissionais da área de Teatro e tinha como objetivo uma montagem específica do espetáculo de Fo e Rame. Esta condição contextual já influencia a tradução, que não tem necessariamente a preocupação de ser uma obra de referência para possibilitar o acesso ao trabalho dos dramaturgos italianos, mas de dar vida a uma nova peça no Brasil. Nesse sentido, já era de se esperar que houvesse adaptações na tradução, o que, a princípio, não seria um problema. Afinal, o próprio ato de encenar concede liberdades criativas em relação a um texto base, sem contar que Fo e Rame trabalhavam continuamente para melhorar os próprios textos e adequá-los ao contexto de apresentação, fazendo com que o texto base não fosse sempre seguido.

É interessante notar, no entanto, como o texto em português, ainda que de forma sutil, perde figuras de linguagem, tem menos marcas de oralidade e funciona em um regime mais lógico-explicativo e menos representativo do que o texto italiano. Essas características parecem muito mais associadas à escrita do que à cena e, portanto, seriam mais previsíveis em uma tradução correspondente ao primeiro dos grupos identificados por Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011), ligado à área de Letras e com o objetivo da publicação. De toda forma, ainda que sejam consideradas tendências deformadoras de racionalização e empobrecimento qualitativo por Berman (2012), estas questões parecem mais pontuais do que gerais e não prejudicam a tradução como um todo.

Muito diferente, porém, é a questão dos cortes. No artigo intitulado “Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no ‘entre’(lugar)?”, Maria Tymoczko (2013, p. 116) afirma que “O valor ideológico do texto de partida é por sua vez complementado pelo fato de que a tradução é um ‘meta-enunciado’, uma declaração sobre o texto de partida que constitui uma interpretação de tal texto.” É possível interpretar também os cortes realizados por Vignati e Piccoli como um discurso sobre o texto de Fo e Rame, que dá preferência ao seu lado cômico e pretere o seu lado crítico, político e feminista, ainda que não de forma completa. O humor, para Fo (s. d.), porém, não era um objetivo em si, e sim um meio para garantir a comunicação com o povo e impedir a catarse do público e sua consequente pacificação com a sociedade; ou seja, o humor, assim como o teatro, estava a serviço da política e da transformação social.

As escolhas tradutórias de Vignati e Piccoli fizeram com que se perdessem, pelo menos parcialmente, dois elementos que causam distanciamento no público e, consequentemente, levavam-no a refletir criticamente sobre o que vê. O primeiro deles é o grotesco, presente na convivência entre cômico e trágico, sobre o qual Fo, em entrevista a Castellini, diz:

> o grotesco e o satírico, nunca a paródia, que limita o valor e o peso das coisas. O grotesco, por outro lado, se desenvolve através da tragédia. Quando você pega os fatos trágicos e os "transpõe" no grotesco, os coloca de frente para o paradoxo, para a torção do absurdo. É aí que você obtém algo de válido, algo que faz com que as pessoas pensem, além de rir.[35]

Além disso, o elemento épico, presente, por exemplo, no prólogo do espetáculo, que não foi traduzido para o português, também tinha como função provocar distanciamento e favorecer o senso crítico, além de impedir que os espetáculos fossem mal compreendidos. Ambos os aspectos fazem com que a peça perca pelo menos parte de seu potencial político e didático e se aproxime, de fato, do que Dario Fo chama de paródia.

Ao renunciarem sistematicamente à menção a aspectos da política italiana, os tradutores renunciaram também à sua poética. Para Meschonnic (2010), ela é o modo de significar de um texto, não mais separado dualmente entre o plano do conteúdo e o plano formal, e inclui o discurso, que, por sua vez, "supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física" (p. 16). Nesse sentido, não parece contraditório que o texto de chegada tenha tanto o eixo do conteúdo como o eixo da forma muito diferentes do texto de partida: seu discurso é outro.

Vignati e Piccoli também adaptaram a cultura-fonte para a cultura-alvo (PAVIS, 2008), aplainando as diferenças entre as duas e fazendo com que seja difícil compreender de que lugar vem esse texto – ele não é mais italiano, visto que não possui mais idiossincrasias ligadas à cultura desse país (nem mesmo as blasfêmias!), e também não é brasileiro. Tampouco possui um ritmo brasileiro, uma oralidade ágil, como seria o desejável para transpor o texto-fonte.

Para Berman (2012, p. 95), não há uma receita metodológica que garanta uma boa tradução. No entanto, ele enfatiza que "o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro", o que não parece não ter sido o caso da tradução brasileira de *Tutta casa, letto e chiesa*. Spivak (2005) também valoriza a tradução como ato de hospitalidade estética e política, que deveria criar espaço para que a subalternidade possa falar. Embora a teórica indiana esteja se referindo à subalternidade de povos e culturas, acreditamos ser possível usar o mesmo conceito para falar da subalternidade da mulher na sociedade contemporânea. Pensando sob esse viés, a tradução de Vignati e Piccoli, em relação ao texto italiano, fecha espaço para a subalternidade.

---

[35] No texto de partida: "[...] il grottesco e il satirico, mai la parodia, che limita il valore e il peso delle cose. Il grottesco, invece, si sviluppa attraverso la tragedia. Quando prendi i fatti tragici e li "trasponi" nel grottesco, li metti davanti al paradosso, allo stravolgimento dell'assurdo. Ecco allora che ottieni qualcosa di valido, qualcosa che fa ragionare la gente, oltre che ridere." (CASTELLINI, 1991, s. p.)

É difícil dizer se o tom político das primeiras montagens de *Tutta casa, letto e chiesa* no Brasil era menor também devido ao contexto do político brasileiro do começo dos anos 1980, de fim da ditadura militar. De toda forma, é possível imaginar que, em relação ao contexto brasileiro, é possível que a peça tenha, sim, aberto espaço para a subalternidade. No entanto, é possível ver que o humor, provavelmente pelo uso da mesma tradução, continua sendo o elemento predominante das montagens contemporâneas. Ele está presente nos materiais de divulgação, no cenário, na construção de personagens, nos próprios festivais em que elas circulam, a tal ponto que, pela primeira vez no mundo, em 2017, o espetáculo foi montado por um ator, homem, que faz o papel de todas as mulheres protagonistas.[36] Até 2016, quando Dario Fo ainda estava vivo, nenhuma montagem com um ator representando as mulheres tinha sido autorizada. Seria interessante, em outra oportunidade, discutir esta montagem em particular à luz do conceito de lugar de fala.

Parece ser possível afirmar que a falta de um livro publicado com a tradução integral de *Tutta casa, letto e chiesa* do italiano ao português fez com que as traduções de Vignati e Piccoli, a princípio voltadas para a montagem de *Brincando em cima daquilo*, se tornassem uma espécie de obra de referência para as montagens seguintes da obra de Fo e Rame no Brasil. Dessa forma, influenciaram também a recepção menos política e mais humorística que se faz da obra dos italianos. Pode ser que, nas primeiras montagens, mesmo esse texto menos político tenha se constituído como um elemento de abertura de espaço para a voz da subalternidade. No entanto, hoje em dia, com as mudanças que ocorreram no mundo e a terceira onda do feminismo, o texto como está traduzido no Brasil, além de não espelhar a proposta de teatro didático e político de Rame e Fo e de não ter conseguido criar uma linguagem espontânea e inventiva como a deles, também exerce um papel muito aquém do seu potencial em relação à abertura de espaço para a fala da voz subalterna. Por isso, acreditamos ser enriquecedor retraduzir a peça para que uma nova apreciação dela se faça possível no país, assim como continuar o esforço de localizar as traduções de Zilda Daier para entender melhor como se deu a chegada do espetáculo no Brasil.

[36] O ator Wilson de Santos e o diretor Marcelo Médici estrearam em 2017, em São Paulo, um espetáculo composto por três dos monólogos femininos de Franca Rame e Dario Fo, também intitulado "Brincando em Cima Daquilo". (PRADO, 2017)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMO TRADUZIMOS *TUTTA CASA, LETTO E CHIESA*

Após a análise de *Brincando em cima daquilo*, decidimos retraduzir *Tutta casa, letto e chiesa*, buscando verter a íntegra do espetáculo italiano, incluindo os prólogos, além de recriar, dentro do possível, a poética de Rame e Fo em um contexto brasileiro. Para isso, também nos servimos das análises feitas no primeiro capítulo desta dissertação.

Para não corrermos o risco de recorrer demasiadamente à língua típica da escrita, inicialmente, traduzimos o texto oralmente, como se fosse uma tradução simultânea, e gravamos o resultado. Tal técnica foi inspirada no procedimento usado por Rabetti (in PIRANDELLO, 2005) para traduzir *Os gigantes da montanha*. Em um segundo momento, transcrevemos o material gravado e fizemos uma revisão cotejada com o texto de partida. Enfim, lemos a tradução em voz alta, fizemos algumas alterações e pedimos que uma atriz o testasse em voz alta. Não acreditamos, ainda, ter chegado a um resultado suficientemente adequado para o palco da tradução, uma vez que gostaríamos de testar o seu funcionamento de forma mais coletiva. De forma análoga ao que aconteceu com o texto italiano, provavelmente o brasileiro só chegará a uma versão relativamente estável após ser testado diversas vezes na frente do público. De toda forma, acreditamos que a tradução será sempre passível de mudanças, assim como o texto fonte italiano.

Em relação aos critérios que nortearam este trabalho, tentamos empreender um caminho que não fosse nem a estrangeirização absoluta, nem a domesticação absoluta, conforme o pensamento de Pavis (2008, p. 147):

> Uma terceira solução, um caminho intermediário, por outro lado, o mais frequentemente empregado, consiste em transigir entre as duas culturas, em produzir uma tradução que seja como um "corpo condutor" entre as duas culturas e que respeite a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza.

É interessante notar que esta negociação entre a familiaridade e a estranheza já é própria do texto de partida, e isso em dois níveis: no nível do humor, que, como vimos, precisa de um elemento próximo e de um distante para ser acionado (BERGSON, 2004), e da alternância entre o registro épico e o dramático. O objetivo desse jogo entre proximidade e afastamento do texto fonte parece ser o de produzir, ao mesmo tempo, uma relação de comunidade entre os que assistem a peça e um distanciamento crítico desses em relação ao que veem e, consequentemente, em relação à sociedade em que vivem.

Por isso, recorremos particularmente à adaptação para a cultura nacional nos momentos em que era preciso recriar o humor, especialmente quando ele era devido à

linguagem e não à situação. Nesses momentos, nos valemos de uma posição funcional, como a defendida por Rosas (2003): definimos o objetivo de provocar o riso e, a partir dele, decidimos como proceder na passagem para o português. Em alguns momentos, foi possível manter o texto próximo do italiano; em outros momentos, não. No trecho do prólogo em que há paródias de poesias com a inserção de termos sexuais, por exemplo, acreditamos que não funcionaria traduzir literalmente as poesias para o português. Isso porque uma delas soa clássica, a outra soa dantesca, ambas são referentes escolares para um italiano médio. A familiaridade em relação à sonoridade dessas poesias não existe no contexto brasileiro e, como acreditamos que um elemento familiar era necessário para provocar o riso nesse trecho, escolhemos parodiar duas das mais conhecidas poesias brasileiras, "Ora (direis) ouvir estrelas!", de Olavo Bilac, e a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias. Os elementos que introduzem estranheza, que são as palavras de cunho sexual, foram traduzidos literalmente para o português.

Além disso, também tentamos, na tradução, recriar não apenas o tipo de relação que o texto mantém com os espectadores e os efeitos que quer provocar sobre eles, mas também o tipo de cena que impulsiona. Afinal, para Bassnett (2005, p. 173),

> Uma das funções do teatro é operar em outros níveis que não o estritamente linguístico, e o papel da plateia assume dimensão pública não compartilhada pelo leitor individual, cujo contato com o texto é essencialmente uma questão privada. Uma preocupação central do tradutor de teatro deve ser, portanto, o aspecto da performance ou interpretação do texto e sua relação com o público, [...] o tradutor deve levar em conta a função do texto como um elemento de e para interpretação.

Por isso, evitamos preencher com elementos linguageiros as lacunas do texto que devem ser preenchidos por outras semioses, assim como evitamos transformar didascálias em falas. Também procuramos manter a concretude do discurso de Fo e Rame, evitando a tendência deformadora que Berman chama de racionalização (2007).

Ainda em relação à linguagem, buscamos manter o jogo entre aproximação e estranhamento. Evitamos traduzir de forma homogênea todos os monólogos e, embora tenhamos tentado recriar uma oralidade informal fluida em português na maior parte deles, deixamos espaço para que o texto brasileiro sofresse influência do italiano, por exemplo na tentativa de recriar os xingamentos e as blasfêmias usados em *Una donna sola* e *La mamma fricchettona*.

As palavras arcaizantes usadas na tradução de *Contrasto per una sola voce* e *Medea* também foram calcadas no italiano, uma vez que a sensação de estranhamento nos parecia particularmente importante nos dois monólogos. Além disso, no caso do primeiro, escolhemos

usar o pronome "tu" e os verbos conjugados na segunda pessoa do singular como estratégia de arcaização (TOROP, 2010), além de recriar as rimas do texto italiano. No caso de *Medea*, mais complexo, preferimos fazer pequenas alterações fonéticas e ortográficas nas palavras usadas, além de manter os hipérbatos, como tentativa de provocar um estranhamento parecido com o do texto de partida, que não se refaz exatamente a nenhum dialeto italiano.

Apesar de haver uma forte presença de assuntos políticos no espetáculo, o fato de o eixo temático ser a condição da mulher faz com que eles sejam, via de regra, mais universais do que aqueles de outras peças de Fo. Quase todos os problemas mencionados, aliás, além de se aplicarem também ao contexto brasileiro, ainda são atuais, e talvez sejam mais atuais aqui do que na Itália.

Um único monólogo, no entanto, *La mamma fricchettona*, é mais ligado à política especificamente italiana da década de 1970, aos eventos que aconteceram naquele país. Possui, portanto, implícitos culturais (TOROP, 2010), que são aqueles elementos tidos como óbvios na cultura do texto de partida, o que não é necessariamente o caso na cultura de chegada. Por isso, a escolha sobre que tipo de tradução fazer foi mais difícil. Por um lado, parecia que o *Brincando em cima daquilo* tinha perdido muito ao eliminar as alusões mais específicas ao contexto político, por outro lado, não podíamos traduzir o texto literalmente e arriscar o desentendimento do público, que não pode parar de assistir à peça para fazer uma pesquisa.

Concordamos com Garcia, que afirma que "Todo teatro de intenção política tira sua seiva do momento histórico, mas ganha universalidade pelo emprego de construções alegóricas e metafóricas" (apud VIANA, 2003, p. 93). Por isso, decidimos manter quase todas as referências à situação política italiana da época, escolhendo, para isso, segundo a terminologia de Torop (2010), a estratégia de realizar, além de uma tradução textual (ou seja, a tradução de um texto inteiro em outro texto inteiro), também uma tradução metatextual (ou seja, a tradução de um texto em uma cultura, fazendo uso de instrumentos metacomunicativos, como o prólogo elaborado por nós para o monólogo). Imitamos a técnica de Fo e Rame de usar prólogos para preparar o espectador para o monólogo que virá a seguir e escrevemos um prólogo que tentou ser didático, simples e cômico ao explicar em poucas palavras uma situação política complicadíssima. Esperamos, assim, ter recriado o objetivo didático do teatro de Dario e Franca, agindo não apenas como tradutores, mas também como atores que interpretam o papel dos dramaturgos italianos. Barbosa (2014, p. 31) já havia refletido a respeito da semelhança entre o papel do tradutor e aquele dos profissionais do teatro:

> Entretanto, se Phyllis Zatlin (2005), como afirmamos, atribui ao tradutor a função de dramaturgo, propomos, para a teoria da tradução, algo um pouco mais amplo (já que o dramaturgo se limita à escrita); postulamos para o tradutor o papel de ator, dramaturgo e diretor ao mesmo tempo. Enquanto ator, ele marca o texto traduzido com sua personalidade, ideologia e corpo; enquanto dramaturgo, ele translada as estratégias de teatro na costura de seu texto (com isso, evidentemente, altera a sintaxe, a pontuação, as lacunas dos subentendidos etc.), e enquanto diretor, ele elabora (por causa de suas escolhas lexicais e sintáticas, de remanejamentos e manipulações, de ênfases, de tons etc.) uma proposta de espetáculo-cultural-virtual ou, em outros termos, de situação de acontecimento do evento textual.

Além disso, acreditamos que não domesticar demasiadamente o texto por temer a sua incompreensibilidade é também tratar eticamente o público e os profissionais responsáveis pela encenação do texto, valorizando a sua inteligência. Certamente, a plateia pode entender algo que não conhece totalmente; certamente, os atores, diretores e encenadores elaborarão estratégias além da tradução para se comunicar com os espectadores.

Por fim, cabe dizer que tentamos, no processo de tradução, elaborar um texto que pudesse ser, por um lado, encenado tal como está, sem que fosse necessário ler notas de rodapé ou fazer longas pesquisas acerca dos dramaturgos italianos. Por outro lado, tentamos, ao mesmo tempo, criar um documento que fosse também acadêmico e que trouxesse algumas informações complementares para aqueles que porventura decidissem pela leitura silenciosa ou para os profissionais envolvidos no processo de encenação. Concordamos, nesse sentido, com o posicionamento de Caetano (2018, p. 113):

> Voltamo-nos também para a perspectiva cultural contemporânea, visando à mais ampla disseminação literária, sem, contudo, ignorar os parâmetros acadêmicos e filológicos, necessários a uma tradução eficiente e acessível a públicos indistintos, acreditando que ambas as vertentes não se excluem, uma vez que entendemos que o produto de um trabalho realizado com cuidado filológico e que tem se desdobrado por anos de leituras e tentativas — ora frustradas, ora não — pode se encaixar em um padrão de qualidade acadêmica sem deixar de abarcar seu intuito de alcançar o espetáculo e a população, de levar até ela aquilo lhe é desconhecido, e que enriquecerá seu conhecimento de mundo e sua cultura.

Por isso, não evitamos totalmente as notas de rodapé, apenas as descartamos como instrumento para garantir a compreensão dos textos e as usamos como ferramenta para divulgar informações complementares.

Como ressalta Umberto Eco, "entre os sinônimos de *fidelidade* não está a palavra *exatidão*. Lá estão antes *lealdade, honestidade, respeito, piedade*." Não procuramos a exatidão ou a literalidade ao traduzir o texto italiano, mas interpretamos o texto fonte "com apaixonada cumplicidade" e nos empenhamos em "identificar aquilo que, para nós, é o

sentido profundo do texto" e em "negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa" (ECO, 2007, p. 426).

Enfim, esperamos ter sabido receber em português e dar ao público, de forma ética, a obra de Fo e Rame, estabelecendo um texto que tenha pelo menos um pouco da vocação popular, cômica, grotesca e didática do italiano, e que continue operando como instrumento para dar voz às mulheres. Não desejamos vida longa a essa tradução da forma como está hoje, mas que possa ser transformada pela passagem pelo palco, pela interação com o público, com atores, diretores, dramaturgos e encenadores.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Jéssica Tamietti de. *Dario Fo, o jogral contemporâneo em Mistero Buffo:* uma proposta de tradução teatral. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-ALJNJF/mestrado_jessica_tamietti_de__almeida.pdf?sequence=1. Acesso em: 2 nov. 2018.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mediações contemporâneas: tradução cultural e literatura comparada. *Gragoatá*, Niterói, v. 16, n. 31, 2. sem. 2011, p. 77-96. Disponível em: http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/139. Acesso em: 15 out. 2017.

ANDERLINI, Serena. Franca Rame donna e attrice. *Il Ponte*, v. 65, n. 6, p. 99-110, 1990. Disponível em: http://www.francarame.it/node/2095. Acesso em: 15 dez. 2018.

ANDERLINI, Serena. When Is a Woman's Work Her Own? An interview with Franca Rame. *Feminist Issues*, v. 11, n. 1, 1991, p. 21-52. Disponível em: https://link.springer.com/article/10.1007%2FBF02685608. Acesso em: 12 jun. 2018.

ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; LEANDRO, Maria Clara Xavier. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, v. 2, n. 20, p. 101-124 2007.

Arte de trovar. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-. Disponível em: https://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp. Acesso em: 26 jan. 2018.

AUGUSTO, Antonio. *Orgasmo de Denise nos EUA*. O Globo, Rio de Janeiro, 6 jan. 1989. Segundo Caderno, p.3

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Ironia/ Humorismo/ Grotesco. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 98-100.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Antes que eu coloque a máscara e a tragédia comece. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Trupersa – Trupe de Tradução de teatro antigo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, p. 13-39.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Apresentação. In: SÓFOCLES. *Icneutas*, os sátiros rastradores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-41.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O tradutor de teatro e seu papel. *Itinerários*, Araraquara, n. 38, p. 27-46, 2014. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7212 Acesso em: 10 dez. 2018.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Tradução de teatro grego: Édipo Rei, de Sófocles. *Cadernos de Tradução* (UFSC), v. 2, n. 22, p. 89-106, 2008.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*: Fundamentos de uma disciplina. Trad. Sônia Terezinha Gehring; Letícia Vasconcellos Abreu; Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, H. (Eds.). *Post-colonial Translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1999.

BEHAN, Tom. Dario Fo: Revolutionary Theatre. Londres: Pluto, 2000.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampf Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da tradução.* Florianópolis: UFSC, 2001. p. 189-215.

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan; Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions*: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

Brincando em cima daquilo. Tradução de *Tutta casa, letto e chiesa*, de Dario Fo e Franca Rame. Direção: Roberto Vignati. Tradução: Roberto Vignati e Michele Piccoli. Rio de Janeiro, 1984. Folheto.

BRUSCELLO. In: ENCICLOPEDIA Treccani. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/bruscello_res-7161c20d-8bac-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em 27 nov. 2018.

CABALLERO, Mara. O gesto e a voz de Denise Stokler. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1985. Caderno B, p. 4.

CAETANO, Andreza. Por uma teoria da tradução do teatro para a cena contemporânea. *Revista do Laboratório de Dramaturgia* – LADI – UnB, Brasília, v. 7, p. 109-127, 2018. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9517/8411. Acesso em: 29 nov. 2018.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcriação:* poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011. p. 31-46.

CASTELLINI, E. *Il giornale della Calabria,* 29 mar. 1991, s. p.

CLAVIJO, Milagro Martín. Franca Rame e la revisione del mito di Medea. In: CERRATO, Daniele (ed.). *Franca, pensaci tu*. Studi critici su Franca Rame. Canterano: Aracne, 2016. p. 93-110.

CONTU, Fabio. *Zona Franca (Rame)*. 2017. Tese (Doutorado em Filologia Italiana) – Departamento de Filologias Integradas, Universidade de Sevilha, Sevilha.

CONTRASTO. In: ENCICLOPEDIA Treccani. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/contrasto_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em: 27 nov. 2018.

CURRÁS-MÓSTOLES, Rosa; CANDEL-MORA, Miguel Ángel. La traducción de la especificidad del texto teatral: la simbología em A man for all seasons. *Entreculturas*, n. 3, p. 37-58, 2011.

CRAINZ, Guido. Il paese reale: dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi. Roma: Donzelli Editore, 2012.

D'ANCONA, Alessandro. La rappresentazione drammatica del contado toscano. In: D'ANCONA, Alessandro. *Origini del teatro italiano*. Torino: Loescher, 1891. p. 242-345. Disponível em: https://archive.org/details/2edoriginideltea02dancuoft. Acesso em: 15 jan. 2019.

D'ARCANGELI, Luciana. Abbiamo tutte la stessa storia: Franca Rame e la violenza sulle donne. In: CERRATO, Daniele (ed.). *Franca, pensaci tu*. Studi critici su Franca Rame. Canterano: Aracne, 2016. p. 31-50.

D'ARCANGELI, Luciana. *The evolution of female characters in Dario Fo's plays from the '60s to the '80s*. Disponível em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=24601&IDOpera=175. Acesso em: 3 jul. 2018.

DARIO Fo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400273/dario-fo>. Acesso em: 03 de Fev. 2019. Verbete da Enciclopédia.

DE STASIO, Loreta. Il teatro politico di Franca Rame. In: CERRATO, Daniele (ed.). *Franca, pensaci tu*. Studi critici su Franca Rame. Canterano: Aracne, 2016. p. 73-84.

DEL RIOS, Jefferson. Zoológico absurdo, mas real. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1984, p. 39.

DUMONT-LEWI, Laetitia. *(Re-)traduire Dario Fo*. Lille: 2003. [Conferência em vídeo]. Disponível em: http://goo.gl/r4HciY. Acesso em: 20 ago. 2016.

EAGLETON, Terry. Gayatri Spivak. In: EAGLETON, Terry. *Figures of Dissent*: Critical Essays on Fish, Spivak, Zizek, and Others. Londres e Nova York: Verso, 2005. p. 158-167.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*: experiências de tradução. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 207.

EVORA, José Antonio. Hasta la última gota de su cuerpo. *Juventud Rebelde*, La Havana, 3 de jun. de 1987, s. p.

FARRELL, Joseph; SCUDERI, Antonio (Eds.). *Dario Fo*: Stage, Text, and Tradition. Carbondale: Southern Illinois University, 2000.

FARRELL, Joseph. *Dario e Franca*. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana. Milão: Ledizioni, 2014.

FARRELL, Joseph. *Franca Rame:* non è tempo di nostalgia. Florença: Della Porta Edizioni, 2013.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FO, Dario. *Manuale minimo dell'attore.* Con un intervento di Franca Rame. Online, s. d. Disponível em: http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/1/1ad/00000-1ad4889f-b71f-41c9-8b8a-0e6120dcb04d/2/~saved-on-db-1ad4889f-b71f-41c9-8b8a-0e6120dcb04d.pdf. Acesso em: 15 ago. 2018.

FO, Dario. Morte acidental de um anarquista. Programa de peça teatral. Sem dados catalográficos.

GOODMAN, Lisbeth. *Contemporary Feminist Theatres*: To Each Her Own. Coleção Gender in Performance. Nova York: Routledge, 1993.

GUZIK. Uma grade atriz numa atuação irretocável. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 set. 1985, p. 20.

HIRST, David L. *Dario Fo and Franca Rame.* Nova Iorque: St. Martin's Press, 1989.

Il mio femminismo e lui. *La repubblica,* Roma, s. p., 4 dez. 1977. Disponível em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10600&IDOpera=51. Acesso em: 16 ago. 2018.

KIRSCH, Gaby Friess. Pressupostos teóricos para uma crítica de tradução literária. *TradTerm*, São Paulo, n. 8, p. 31-50, 2002. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49107/53185. Acesso em: 5 jan. 2019.

La chanson traditionnelle par auteur: Dario Fo. Disponível em: http://www.italie-infos.fr/chanson/chanson-par-auteur-dario-fo1.htm. Acesso em: 3 jan. 2019.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e "do lar". *Veja*, São Paulo, 18 abr. 2016. Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/. Acesso em: 2 fev. 2019.

LUCE, Massimo. La Palazzina Liberty è per sempre di Dario Fo e Franca Rame. La Stampa, Milão, 13 out. 2017. Disponível em: https://www.lastampa.it/2017/10/13/milano/la-palazzina-liberty-per-sempre-di-dario-fo-e-franca-rame-KreANGuebDj8Ccbz94GT2K/pagina.html. Acesso em: 28 jan. 2019.

LUIZ, Macksen. Denise Stoklos, cabeça, rosto e movimentos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1985. Caderno B, p. 4.

MAGALDI, Sábato. Mais Dario Fo, em outro ótimo espetáculo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 dez. 1983, p. 18.

MARFOGLIA, Alessandra. "Una donna sola". Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione. *Palinsesti,* v. 1, n. 4, 2014, p. 53-69. Disponível em: http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/55/80. Acesso em: 23/07/2018.

MARINAI, Eva. "Vieni fuori, Euripede!" La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame. In: BARSOTTI, Anna; MARINAI, Eva (orgs.). *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte.* Bozzetti, figure, scene pittoriche teatrali. Corazzanno: Titivillus, 2011. p. 38-54. Disponível em: http://docplayer.it/58401712-Vieni-fuori-euripide-la-figura-popolare-di-medea-nella-mitografia-di-fo-rame-1-di-eva-marinai.html. Acesso em: 26 out. 2018.

MATE, Alexandre. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*. São Paulo: UNESP, 2011. Disponível em: http://goo.gl/y4sb2K. Acesso em: 15 ago. 2016.

MELLO, Amanda Bruno de. O corpo em disputa e a recusa da submissão violenta em *Uma mulher sozinha*, de Franca Rame e Dario Fo. *IX Colóquio Mulheres em Letras*. Anais... Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2017. p. 40-46.

MELLO, Amanda Bruno de. Tradução, dramaturgia e ética: o caso das traduções brasileiras de Tutta casa, letto e chiesa, de Franca Rame e Dario Fo. *Dramaturgias*, n. 7, p. 80-108, jul. 2018. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9516. Acesso em: 4 jul. 2018.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II* – épistémologie de l'écriture poétique de la traduction. Paris: Gallimard, 1973.

NIKOLAREA, Ekaterini. Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation. *Translation Journal*, v. 6, n. 4, 2002. Disponível em: http://www.bokorlang.com/journal/22theater.htm. Acesso em: 13 ago. 2016.

NOLASCO, Sônia. Nova York se diverte com Denise. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 jan. 1989, p. 16.

PALMA, Anna; MELLO, Amanda Bruno de. Poética e tradução teatral: 'Os Gigantes da Montanha' do Grupo Galpão (2013). *Repertório*: Teatro & Dança (Online), n. 21, p. 87-96, 2014.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas.* Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEGHINELLI, Andrea. Theatre Translation as Collaboration: A Case in Point in British Contemporary Drama. *Journal for Communication and Culture*, v. 2, n. 1, p. 20-30, 2012. Disponível em: http://jcc.icc.org.ro/wp--

content/uploads/2012/05/JCC_vol2_no1_Andrea_Peghinelli_pages_20_30.pdf Acesso em: 10 dez. 2018.

PRADO, Miguel Arcanjo. Brincando em Cima Daquilo: Wilson de Santos é 1º homem a viver papel que foi de Marília Pêra. [S. l.], 2 jun. 2017. Disponível em: https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/06/02/brincando-em-cima-daquilo-wilson-de-santos-e-1o-homem-a-viver-papel-de-marilia-pera/. Acesso em: 11 set. 2018.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PUPPA, Paolo. La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico. Cadernos de Filología Italiana, 2014, v. 21, p. 295-305. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/viewFile/47730/44686. Acesso em: 26 nov. 2018.

RABETTI, BETI. Prefácio. In: PIRANDELLO, Luigi. Os Gigantas da montanha. Rio de Janeiro: 7 LETRAS, 2013.

RAIMONDI, Modesta. Franca Rame: teatro al femminile. 1992. Monografia (Graduação em Disciplinas das artes, da música e do espetáculo) – Faculdade de Letras e Filosofia, Universidade de Bolonha, Bolonha. Disponível em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=24673&IDOpera=175. Acesso em: 18 ago. 2018.

RAME, Franca. *In fuga dal Senato.* Milão: Chiarelettere, 2013.

RAME, Franca; FO, Dario. *Tutta casa, letto e chiesa.* Copione integrale del primo allestimento. 1977. Disponível em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=25355&IDOpera=182.

RAME, Franca; FO, Dario. *Tutta casa, letto e chiesa.* Verona: Bertani Editori, 1979. Disponível em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=19398&IDImmagine=1&IDOpera=182. Acesso em: 13 set. 2018.

RAME, Franca; FO, Dario. *Tutta casa, letto e chiesa.* Milão: F. R. La Comune, 1981. Disponível em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=20449&IDImmagine=2&IDOpera=182. Acesso em: 16 set. 2018.

RAME, Franca; FO, Dario. *Tutta casa, letto e chiesa.* Milão: Fabbri Editori, 2006.

RAME, Franca; FO, Dario; FO, Jacopo. *Venticinque monologhi per una donna*. Turim: Einaudi, 1989. Disponível em: http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/8/862/00000-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d/2/~saved-on-db-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d.pdf. Acesso em: 19 set. 2016.

RAME, Franca; FO, Dario. *A mãe porra louca*. Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. Rio de Janeiro: s. e., 1984. Cópia datilografada, disponível no acervo da Sociedade Brasileira de Autores de Teatro.

RAME, Franca; FO, Dario. *Brincando em cima daquilo*. Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. Rio de Janeiro: s. e., 1984. Cópia datilografada, disponível na biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia.

RAME, Franca; FO, Dario. *O despertar*. Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. Rio de Janeiro: s. e., 1984. Cópia datilografada, disponível no acervo da Sociedade Brasileira de Autores de Teatro.

RAME, Franca; FO, Dario. *Temos todas a mesma história*. Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. Rio de Janeiro: s. e., 1984. Cópia datilografada, disponível no acervo da Sociedade Brasileira de Autores de Teatro.

RAME, Franca; FO, Dario. *Récits de femmes et autres histoires*. Trad. Valeria Tasca. Paris: Arché, 1986. (Coleção Dario Fo, v. 4)

Reuters. Morre atriz italiana Franca Rame, musa do dramaturgo Dario Fo. G1, 29 mai. 2013. Disponível em: http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/05/morre-atriz-italiana-franca-rame-musa-do-dramaturgo-dario-fo.html. Acesso em: 3 fev. 2019.

RISPETTO. In: ENCICLOPEDIA Treccani. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/rispetto_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em 28 nov. 2018.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença.* São Paulo: UNESP, 2000.

RODRIGUES, Neiva. Brincando em cima daquilo. *Uh revista*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1984, s. p.

ROSAS, Marta. Por uma teoria da tradução do humor. *D.E.L.T.A.*, n. 19, p. 133-161, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/delta/v19nspe/09.pdf. Acesso em: 2 jan. 2019.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RUTESKI, Lucas. *Porque amar é subversivo*: política e estética no teatro essencial de Denise Stoklos entre 1990 a 1994. 2015. Dissertação (mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SATTA, Vladimiro. *I nemici della Repubblica*: storia degli anni di piombo. Milão: Rizzoli, 2016.

SAVI, Elisabetta. Franca Rame. La vita, la collaborazione con Dario Fo, le idee, la sua scrittura femminista/femminile. Disponível em: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=997&IDOpera=175. Acesso em: 15 set. 2018.

SCAPOLO, Andrea. Mettere in scena il lavoro: la fabbrica, gli operai, Gramsci e il partito nel "teatro rivoluzionario" di Dario Fo e Franca Rame. Annali d'Italianistica, v. 32, 2014. Disponível em: http://www.ibiblio.org/annali/. Acesso em: 12 jun. 2018.

SETTANTASETTE. In: ENCICLOPEDIA Treccani. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/settantasette_(Dizionario-di-Storia)/. Acesso em: 17 dez. 2018.

SILVA, Ipojucan Pereira da. *O teatro essencial de Denise Stoklos*: caminhos para um sistema pessoal de atuação. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SIMON, Sherry. *Gender in Translation*: Cultural Identity and the Politics of Transmission. Londres e Nova York: Routledge, 1996.

SORIANI, Simone. Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica. Per una genealogia di un "quasi-genere". Forum Italicum: a journal of italian studies. v. 39. n. 2, 2005. Disponível em: https://www.deepdyve.com/lp/sage/dario-fo-il-teatro-di-narrazione-la-nuova-performance-epica-per-una-7cIzmDv378?. Acesso em: 7 dez. 2018.

SORIANI, Simone. Poetica e prassi dell'engagement nel teatro di Dario Fo. Cosmopolis – Rivista di Filosofia e Teoria Politica, v. 14, n. 1-2, 2017. Disponível em: https://www.cosmopolisonline.it/articolo.php?numero=V12010&id=15 Acesso em: 7 dez. 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Tradução como cultura. Trad. Eliana Ávila e Liane Schneider. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 48, p. 41-64, 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1055219/mod_resource/content/1/Spivak%20%E2%80%9CTradu%C3%A7%C3%A3o%20como%20cultura%E2%80%9D%20.pdf. Acesso em: 5 dez. 2019.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TASCA, Valeria. Dario Fo from one language to another. In: PAVIS, Patrice (ed.). *The Intercultural Performance Reader*. Nova York: Routledge, 1996. p. 114-120.

TOROP, Peeter. *La traduzione totale*: tipi di processo traduttivo nella cultura. Edizione italiana a cura di Bruno Osimo. Milão: Hoepli, 2010.

TORTORIELLO, Adriana. Dario Fo in inglese: il teatro politico si può tradurre? *Miscellanea*, n. especial, traduzione poetica e dintorni, 2001, p. 79.91. Disponível em: https://www.openstarts.units.it/handle/10077/8103. Acesso em: 15 jan. 2019.

TUMILLO, Federica. Le théâtre de Dario Fo après la fin des années soixante-dix: contexte, dramaturgie, poétique (1977-1999). Tese (Doutorado em Estudos Italianos) – Universidade de Grenoble.

TUTTA casa, letto e chiesa. De Franca Rame e Dario Fo. Milão: Fabbri, 2006. 1 DVD.

TYMOCZKO, Maria. Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no "entre"(lugar)? In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia (Orgs.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. p. 115-148.

Um orgasmo adulto escapa do zoológico. Sem dados catalográficos. Programa de peça teatral. São Paulo: 198?.

URBANI, Brigitte. Les prologues du théâtre de Dario Fo et Franca Rame. In: JOURNÉE D'ÉTUDES CONSACRÉE À LUDOVICO ARIOSTO ET DARIO FO, 2011, Université Nancy 2. Disponível em: https://www.sies-asso.org/pdf/autres/Brigitte%20Urbani%20-%20Prologues%20chez%20Fo%20et%20Rame.pdf. Acesso em: 19 nov. 2018.

VALENTINI, Chiara. *La storia di Dario Fo.* Milão: Feltrinelli, 1997.

VALERI, Walter. *Franca Rame*: A Woman on Stage. West Lafayette: Bordighera, 1999.

VENEZIA, Alessandra. Dalla Svampita alla rapita: l'evoluzione dei ruoli femminili nel teatro di Dario Fo. 1989. Tese (Doutorado em Italiano) – Universidade da Califórnia, Los Angeles.

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

VIANA, Mario. Estudo, agora transformado em livro, mostra como o dramaturgo italiano garante a perenidade do teatro político. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, v. 84, p. 90-93, fev. 2003. Disponível em: http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2003/02/90_artes-c%C3%AAnicas.pdf?3a9ecd. Acesso em: 31 ago. 2016.

VILLANI, Davide. Il maggio drammatico: teatro, canto e comunità. *Antropologia e teatro,* v. 4, Bologna, 2013. p. 61 – 80. Disponível em: h6p://antropologiaeteatro.unibo.it. Acesso em: 15 dez. 2018.

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. *Estudios de Traducción*, Madri, v. 3, p. 283-295, 2013.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. Mapa da violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil. Brasília: Flacso, 2015. Disponível em: https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 3 fev. 2019.

WYLER, Vivian. Marília Plural – numa só peça, uma só atriz, muitas mulheres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1984, s. p.

ZURBACH, Christine. *A tradução teatral*: o texto e a cena. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007. Disponível em: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2688/1/tradu%C3%A7%C3%A3oTeatral.pdf. Acesso em: 5 ago. 2016.